DOSSIÊ:

EN LOS ALBORES DEL RETABLO AMERICANO

Vol. 5, nº 1, Jan/ jun. 2026

ISSN: 2965-1085

Universidade Federal de Minas Gerais

Departamento de História

AMERICAE SIVE QVARTAE ORBIS PARTIS NOVA ET EXACTISSIMA DESCRIPTIO.

AVCTORE DIEGO GVTIERO PHILIPPI REGIS HISP. ETC. COSMOGRAPHO. HIERO COCK. EXCVDE. 1562

;

Editor Chefe

Prof. Dr. Magno Moraes Mello – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Editor

Dr. Thainan Noronha de Andrade – Universidade Federal de São Paulo

Conselho Consultivo

Profª. Dra. Fauzia Farneti - Università degli Studi di Firenze;
Prof. Dr. Cláudio Monteiro Duarte – Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH;
Prof. Dr. Dr. Alfredo José Morales Martínez – Universidad de Sevilla;
Prof. Dr. Marcos Tognon – Universidade Estadual de Campinas –UNICAMP;
Prof. Dr. Pedro Luengo – Universidad de Sevilla – US-Es;
Prof. Dr. Rafael Scopacasa – Universidade de São Paulo - USP;
Prof. Dr. Silvio van Riel - Università degli Studi di Firenze;

Conselho Científico Internacional

Prof. Dr. Alfredo José Morales Martínez – Universidad de Sevilla;
Prof. Dr. Fernando Quiles García – Universidad Pablo de Olavide;
Profª. Dra. Fauzia Farneti – Università degli Studi di Firenze;
Prof. Dr. Javier Navarro de Zuvillaga – Universidad Complutense de Madrid;
Prof. Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho – Universidade do Minho;
Prof. Dr. Jorge Alberto Galindo Diaz – Universidad Nacional de Colômbia;
Prof. Dr. Jorge Rodrigues – Universidade Nova de Lisboa e Fundação Gulbenkian Portugal;
Profª. Dra. Maria Mercedes Fernández Martín – Universidad de Sevilla;
Profª.Dra. Maria Teresa Bartoli – Università degli Studi di Firenze;
Prof. Dr. Mario Carlo Alberto Bevilacqua– Università degli Studi di Firenze;
Prof. Dr. Miguel Ángel Maure Rubio – Universidad Complutense de Madrid;
Prof. Dr. Rafael Faria Moreira – Universidade Nova de Lisboa;
Prof. Dr. Rafael Sumozas Garcia-Pardo – Universidad de Castilla-La Mancha;
Profª.Dra. Sara Fuentes Lázaro – Universidad a Distância de Madrid;
Prof. Dr. Silvio Van Riel – Università degli Studi di Firenze;
Prof. Dr. Stefano Bertocci – Università degli Studi di Firenze;
Prof. Dr. Giovanni Minutoli;

Conselho Científico Nacional

Profª. Dra. Alexandra Nascimento Passos – Centro Universitário UMA;
Prof. Dr. Andre Guilherme Dornelles Dangelo – Universidade Federal de Minas Gerais;
Profª. Dra. Carla Bromberg – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;
Profª. Dra. Celina Borges– Universidade Federal de Minas Gerais;
Prof. Dr. Célio Macedo Alves – Universidade Federal de Ouro Preto;
Profª. Dra. Janaina Ayres – Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro;
Prof. Dr. João Fortunato Soares de Quadros Júnior – Universidade Federal do Maranhão;
Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior – Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG
Prof. Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda – Universidade do Estado de Minas Gerais;
Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Universidade Federal da Bahia;
Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues – Universidade do Vale do Rio dos Sinos;
Profª. Dra. Maria Cláudia Almeida O. Magnani– Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri;
Prof. Dr. Rodrigo Baeta - Universidade Federal da Bahia;
Prof. Dr. Alex Bohrer – Instituto Federal de Minas Gerais;
Profª. Dra. Camila Santiago – Universidade Federal do Recôncavo Baiano
Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco – Universidade Federal da Bahia;
Profª. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva – Universidade Federal do Maranhão;
Prof. Dr. René Lommez Gomes – Universidade Federal de Minas Gerais;
Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos – Universidade Federal de Santa Catarina;
Profª. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – Universidade Federal de Minas Gerais;
Profª. Dra. Maria Helena Ochi Flexor – Universidade Federal da Bahia;

Universidade Federal de Minas Gerais
Reitor: Prof. Dr. Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Diretor: Prof. Dra. Thais Porlan de Oliveira

Departamento de História
Chefe: Profª. Dr. Tarcísio Botelho

Colegiado de Pós-Graduação
Coordenadora: Profª. Dra. Ana Carolina Vimieiro

Edição e Diagramação
Dr. Thainan Noronha de Andrade – Universidade Federal de São Paulo

Contato: Perspectiva Pictorum
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901
E-mail: periodicoperspectivapictorum@gmail.com
home page: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistaperspecti-vapictorum

Perspectiva Pictorum [recurso eletrônico].- v.5, n.1 (2026). Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de História, 2022-

1 recurso online: il.

Publicação contínua a partir de 2022.

e- ISSN: 2965 - 1085

Disponível apenas online.

Elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária – CRB-6/1390.

SUMÁRIO

EDITORIAL

Editorial.....5
Magno Moraes Mello

DOSSIÊ

Apresentação.....8
Alex Fernandes Bohrer

Introducción. En los albores del retablo americano 12
Franziska Martha Neff

Los primeros retablos mayores de Nueva Granada: Cartagena de Indias (1550) y Santafé de Bogotá (1562).....28
Adrián Contreras-Guerrero
Camilo Moreno Bogoya

Retablos del siglo XVI en Puebla, México 49
Agustín René Solano Andrade

Vestigios materiales del retablo en Cusco a finales del siglo XVI 83
Andrés De Leo
Diana Castillo Cerf

Retablos renacentistas en Bolivia 104
Ricardo González

Andrés de Concha y las características de los retablos del siglo XVI en la Mixteca alta, Oaxaca, México 126
Franziska Martha Neff

Primeros retablos en Guatemala de mediados del siglo XVI a principios del siglo XVII 154
Brenda Porras Godoy

Los retablos de piedra caliza de la Iglesia de Nossa Senhora da Graça, Olinda, Pernambuco, Brasil 169
Aziz José de Oliveira Pedrosa

El retablo pintado del muro testero en la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción de Oicatá (Boyacá), Colombia.....189
Ana María Carreira

Sistema constructivo en los retablos novohispanos del siglo XVI 208
Luis Huidobro Salas

ARTIGOS LIVRES

O hábito franciscano ou uma história de querelas: iconografia e sociabilidade em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX 225
Adriano Cézar de Oliveira

As torres das igrejas de Itu.....274
Carlos Gutierrez Cerqueira

Deformação e revelação, pressupostos para o milagre visual. O tratado da Ótica de Inácio Vieira. 331
João Cabeleira

La 'Città ideale' della Gemalde Galerie di Berlino: una Firenze in Spagna.....364
Maria Teresa Bartoli

RESENHAS

Resenha: BAUER, Hermann; RUPPRECHT, Bernhard (orgs.). *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Band 5: Bayern – Landkreis Dachau.* Elaborado por Anna Bauer-Wild, Brigitte Sauerländer e Brigitte Volk-Knüttel. München: Hirmer Verlag, 1996.....385
Suelen Regia dos Santos Ogando

ENTREVISTAS

Entrevista com o arquiteto Victor Hugo Mori.....398
Myriam Salomão

Editorial

A história da arte é uma das disciplinas mais pluralizadas das ciências humanas envolvendo um equilíbrio analítico junto com a história, a sociedade, a religiosidade e com a pujança da epistemologia. Os historiadores da arte são incansáveis no estudo e na análise dos objetos artísticos sempre à procura de um processo ou de alguma outra dinâmica interpretativa. Não se trata apenas de estilos ou de um tempo específico, mas uma pesquisa narrativa e plena de processos fenomenológicos como a história das linguagens cheias de mensagens que a história da arte almeja decifrar. De modo mais geral a história da arte está procurando sempre novas metodologias de trabalho que podem refletir de modo mais contundente no objeto artístico, o que permitiria entender mais claramente a forma e o significado. A obra de arte pode ser um documento, uma fonte de propostas acadêmicas, um instante visual, um conceito formal ou ainda uma dinâmica histórica cultural: e as vezes tudo isso ao mesmo tempo. Há várias histórias da arte e o historiador deve procurar a sua melhor opção.

Nosso dossiê idealizado pelo Prof. Doutor Aziz Pedrosa está organizado a parir dos estudos específicos dos retábulos na América Portuguesa e Espanhola intitulado *En los albores del retablo americano*. Uma investigação particular e ainda exaustiva com os melhores professores sobre este tema e com a apresentação do Prof. Doutor Alex Bohrer.

Para além do dossiê temos quatro artigos livres que sempre compõem a nossa revista, além de uma resenha e uma entrevista.

Os artigos livres contam com a seguinte organização, *O hábito franciscano ou uma história de querelas: iconografia e sociabilidade em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX* por Adriano Cézar de Oliveira; *As torres das igrejas de Itu* por Carlos Gutierrez Cerqueira*;* a *Deformação e revelação,*

pressupostos para o milagre visual. O tratado da Ótica de Inácio Vieira por João Paulo Cabeleira *e La 'Città ideale' della Gemalde Galerie di Berlino: una Firenze in Spagna* por Maria Teresa Bartoli.

A resenha deste número é uma apresentação da Coleção organizada por *BAUER, Hermann; RUPPRECHT, Bernhard. Band 5: Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland. Bayern. (org.) Anna Bauer-Wild, Brigitte Sauerländer e Brigitte Volk-Knüttel.* München: Hirmer Verlag, 1996 apresentada pela mestranda Suelen Regia dos Santos Ogando*;* já a entrevista foi realizada com o arquiteto *Victor Hugo Mori* conduzida pela doutoranda Myriam Salomão.

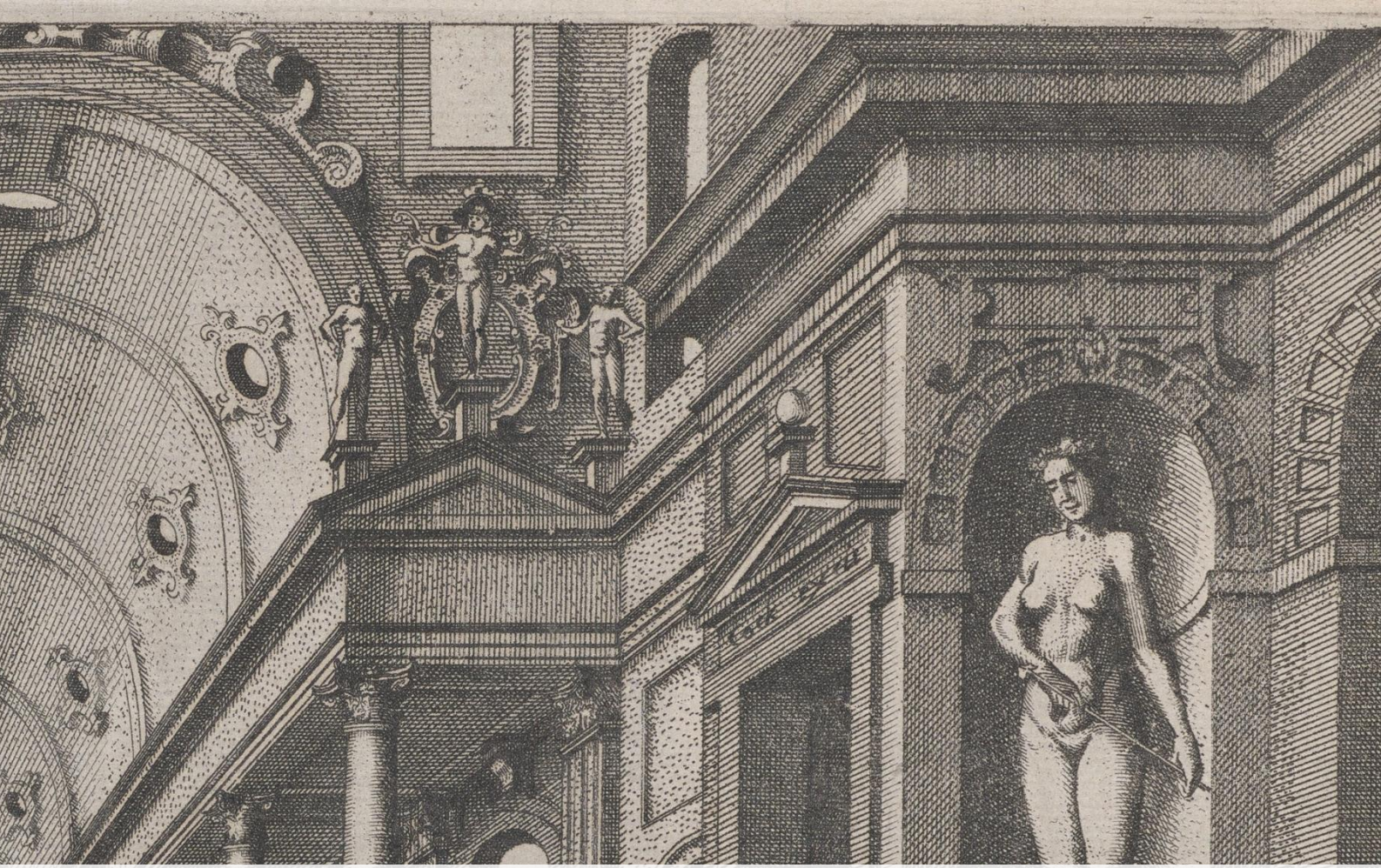
Espero que este número possa ajudar aos alunos de graduação, de pós-graduação e o público estudioso da história da arte.

A *Perspectiva Pictorum* pretende que seus artigos circulem de modo impresso ou via internet em deferentes localidades e que possam cruzar as fronteiras do Brasil.

Agradeço aos autores do dossiê, ao Aziz Pedrosa, ao Alex Bohrer e aos autores dos artigos livres, como ainda à Suelem Ogando e à Myriam Salomão pela resenha e a entrevista respectivamente.

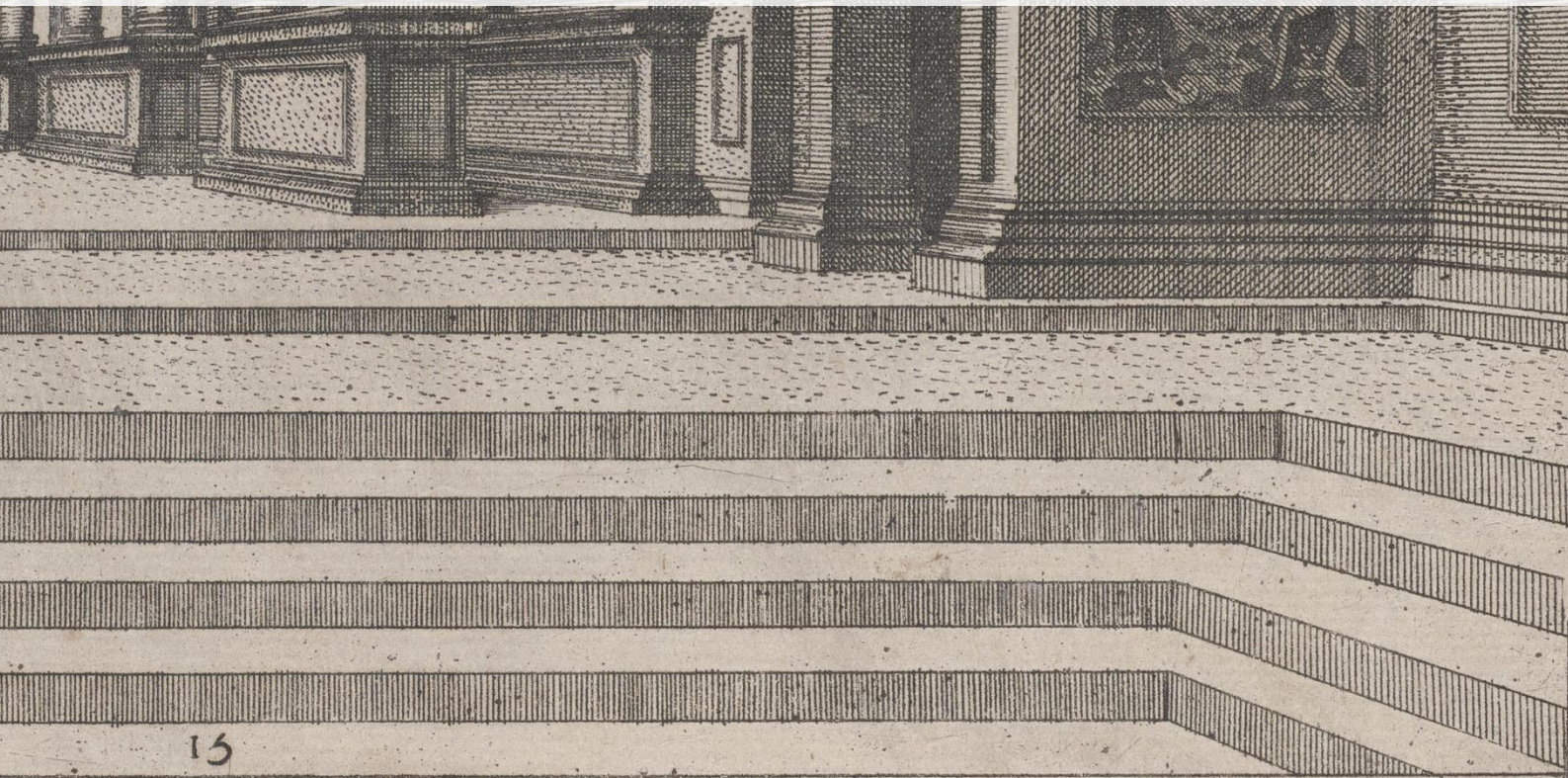
A todos envolvidos neste número e comprometidos com a nossa revista o meu muito obrigado.

Magno Mello



Dossiê:

En los albores del retablo americano



ISSN: 2965-1085

Apresentação
Os retábulos no Novo Mundo

Alex Fernandes Bohrer

Poucos elementos da cultura artística ibero-americana sintetizam de forma tão expressiva as relações entre arquitetura, escultura, pintura, liturgia e poder quanto o retábulo. Presente em praticamente todos os territórios das antigas monarquias portuguesa e hispânica, ele constituiu o principal dispositivo visual das igrejas durante a Idade Moderna, articulando devoção, pedagogia religiosa, representação institucional e experimentação estética. Apesar dessa centralidade, o conhecimento sobre sua implantação no Novo Mundo permaneceu, durante muito tempo, fragmentado por recortes nacionais e regionais, dificultando uma compreensão integrada do fenômeno retabular.

É justamente no hiato dessas abordagens isoladas que se insere a obra "Nos Primórdios do Retábulo Americano". Resultado das discussões desenvolvidas no Seminario *Retablos Iberoamericanos*, vinculado ao Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México e coordenado por Franziska Martha Neff, esse dossiê reúne estudos dedicados aos momentos inaugurais da produção retabular nas Américas. A partir de uma perspectiva comparativa e transregional, os artigos investigam a formação das nossas primeiras tradições retabulares durante a segunda metade do século XVI e as primeiras décadas do XVII, período decisivo para a consolidação material, artística e litúrgica desses conjuntos.

Os retábulos constituem bens culturais de natureza complexa, nos quais se articulam dimensões tangíveis - técnicas, formais e estruturais - e dimensões intangíveis, relacionadas à memória, à identidade e à experiência religiosa. Portanto, sendo peças 'vivas', essas estruturas passaram por constantes sobreposições, acréscimos e reconfigurações ao longo dos séculos, tornando a

identificação de seus estratos e suportes originais um desafio metodológico urgente. É notório que, embora revelem uma atividade criativa precoce, remontando à segunda metade do século XVI, apenas uma parcela reduzida desse patrimônio chegou aos nossos dias, o que torna particularmente valioso o estudo dos exemplares preservados.

Um dos principais méritos do dossiê reside na amplitude de seu recorte geográfico, que rompe com abordagens restritas aos atuais limites nacionais e permite compreender esse fenômeno cultural e religioso em uma escala continental. Os estudos reúnem experiências provenientes da Nova Espanha, dos Andes, da Nova Granada, da Guatemala e da América Portuguesa, evidenciando tanto a difusão de repertórios formais compartilhados quanto a diversidade de soluções desenvolvidas em contextos locais. Ao colocar em diálogo centros difusores como Puebla, Cusco, Sucre, Cartagena de Indias, Oicatá e Olinda, o volume revela a existência de conexões entre as tradições retabulares hispânicas e lusitanas, sem perder de vista as especificidades de cada território.

Ao aproximar diferentes regiões, os textos tornam evidentes uma das características mais marcantes da época: a presença de uma linguagem formal compartilhada, calcada nos cânones do Renascimento e do Maneirismo europeu, mas reinterpretada à luz das condições locais. Durante a segunda metade do século XVI, a produção de retábulos no Novo Mundo apoiou-se formalmente em modelos arquitetônicos mais ‘clássicos’, articulados por uma mão de obra transcontinental, adaptada a condições locais e suas consequentes idiossincrasias. Destaca-se a difusão de colunas e ornamentos marcados por grutescos, folhagens e cartelas decorativas, cujas fontes imagéticas circulavam ativamente pelo continente por meio de gravuras e tratados de arquitetura. Essa matriz formal comum permitiu que, em regiões tão distintas quanto Puebla, Bogotá, Cusco ou Olinda, surgissem soluções estruturais assemelhadas morfologicamente.

Entretanto, longe de uma simples transposição passiva de modelos europeus, os primórdios da retabulística americana foram marcados por um

ISSN: 2965-1085

complexo cruzamento de saberes e materiais. No aspecto tecnológico, esse volume destaca a convivência entre as técnicas tradicionais europeias do entalhe em madeira policromada e o uso inovador de matérias-primas e soluções construtivas nativas.

Outro mérito desse trabalho é mapear a complexa teia de agentes sociais que tornaram possível a criação dessas obras. Por um lado, as fontes documentais registram a atuação de destacados mestres de origem europeia que migraram para as Américas e estabeleceram escolas influentes. Por outro lado, revelam que esses mestres operavam no centro de amplas redes colaborativas - nelas, a mão de obra de artesãos indígenas (na Nova Espanha, Guatemala e Andes) e de trabalhadores escravizados de origem africana (como ocorreu no Nordeste do Brasil) foi determinante para o funcionamento das oficinas.

O dossiê também evidencia que os retábulos não podem ser compreendidos apenas como objetos artísticos. Sua configuração respondia diretamente às práticas litúrgicas e às transformações promovidas pelo catolicismo pós Concílio de Trento. Nesse contexto, aspectos aparentemente secundários - como a posição dos sacrários ou tabernáculos - revelam profundas mudanças na organização do espaço celebrativo e na própria compreensão do culto eucarístico. Ao integrar essas questões litúrgicas às análises formais, a obra reafirma a importância da perspectiva comparativa, abrindo novas possibilidades para futuras investigações sobre nossa formação estética.

Convém frisar que os resultados que o leitor verá aqui extrapolam o interesse estritamente historiográfico. Ao documentar técnicas construtivas, materiais, processos de transformação e sucessivas intervenções sofridas pelos retábulos, os estudos oferecem subsídios relevantes para ações de conservação, restauração e gestão do patrimônio cultural. Conhecer a gênese dessas estruturas constitui condição indispensável para a formulação de critérios de intervenção compatíveis com sua materialidade e com os valores históricos, artísticos e litúrgicos que lhes conferem significado.

ISSN: 2965-1085

Em suma, a publicação “Nos Primórdios do Retábulo Americano” representa uma contribuição de valor inestimável para a História da Arte latino-americana. Ao articular a análise documental com o exame minucioso da materialidade e do contexto litúrgico, a obra preenche lacunas fundamentais e supera visões eurocêntricas ou puramente regionalistas. Mais do que apresentar um inventário das peças sobreviventes, o volume fornece ferramentas metodológicas para que especialistas e entusiastas possam compreender os retábulos como testemunhos vivos de um dos períodos mais dinâmicos e inventivos da cultura visual do mundo.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Introducción. En los albores del retablo americano

Introduction. At the Dawn of American Altarpieces

Franziska Martha Neff[1]

Resumen

Esta introducción al número monográfico presenta el proyecto "En los albores del retablo americano" y contextualiza el contenido de los distintos artículos, estableciendo conexiones entre las historias, los aspectos formales y las materialidades de los retablos que se presentan en ellos. Con ello plantea las preguntas que pueden regir las indagaciones acerca de los "primeros retablos" en América.

Palabras clave: Retablos; Iberoamérica; Siglo XVI; Principios siglo XVII.

Abstract

This introduction to the monographic issue presents the project "En los albores del retablo americano" (At the Dawn of American Altarpieces) and contextualizes the content of the various articles, establishing connections between the histories, formal aspects, and materialities of the altarpieces presented in them. In doing so, it raises questions that may guide inquiries into the "first altarpieces" in America.

Keywords: Altarpieces; Ibero-America; 16th century; Early 17th century.

Los retablos son artefactos comunes entre los antiguos territorios de las monarquías hispánica y portuguesa, y con historias de vida complejas. Además,

[1] Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Unidad Oaxaca; coordinadora Seminario Retablos Iberoamericanos; ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3230-7798; fneff@comunidad.unam.mx

ISSN: 2965-1085

según la región en cuestión, lo que se ha escrito sobre ellos varía considerablemente. En este número monográfico las y los integrantes del Seminario Retablos Iberoamericanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM queremos contribuir al estudio comparativo de estos artefactos. Por ello, antes de presentar los contenidos de este número, y para contextualizarlos, conviene recapitular brevemente cómo concebimos y nombramos al retablo y a sus elementos para partir de una base común. En el Tesauro del Patrimonio Cultural de España el retablo se caracteriza como "un mueble [y agregaríamos, o inmueble] de culto que desarrolla una o varias representaciones religiosas figuradas, por lo general pintadas o esculpidas, situado detrás de la mesa del altar."[2]

Por su parte, el Documento de los retablos, que se realizó en 2002 en un proyecto conjunto entre especialistas europeos y americanos se recalca que:

> […] los retablos de madera son [...] "legado cultural". Esto significa que estos objetos, dadas sus características tangibles e intangibles, representan no sólo una manifestación artística e histórica, sino también una manifestación emocional que expresa los sentimientos de pertenencia, identidad y continuidad de una comunidad [...]. De lo anterior, se deduce que la "función" de un retablo está íntimamente ligada con su carácter histórico y sus características estéticas […] El retablo es y siempre será una obra viva, en la medida en que, tanto en el presente como en el pasado pertenece a y vive en su comunidad. […] El retablo es un complejo sistema constructivo y simbólico, ligado de manera indisoluble al espacio arquitectónico para el cual fue creado; por lo tanto, toda aproximación a su conocimiento o a su intervención, debe contemplar los aspectos tangibles e intangibles que lo rodean y la historia de su tránsito a través del tiempo[3].

Un esquema básico de denominación de las partes de un retablo puede ser el que se ve en la figura 1, el cual retoma términos usados en distintas regiones. Según ello, el retablo se divide en unidades horizontales llamadas zoclo o sotabanco, predela o banco, cuerpos, ático y remate, así como unidades verticales, denominadas calles. Los entablamentos dividen las partes

[2] Ministerio de Cultura y Deporte-Gobierno de España. *Tesauros del Patrimonio cultural de España*. Término: Retablo. https://tesauros.cultura.gob.es/tesauros/bienesculturales/1001253.html

[3] *Taller sobre metodología para la conservación de retablos de madera policromada. El documento de los Retablos 2002.* Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, The Getty Conservation Trust, 2004.

ISSN: 2965-1085

horizontales, mientras que los soportes, que pueden ser columnas o pilastras**,** separan las verticales. El eje principal es la calle central, que desde abajo hacia arriba contiene el altar, a veces un sagrario, así como la imagen más importante del conjunto.

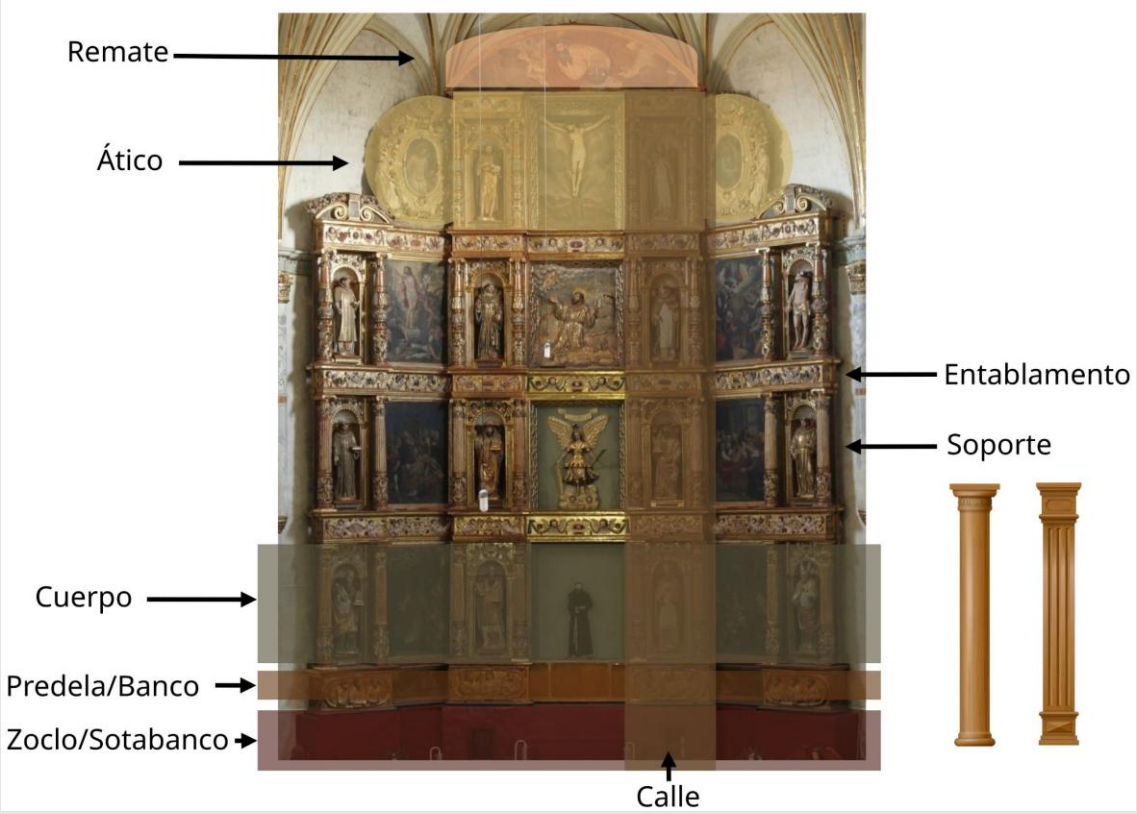


Figura 1. Denominación de las partes de un retablo, según el uso en distintas regiones. Elaboró: Franziska Neff.

Los “primeros retablos” en América

Quienes integramos el seminario Retablos Iberoamericanos estudiamos el patrimonio retablístico en distintas regiones de México, Guatemala, Colombia, Perú y Brasil, y ponemos a discusión nuestros hallazgos desde una perspectiva comparativa y transregional. Para contar las historias de los retablos iberoamericanos nos parece fundamental empezar por el principio, es decir preguntarnos acerca del carácter de los retablos más antiguos en cada región para

ISSN: 2965-1085

conocer las condiciones en las que se inició la actividad retablística, lo cual podría explicar asimismo dinámicas posteriores.

Existen noticias documentales sobre retablos en tierras americanas desde mediados del siglo XVI, por ejemplo, de 1542 para La Antigua (Guatemala), 1550 para Cartagena de Indias (Nueva Granada), 1551 para Porto Seguro, Bahía (Brasil), 1555 para Puebla de los Ángeles (Nueva España) o 1557 para Cusco (Perú)[4]. Estas noticias pueden ser de diferente índole, directas o indirectas, y provenir de inventarios, contratos, cartas, libros de cuentas, etc., por lo cual el tipo de información proporcionada es variado, así como lo que aporta sobre el aspecto y contexto del retablo en cuestión[5]. A pesar de las fechas tempranas de este tipo de noticias, el patrimonio retablístico que sigue en pie suele ser de un momento un poco más tardío y abarca un lapso temporal grande en cuanto a su datación. En nuestras regiones, estos "primeros retablos" se sitúan entre 1561 y 1626. Nos interesa indagar acerca del contexto en que se crearon estos retablos, los cuales podemos fechar con seguridad y se conservan en parte o completamente para poder ser analizados en relación a sus aspectos formales, iconográficos y materiales. Así, estos estudios podrán servir como punto de partida sólido para otras indagaciones.

La imagen que tenemos actualmente acerca de la historia de los retablos iberoamericanos está influida por lo que los estudios retablísticos realizados hasta ahora transmitieron acerca de los "primeros retablos", por lo cual vale la pena profundizar y complejizarlos. Es de señalar que, desde la academia, la

[4] Ver los textos de Brenda Porras, Adrián Contreras y Camilo Morena, Aziz Pedrosa, así como Diana Castillo y Andrés De Leo en este número de la revista. El caso de Puebla de los Ángeles es analizado detalladamente en AMADOR MARRERO, Pablo F. Los otros usos del pincel. Retablos y policromías. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 78-85.

[5] En ZÁRATE, Eden. Pintura y escultura del siglo XVI. Revisión de los documentos con que se ha escrito su memoria. En: Ángeles Jiménez, Pedro, Elsa Arroyo Lemus y Elisa Vargaslugo (coord.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 130-140, por ejemplo, se proporcionan tablas que reúnen este tipo de noticias de diferentes localidades novohispanas.

ISSN: 2965-1085

historiografía suele pensarse según estados nacionales, pero tan solo se han hecho investigaciones sobre ciertas regiones de cada país. México cuenta con los estudios más amplios y diversificados, que han definido una clasificación formal y cronológica con base en los soportes arquitectónicos de los retablos, además se han acercado desde enfoques de estudios de la imagen y de la materialidad, mientras que en Guatemala el estudio de los retablos apenas está en sus inicios. Para Colombia se han creado nóminas de artífices y clasificaciones estilísticas, se ha recalcado la presencia de obras andaluzas y recientemente se publicó una visión general de la historia y la geografía del retablo neogranadino. En Perú la retablística ha recibido poca atención, existen escasos estudios dedicados explícitamente a los retablos, aunque la caracterización de los entablamentos se ha cristalizado como un punto a tomar en cuenta, así como acercamientos a retablos de Cuzco, Lima, Ayacucho y Puno. Respecto al Brasil, cuenta con una bibliografía nutrida sobre retablos, aunque insuficiente en relación con los artefactos conservados, que se han estudiado principalmente desde la arquitectura. Se ha resaltado su relación con Portugal y se han establecido categorías estilísticas para distintas regiones del país[6].

Partiendo de la situación expuesta, en el presente proyecto proponemos profundizar en algunas regiones, cuya selección corresponde a la ubicación y al interés de las y los integrantes del Seminario. El objetivo no busca presentar un panorama de los sitios más relevantes de la producción de retablos, sinos analizar casos de estudio que estén a nuestro alcance y puedan servir como un primer paso para indagar en reflexiones acerca de los primeros retablos conservados, de su forma, iconografía y discurso visual, de su materialidad y sus modelos para la elaboración, así como de sus artífices y comitentes. Esto nos ayudará a caracterizar ambientes artístico-culturales, redes y circulaciones, así como discursos y prácticas religiosas.

[6] Para un análisis detallado de la historiografía de cada uno de estos países ver la introducción en NEFF, Franziska (coord.). *Retablos Hispanoamericanos. Un reto para la investigación transregional*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (en prensa, publicación prevista para 2026).

Los sitios que se analizarán en este número monográfico son Cartagena de Indias y Santa Fé de Bogotá, Nueva Granada (por Adrián Contreras y Camilo Moreno); los alrededores de Puebla de los Ángeles, Nueva España (por Agustín Solano); Cusco, Perú (por Diana Castillo y Andrés De Leo); Sucre, Ancoraimes y Copacabana, provincia de Charcas, virreinato del Perú (por Ricardo González, investigador invitado); Mixteca alta, Nueva España (por Franziska Neff); Capitanía General de Guatemala (por Brenda Porras); Olinda, Pernambuco, Brasil (por Aziz Pedrosa) y Oicatá, altiplano cundiboyacense, Nueva Granada (por Ana Carreira). Como complemento contamos con un análisis de los sistemas constructivos de retablos novohispanos del siglo XVI (por Luis Huidobro), cuya finalidad es incentivar la comprensión de estos artefactos desde su materialidad y tecnología.

Características de los retablos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII en América

La situación artística en nuestras regiones de estudio durante el siglo XVI es diversa, aunque comparte la característica de que apenas se están estableciendo las dinámicas que regularán las distintas actividades necesarias para el adorno del culto divino en los espacios sacros. En este sentido, "En los albores del retablo americano" nos permite distinguir algunos temas transversales para los casos de retablos americanos analizados en este proyecto, los cuales tienen que ver con su forma, su materialidad, los modelos para su diseño y los actores que intervienen en su ejecución; reflexiones que expondremos a continuación. En primer lugar, hay que remarcar que en el siglo XVI la retablística en las distintas regiones de América parte de una base común, es decir de la península ibérica –la cual ha generado una amplia historiografía–, y tiene una gran dependencia formal de estos modelos. Los retablos peninsulares

en la segunda mitad del siglo XVI –periodo que nos interesa para las piezas que estamos trabajando– recurrieron a los consabidos elementos clásicos: entablamentos, pilastras y columnas, etc., siendo un elemento distintivo el de la columna abalaustrada, combinado con un aparato ornamental que se servía de los grutescos y las formas "del romano". La inspiración para gran parte de ello se encuentra en los tratados de arquitectura del momento.

Las fuentes documentales conservadas sobre retablos americanos nos permiten reconocer un repertorio recurrente de términos que remiten a cuestiones formales: la expresión "a lo romano" se refiere al empleo de grutescos, el uso de "colores finos de Castilla" nos habla de tradiciones pictóricas y redes de comercio, mientras que la mención de tableros como soporte para las pinturas señala una práctica común de la época. Aún falta realizar una búsqueda detallada para poder determinar los modelos usados y sus vías de circulación, pero parece que, igual que en la península ibérica, los grabados de los diseños de Sebastiano Serlio (1537-1551), Jacopo Vignola (1562) y Juan de Arfe y Villafañe (1585) cuentan entre ellos. También conviene reflexionar acerca de la confluencia de saberes en las sociedades en conformación. Mientras, al parecer, en Puebla y la Mixteca alta de Nueva España, así como en Guatemala, predominan las técnicas constructivas europeas, posiblemente integrando el uso de pigmentos locales como la grana cochinilla y el añil, en Cusco, Perú, las técnicas constructivas europeas se combinan con las americanas, al usar el maguey como materia prima.

Para entender mejor la retablística temprana es de sumo interés saber cómo se concebía un retablo en el siglo XVI y qué tipos de estos artefactos prevalecían. Por ejemplo, podemos observar rasgos formales y estructurales recurrentes en todas las regiones durante la segunda mitad del siglo XVI, como son el esquema reticulado en la conformación del retablo y el uso de columnas de inspiración clásica, con el tercio inferior ornamentado, además de las columnas abalaustradas como lo vemos en Bogotá, Puebla, Cusco y la Mixteca alta (Fig. 2)

ISSN: 2965-1085

Muchas de estas características aún están vigentes durante las primeras décadas del siglo XVII, como demuestran los ejemplos de Guatemala, el altiplano cundiboyacense y Olinda (Fig. 2). Presumiblemente, este será el único momento en que podemos observar tal similitud formal en la retablística americana, ya que de ahí en adelante los procesos artísticos empezarán a diversificarse.

Figura 2. Comparación de columnas y pilastras de distintas latitudes americanas. Fotos: Adrián Contreras-Guerrero, Agustín Solano, Andrés De Leo, Franziska Neff, Brenda Porras, Aziz Pedrosa, Ana Carreira.

En cuanto a los tamaños, los retablos conservados varían considerablemente, pues contamos con ejemplos de un solo cuerpo con ático como los de Olinda, Brasil, hasta artefactos de tres cuerpos con siete calles y un gran ático como el retablo mayor de San Miguel Huejotzingo, México. En cuanto a los retablos de pequeñas dimensiones podemos observar una gran variedad de soluciones en relación a las distintas geografías (Fig. 3), mientras que para formatos más grandes la muestra es reducida (fig. 4), ya que en nuestras regiones

ISSN: 2965-1085

de estudio solo en los alrededores de Puebla, México, se conservan varios retablos de tal magnitud.

Figura 3. Diferentes formatos de retablos de dimensiones reducidas. De izquierda a derecha: Retablo en el convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula/México; Retablo de San Francisco, Santiago Apóstol/Tecali, México; Retablo de San Diego de Alcalá, San Juan Bautista Cuauhtinchán/México; Retablo de la Virgen con santos franciscanos, San Lázaro/Sucre, Bolivia; Retablo pintado detrás del actual retablo mayor, Oicatá/Colombia; Retablo de San José, Olinda/Brasil. Fotos: Franziska Neff; Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Agustín Solano; Ricardo González; Ana Carreira; Aziz Pedrosa.

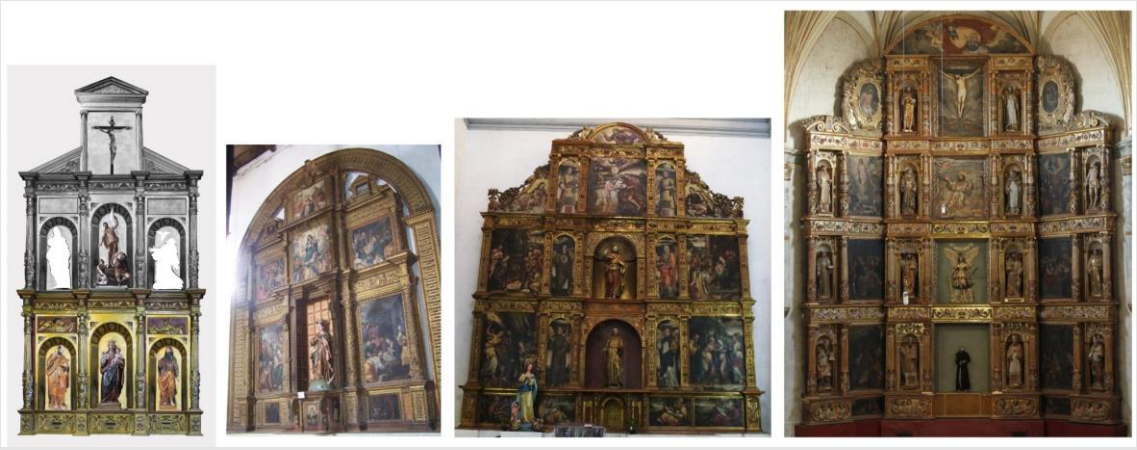


Figura 4. Diferentes formatos de retablos grandes y muy grandes. De izquierda a derecha: Antiguo retablo mayor de la Catedral de Bogotá, hoy en Basílica de Monserrate/Bogotá; Retablo de la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo (La Antigua),

actualmente en la iglesia San Juan del Obispo/Guatemala; Antiguo retablo mayor de la iglesia conventual, actualmente en la iglesia Santiago Apóstol/Tecali, México; Retablo mayor de la iglesia conventual San Miguel Huejotzingo/México. Fotos: Adrián Contreras-Guerrero, Brenda Porras, Agustín Solano, Agustín Solano.

Igualmente es distinta la relación entre pintura y escultura según las regiones. En Puebla y la Mixteca alta los retablos principales muestran una alternancia entre calles escultóricas y pictóricas, así como una presencia dominante de relieves en las partes altas de los retablos y en la calle central. Igualmente hay un uso difundido del relieve en el altiplano peruano y en la provincia de Charcas durante el siglo XVI, mientras que será hasta el siglo XVII cuando los relieves adquieran protagonismo en la Nueva Granada.

Una pregunta fundamental sobre el aspecto formal del retablo y su relación con la liturgia es la de la existencia y ubicación del tabernáculo o sagrario, la cual surge en base al material documental y visual analizado. Para Guatemala queda la interrogante abierta, en Puebla existen retablos pequeños sin tabernáculo; se conserva uno pequeño en el antiguo retablo principal del convento de Tecali y al parecer existieron asimismo en otros retablos principales, donde se realizaron modificaciones en esta parte de la calle central. En la Mixteca alta, en cambio, se realizaron contratos para sagrarios aparte de las escrituras para retablos mayores, pero no siempre se especifica dónde exactamente se ubicaban estos sagrarios que eran de un tamaño considerable; aunque parece que se integraban a la parte baja del retablo, en la calle central, pero por sus aspectos elaborados requerían de un contrato aparte. También hay constancia de retablos de dimensiones pequeñas sin sagrario. Esto permite deducir que la existencia de un sagrario dependía también de la función del retablo, si este servía únicamente para celebrar misa o también para resguardar la sagrada forma. En Nueva Granada no había tabernáculos en los retablos durante el siglo XVI, pues el Santísimo se custodiaba en la sacristía, luego estos sagrarios se integraron en retablos ya existentes. Adrián Contreras ha demostrado la importación de tabernáculos del taller de Martínez Montañéz, algunos de los

ISSN: 2965-1085

cuales aún se conservan, aunque sin la cúpula que los remataba (Fig. 5)[7]; en Cusco, a su vez, no solían incluirse tabernáculos en los retablos del XVI, o solo de tamaño muy pequeño, mientras que los retablos conservados de la provincia de Charcas atestiguan sagrarios grandes que rebasan la altura del banco. Todo esto nos permite inferir en prácticas litúrgicas que se fueron modificando en los siglos posteriores, por lo que, a la par, se harían los cambios correspondientes en los retablos existentes. En este sentido, respecto a la segunda mitad del siglo XVI sería provechoso profundizar en el impacto de las recientes directrices del Concilio de Trento que promovía el culto eucarístico, así que Carlos Borromeo recomendó en sus *Instrucciones* ubicar el sagrario en el centro del altar mayor[8].

Figura 5. Tabernáculos de Juan Martínez Montañez, importados para diferentes iglesias. Información y fotos: Adrián Contreras-Guerrero.

[7] CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020, pp. 353-355.
[8] Para profundizar ver RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portugues a raíz del Concilio de Trento. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), pp. 43-52, 1991.

ISSN: 2965-1085

También la materialidad de los retablos depende de la geografía. Aunque la madera es lo dominante para elaborar la estructura, existen retablos en maguey y en piedra, así como retablos pintados sobre los muros. Asimismo llama la atención el uso de los textiles que no solo servían para enaltecer el lugar de culto, sino también para dramatizar el momento de la eucaristía.

No siempre es posible inferir en el perfil de los creadores de estas obras. Para los años 80 del siglo XVI, por ejemplo, tenemos una participación amplia de artistas de origen europeo (Tabla 1), provenientes de distintas geografías, como los casos del pintor Simón Pereyns (obra documentada 1566-1589) de la ciudad de Amberes, activo principalmente entre Ciudad de México y Puebla[9] , del pintor Andrés de Concha (obra documentada 1570-1610) de Sevilla quien trabaja en distintos lugares entre Ciudad de México y Oaxaca[10] , así como del jesuita, pintor, Pedro de Vargas (obra documentada 1553-1597) de Montilla, Córdoba, y del pintor jesuita Bernardo Bitti (obra documentada 1575-1610) de los Estados Pontificios; ambos estuvieron activos en los Andes y Lima.[11] Asimismo, hay constancia de Gómez Hernández Galván (obra documentada 1573-1603) y Andrés Hernández (obra documentada 1583-1590) de Castilla o Extremadura, activos en Lima, Chuquisaca y Potosí, y José Pastorello (obra documentada 1604-1607) de Briga/Ducado de Saboya, quien labora en Chuquisaca.[12] En Guatemala opera el escultor y pintor Quirio Cataño (obra

[9] ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, Huejotzingo. En: En: Ángeles Jiménez, Pedro, Elsa Arroyo Lemus y Elisa Vargaslugo (coord.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 131-137.

[10] RUIZ GOMAR, Rogelio. Avances y problemas en el estudio de Andrés de Concha. En Madrid Alanís, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca.* México: INAH, 2021, pp. 169-210.

[11] GISBERT, Teresa y José de Mesa. El hermano Bernardo Bitti. Escultor. En: *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América: Andalucía y América en el Siglo XVI*, tomo II. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1983, 411-427.

[12] MESA, José de y Teresa Gisbert. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, pp. 42-47, 51-58 y 63-66 y VARGAS UGARTE, Ruben. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1963, p. 67.

documentada de 1582-1615), probablemente de Génova, quién es relevado por el pintor Pedro de Liendo (obra documentada de 1615-1646), de Vizcaya[13] .

Artífice	Procedencia	Regiones de trabajo retablístico en América	Temporalidad de obra documentada en América
Simón Pereyns	Amberes	Ciudad de México, arquidiócesis de México, diócesis de Puebla, Mixteca alta	1566 - 1589
Andrés de Concha	Sevilla	Antequera Oaxaca, Mixteca Alta, Ciudad de México, Huejotzingo, Oaxtepec, Guadalajara	1570 - 1610
Bernardo Bitti	Estados Pontificios	Lima, Cusco, Juli, La Paz, Lago Titicaca, Arequipa, Chuquisaca, Potosí, Ayacucho	1575 – 1610
Pedro de Vargas	Montilla	Lima, Cusco, Potosí, Quito, Trujillo	1553 - 1597
Gómez Hernández Galván	¿Castilla o Extremadura?	Lima, Chuquisaca [Sucre], Potosí	1573 - 1603
Andrés Hernández	¿Castilla o Extremadura?	Chuquisaca [Sucre]	1583 - 1590
José Pastorello	Briga/Ducado de Saboya	Chuquisaca [Sucre]	1604 - 1607
Quirio Cataño	¿Génova?	Santiago de Guatemala, Esquipulas, Villa de la Trinidad	1582 - 1615
Pedro de Liendo	Vizcaya	Santiago de Guatemala, San Juan Alotenango, Santa María Cunén, Tecpán, Patzicía	1615 - 1646

Tabla 1. Relación de artífices europeos activos en América en la segunda mitad del siglo XVI hasta principios del XVII. Elaboró: Franziska Neff.

Las fuentes documentales designan el oficio de muchos artífices a quienes se les encarga la manufactura de los retablos como pintor o escultor, permitiéndonos saber que para esta época no se usaba el término "ensamblador", sino que para la elaboración de los retablos se contrataba a pintores o escultores quienes tenían conocimiento del arte de ensamblar. Quedará por investigar, si esto se debía al tipo de estructuras retablísticas y al conocimiento necesario para su elaboración, o a las circunstancias del momento histórico, donde no existía

[13] PORRAS GODOY, Brenda Janeth. "El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX". Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2015.

tanta especialización, y por la gran demanda de obras, un solo maestro tenía que cumplir con diferentes oficios. También hay que considerar quiénes estaban facultados para poder firmar un documento legal, es decir, cuáles nombres se trasmiten en las fuentes documentales y cuáles no. Es notorio que en las ordenanzas de la Ciudad de México del gremio de artífices de la madera de 1568 se nombre explícitamente a los ensambladores[14], por lo cual para la capital de la Nueva España parece ya haber existido una especialización de oficios, mientras que para 1608 se registra por primera vez la existencia de un contrato con un ensamblador residente en Guatemala[15] .

A pesar de contar con los nombres anteriormente mencionados, estas son personas aisladas que seguramente colaboraron con una amplia red de profesionales locales, que por el momento histórico debían pertenecer en su mayoría a la población indígena, ya que los artífices mencionados trabajaban en regiones como los alrededores de Puebla de los Ángeles, la Mixteca alta, regiones rurales de Guatemala y Nueva Granada, el antiguo territorio incaico, o también eran personas esclavizadas como en el caso de Pernambuco, Brasil. A razón de ello siempre está implícita la pregunta por la agencia de estas partes de la población; una pregunta difícil de contestar por el tipo de fuentes disponibles.

Como se puede ver, los retablos conservados en las diferentes regiones americanas provocan reflexiones de distinta índole, y aún quedan muchas preguntas por hacer y responder. Por ello, este número monográfico con sus distintos casos de estudio pretende ser un inicio para profundizar en diferentes temáticas que nos permitan conocer mejor la temprana actividad retablística en las Américas.

Referencias bibliográficas

[14] MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999, p. 135.
[15] PORRAS GODOY. “El retablo y la escultura en Guatemala”, p. 82.

AMADOR MARRERO, Pablo F. Los otros usos del pincel. Retablos y policromías. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 77-91.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, Huejotzingo. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 119-137.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020.

GISBERT, Teresa y José de Mesa. El hermano Bernardo Bitti. Escultor. En: *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América: Andalucía y América en el Siglo XVI*, tomo II. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1983, 411-427. Disponible en: https://dspace.unia.es/handle/10334/338. Accesado el 22 de enero 2026.

MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999.

MESA, José de y Teresa Gisbert. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.

PORRAS GODOY, Brenda Janeth. El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX. Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2015. Disponible en: http://hdl.handle.net/11441/30389. Accesado el 22 de enero 2026.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portugues a raíz del Concilio de Trento. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), pp. 43-52, 1991.

RUIZ GOMAR, Rogelio. Avances y problemas en el estudio de Andrés de Concha. En Madrid Alanís, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca.* México: INAH, 2021, pp. 169-210. Disponible en: https://repositorio.inah.gob.mx/node/5384. Accesado el 20 de enero 2026.

VARGAS UGARTE, Ruben. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1963.

ZÁRATE, Edén. Pintura y escultura del siglo XVI. Revisión de los documentos con que se ha escrito su memoria. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 139-158.

Fuentes de internet

Taller sobre metodología para la conservación de retablos de madera policromada. El documento de los Retablos 2002. Sevilla: Junta de Andalucia- Consejería de Cultura, The Getty Conservation Trust, 2004.
Disponible en:
https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/espanol_retablo.pdf Accesado el 26 de enero de 2026.

Ministerio de Cultura y deporte-Gobierno de España. *Tesauros del Patrimonio cultural de España*. Término: Retablo.
Disponible en: http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1001253.html. Accesado el 26 de enero 2026.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Los primeros retablos mayores de Nueva Granada: Cartagena de Indias (1550) y Santafé de Bogotá (1562)

The first main altarpieces of New Granada: Cartagena de Indias (1550) and Santafé de Bogotá (1562)

Adrián Contreras-Guerrero[1]

Camilo Moreno Bogoya[2]

Resumen

En este trabajo analizamos los dos retablos mayores más antiguos de Colombia, que por su cronología también son de los más antiguos en el conjunto del continente americano. Para ello partimos de la documentación relativa a la contratación de ambas piezas en Sevilla, así como de los restos que aún se conservan del de Bogotá. A la vista de esta información se proponen reconstrucciones digitales de ambos conjuntos que nos permiten hacernos una buena idea de cómo fueron ambos retablos, los cuales, sin ninguna duda alguna, marcaron un importante hito dentro de la disciplina en Nueva Granada.

Palabras clave: Arte sevillano; Manierismo; Vázquez el Viejo; Nueva Granada.

Abstract

In this work, we analyze the two oldest main altarpieces in Colombia, which, chronologically, are also among the oldest in the Americas. We begin with documentation relating to the commissioning of both pieces in Seville, as well as the surviving remains of the Bogotá altarpiece. Based on this information, we propose digital reconstructions of both altarpieces, allowing us to gain a clear understanding of their original appearance. These altarpieces undoubtedly marked a significant milestone in the field of altarpiece art in New Granada.

[1] Universidad de Granada, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9391-5469
[2] Archivo de la Catedral de Bogotá, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0121-6941

Keywords: Sevillian art; Mannerism; Vázquez el Viejo, New Granada.

Introducción

Una vez asentadas las tropas españolas en los territorios americanos, comenzaron a fundarse ciudades y a agruparse a la población indígena en doctrinas, las cuales requerían la construcción de templos. Estos, a su vez, debían estar dotados de los enseres básicos para el culto y la celebración de la Eucaristía. Como es de suponer, en un comienzo los medios fueron muy limitados, tanto para la edificación en materiales perdurables como para la adquisición de ornamentos, vasos sagrados y retablos. La pobreza o la carencia de estos elementos fue una queja recurrente.

Durante gran parte del siglo XVI se buscaron alternativas a los retablos de madera dorada, debido a sus elevados costos y a la falta de artesanos cualificados en estas latitudes durante los primeros años. Solo unas pocas iglesias pudieron permitirse la importación de retablos desde Europa, principalmente desde Sevilla, ciudad que se consolidó como el principal centro exportador con América. De estas primeras estructuras, pocas han llegado hasta nuestros días; de algunas solo se conserva el testimonio documental de sus conciertos o inventarios.

En este texto se abordarán dos casos tempranos correspondientes a los retablos de las catedrales de Cartagena y Santafé, en el Nuevo Reino de Granada. El primero se basa en el trabajo de Elena Escuredo, quien halló el protocolo del concierto en el Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla; el segundo es fruto de una investigación de los autores, que permitió localizar uno de los cuerpos del retablo y algunas de las imágenes que lo ornamentaban.

El retablo de Santa Catalina de la catedral de Cartagena de Indias (1550)

La diócesis de Cartagena de Indias se erigió en 1534, un año después de la fundación de la ciudad, desde este momento se emprendieron los esfuerzos para la construcción de una catedral, aunque como es lógico pensar en un comienzo solo se trataba de una modesta construcción que en nada se diferenciaba de cualquier otra iglesia. Para 1537 esta construcción ya contaba en el altar mayor con un "retablo pequeño de pincel con la imagen de nuestra señora y otros santos y encima un dosel"[3], además de dos altares a los lados. La presencia del dosel de respeto, una especie de palio sobre el altar, fue un elemento constante en los primeros tiempos de las iglesias neogranadinas, mientras se conseguía dotar de mayor solemnidad al espacio.

Una década después el conquistador Jorge de Quintanilla, compañero de expedición del fundador Pedro de Heredia, aprovechaba su estadía en Europa para comisionar un retablo al entallador Bartolomé de Ortega[4], mediante el concierto que se firma el 19 de abril de 1550, teniendo como fiadores al pintor flamenco Hernando Esturmio y al dorador Andrés Morin, artistas que también participarían en la fabricación de este retablo. Se establecieron tres meses y medio como plazo de ejecución, aunque la estructura fue realizada en un lapso menor. Sin embargo, solo hasta 1552 vino a embarcarse el retablo hacia Cartagena.

Según el concierto, el retablo debía estar elaborado en madera de castaño seco y borne, y tener las siguientes dimensiones: 18 palmos (4.11 metros) de alto por 12 (2.74 metros) de ancho y un banco de 7 (1.6 metros)[5]. En total serían tres

[3] MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte.* Cartagena: Alfonso Amadó Editor, 1960, pp. 28-29. Citado por ESCUREDO, Elena. Con destino a Cartagena de Indias: mapa de ruta de un retablo sevillano pintado por Hernando de Esturmio (1550). *Intrecci d'arte,* Bolonia, n. 12, 2023, p. 28

[4] La primera noticia de este retablo se publica en: VILLA NOGALES, Fernando de la; MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI y XVIII.* Sevilla: s.n., 1993, p. 117 y 157.

[5] Escuredo, Con destino a Cartagena, p. 27.

ISSN: 2965-1085

calles, ocupando la central una gran tabla con la representación de Santa Catalina de Alejandría, sobre esta una resurrección; a los costados de la santa, san Sebastián a la izquierda y san Cristóbal a la derecha, y la anunciación repartida entre la tabla de la Virgen María en su habitación y en la otra el arcángel san Gabriel;coronando las dos calles laterales dos tablas redondas con los apóstoles Pedro y Pablo, y en el centro un remate arqueado con una cruz.

Llama la atención que, en las especificaciones de las representaciones de las tablas, el comitente es muy específico sobre la forma y atributos en que deben ser pintados los santos, como por ejemplo el de santa Catalina, mientras que en la figura de san Sebastián deja en libertad al pintor de representarlo desnudo o con ropa. Al respecto Escuredo ha encontrado una representación de Santa Catalina perteneciente a la iglesia de santa Ana de Triana (Sevilla)[6] cuya ejecución se ubica en una fecha cercana a la de Cartagena y se ajusta a las exigencias del comitente, por lo que se incluyó a manera de ejemplo en la reconstrucción hipotética del retablo que ofreció dicha autora. No obstante, a la vista tanto de la documentación como de otros retablos de la época, creemos que esta imagen se puede ajustar aún más, por lo que hacemos nuestra propia hipótesis, estilizando las proporciones, ajustando a ocho las pilastras y añadiendo el remate central de medio punto que se cita en la documentación. Para imaginar el aspecto completo hemos utilizado pinturas de Hernando de Esturmio sobre los mismos temas iconográficos señalados en el contrato, y, en caso de que no existan, de contemporáneos cercanos en estilo al pintor (Fig. 1). El retablo que hemos usado como referencia es el de San Lorenzo de la Iglesia de Santa María de Écija (Fig. 2).

[6] ESCUREDO, Con destino a Cartagena, p. 28.

ISSN: 2965-1085

Figura 1. Hipótesis del aspecto que debió tener el primer retablo mayor de la Catedral de Cartagena. Recreación digital en la que se marcan en blanco y negro las tablas pictóricas que se han recreado usando pinturas de Hernando Esturmio y otros artistas contemporáneos. Elaboraron: Adrián Conteras y Camilo Moreno.

ISSN: 2965-1085

Figura 2. Juan Bautista Vázquez “el Viejo” (ensamblador) y Pedro de Villegas o Luis de Valdivieso (pintura), *Retablo de San Lorenzo*, 1566-1570. Iglesia de Santa María, Écija. Fotouente: Jl FilpoC. Wikimedia commons, CC BY-SA 4.0.

ISSN: 2965-1085

Aunque el retablo se finalizó en un tiempo menor al pactado, el embarque apenas se vino a realizar en 1552, mismo año en que un incendio arrasaba con la primitiva catedral y obligaba al cabildo catedralicio a emprender la construcción de una nueva edificación, que tampoco duraría mucho. El retablo finalmente viajó en la nao de *san Bartolomé* y para ese momento se describe así[7]:

> Seis tableros de pincel que son: la Resurrección de Nuestra Señora[8], y el ángel y santa Catalina y san Sebastián y san Cristóbal; y diez arquetes de la tabla y cuatro remates, y dos medios redondos de dos rostros de san Pedro y san Pablo, y ocho pilares entallados en una cruz por remate; y un banco para el retablo y una cornisa corre por medio del retablo, y otras dos cornisas pequeñas van por la parte de arriba que atan con el arco, más dos escuditos sueltos que se han [de] clavar en el banco a los cabos, y este retablo es para la Iglesia Mayor de Cartagena.

Es probable que el retablo efectivamente hubiera arribado a Cartagena, de lo que no se tiene certeza es que se utilizara en el nuevo templo y que sobreviviera a la catedral que finalmente se consolidó en el siglo XVII. Teniendo en cuenta sus pequeñas dimensiones, lo más seguro es que haya pasado a ocupar una capilla lateral o se haya vendido a alguna otra iglesia de la ciudad, tal como fue el caso del retablo de Vásquez del que se hablará a continuación.

El retablo de Juan Bautista Vásquez el Viejo (1560)

Los encargos realizados a Juan Bautista Vásquez el Viejo desde ciudades como Santafé y Tunja fueron usuales y algunos de estos se conservan actualmente. A pesar de que iglesias como la catedral de Bogotá, cuya construcción neoclásica corresponde a comienzos del siglo XIX, y que en su momento reemplazó toda la retablística de madera, algunas esculturas de la mano

[7] VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813) Fuentes para la pintura.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pp. 77-78.
[8] No sabemos si fue un error de transcripción o de redacción de quien consignó el contenido del embarque, pero claramente hace referencia a la resurrección y al cuadro de la virgen que hace juego con la tabla del arcángel san Gabriel.

de Vásquez permanecieron en el templo, permitiendo enlazar otras piezas atribuidas a este artista con documentos conservados en el Archivo catedralicio y en la Biblioteca Nacional.

Un documento fechado en 1560 y conservado en la Biblioteca Nacional de Colombia[9] nos revela que la iglesia matriz de Bogotá[10] encargó su primer retablo mayor en España gracias a la mediación del mercader de origen extremeño Cristóbal Rodríguez Cano[11]. Aunque Rodríguez estaba especializado en el comercio transatlántico de géneros textiles, también se vio involucrado en este tipo de intercambios, e, incluso, llegó a facilitar la llegada a Santafé de un oficial de hacer retablos en 1565[12]. Y aunque el documento no menciona en ningún momento al maestro que habría de realizar el trabajo, no hay duda de que este fue Juan Bautista Vázquez "el Viejo", como enseguida veremos.

El encargo lo formalizó el chantre de la catedral y estaba sujeto a una serie de condiciones, siendo la primera de ellas las medidas a las que se habría de ceñir el maestro ensamblador: el retablo habría de tener tres varas y tres cuartas de

[9] Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, fols. 1r-v, *Relación y memoria de la forma, medida y tamaño que ha de tener el retablo que se ha de hacer para la iglesia del Nuevo Reino de Granada*. Sin fecha, h. 1560. El documento procede en realidad del archivo de la Catedral de Bogotá, y, como su portada indica, fue compilado por el secretario del cabildo catedralicio José Vargas Jurado, quien unió varios legajos de diferentes épocas cuyo común denominador es que se refieren al retablo mayor de la catedral.

[10] No podemos hablar de catedral en sentido estricto hasta 1564, cuando Bogotá es elevada a arzobispado.

[11] En varios archivos españoles hay una copiosa documentación sobre este comerciante originario de Plasencia (Cáceres), ciudad donde permanecieron sus dos hijas y donde fundó una memoria para el remedio de mujeres pobres de su linaje. Por dicha documentación sabemos que estaba avecindado en Santafé al menos desde 1557, año en que intentaba regresar a la ciudad desde la Península. Al año siguiente, en 1558, se le dio permiso para regresar de nuevo a Santafé con dos esclavos negros de su servicio. Murió hacia 1580. Véase, por ejemplo, AGI. Indiferente, 1965, L. 13, fol. 434. *Real Cédula para el paso a Indias de Cristóbal Rodríguez Cano*. 29/X/1557; ARCV (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid). Registro de ejecutorias, caja 1418, 2. *Ejecutoria del pleito litigado por Isabel y María Rodríguez, herederas de Cristóbal Rodríguez Cano sobre la entrega de bienes dejados en su testamento*. 14/VI/1580.

[12] AGI. Indiferente, 1966, L. 15, fol. 363. *Real cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que permitan a Cristóbal Rodríguez Cano llevar al Nuevo Reino de Granada a un oficial de hacer retablos*. 27/IX/1565. Citado en GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco. Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia). En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010, pp. 510-511.

ancho. Además, el primer cuerpo habría de tener tres nichos, estando vacío el del centro, "porque se ha de poner en él una imagen de Nuestra Señora que está traída de España y está en dicha iglesia"[13]. Esta imagen que ya estaba en el templo, no puede ser otra que la que hoy conocemos como *Virgen de la Granada* o *Virgen de los Remedios*[14] –de las dos formas se le ha llamado a lo largo del tiempo –, la cual se conserva actualmente en la Catedral de Fontibón[15] (Fig. 3). En ese momento la escultura estaba "puesta en una peana cuadrada que tiene una tercia de larga", siendo su altura total, con la peana y la corona, de una vara y tres cuartas, es decir, unos 146 centímetros[16], lo que se corresponde totalmente con el estado actual de la imagen, que tiene 148 cm de alto, 52 cm de ancho y 33 cm de profundidad.

[13] Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, fol. 1r, *Relación y memoria de la forma, medida y tamaño que ha de tener el retablo que se ha de hacer para la iglesia del Nuevo Reino de Granada*. Sin fecha, h. 1560.
[14] La existencia de esta advocación mariana en la catedral antes de su elevación a tal dignidad, y su ubicación en el nicho principal del retablo mayor, nos hace pensar que la iglesia matriz y única parroquia de la ciudad en inicio, debió estar dedicada a esta advocación.
[15] Esta imagen fue trasladada a la entonces iglesia de Fontibón en los años sesenta del siglo XX cuando dicha iglesia aún pertenecía al arzobispado de Bogotá.
[16] Una vara en Santafé correspondía a 83'5 cm. La equivalencia está tomada de PINZÓN, José Alexander. *La catedral de Santafé. Cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019, p. 58.

Figura 3. Atribuido a Juan Bautista Vázquez "el Viejo", *Virgen de la Granada*, 1560. Madera tallada y policromada, 148 x 52 x 33 cm, Catedral de Santiago Apóstol, Fontibón, Colombia. Foto: Adrián Contreras.

Ahora bien, el hecho de que esta importante escultura ya estuviera en Santafé en 1560, echa por tierra la asentada atribución de la misma, que se venía achacando a alguno de los discípulos de Juan Bautista Vázquez "el Viejo" como Gaspar del Águila[17] o Jerónimo Hernández[18]. A la luz de este nuevo dato,

[17] GILA MEDINA y HERRERA GARCÍA. Escultores y esculturas en el Reino, p. 524; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad de Granada, 2019, pp. 41-42.

creemos que la imagen debió ser una de las primeras obras sevillanas del propio Vázquez, cuyo rastro documental en la ciudad del Guadalquivir empieza en 1557. Por tanto, se descarta la posibilidad de que la imagen sea de alguno de sus discípulos, los cuales tardaron aún unos años en emerger. Siguiendo con nuestra teoría, una vez que la imagen llegó a su destino en Santafé, el cabildo catedralicio, satisfecho con el resultado, debió apresurarse a encargar un retablo completo donde colocarla. Para ello se valieron del mercader Cristóbal Rodríguez Cano, quien cubría anualmente la carrera de Indias.

Más allá de esta suposición, lo que demuestra la documentación posterior es que el encargo llegó a buen puerto, cumpliéndose las condiciones estipuladas en él. Veamos por tanto qué otras condiciones definieron el encargo. A ambos costados de la hornacina central habría otras dos hornacinas, donde se ubicarían las imágenes de bulto de San Pedro, a mano derecha, y San Pablo, a mano izquierda, ambas labradas ex profeso con las mismas medidas que la Virgen. Pues bien, de nuevo es posible casar esta información documental con dos piezas aún existentes en Bogotá. Nos referimos a una pareja de esculturas de esta temática que proceden de la Basílica de Monserrate[19] y fueron a dar a la colección privada de Hernando Santos[20]. Estos dos santos ya han sido identificados como obras seguras de Bautista Vázquez "el Viejo" gracias a la comparación de uno de ellos, el *San Pablo*, con uno de los *Evangelistas* (Fig. 4) del facistol de la catedral sevillana[21]. Pues bien, ahora es posible concretar el origen de las piezas y su datación.

---

[18] APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición, 2015, pp. 125 y 127.

[19] Se tiene la certeza que esta pareja de esculturas procede del Santuario de Monserrate, puesto que fueron publicadas por Álvaro Gómez Hurtado en 1970, aún en poder del templo y sumamente repintadas. Se sabe que fueron adquiridas posteriormente por Hernando Santos en un anticuario bogotano. Ver GÓMEZ HURTADO, Álvaro. *Herencia Colonial en la imaginería religiosa de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Banco Cafetero de Colombia, 1970, s.p.

[20] Cfr. *La mirada del coleccionista. El ojo crítico de Hernando Santos*. Bogotá: Banco de la República, 2000, p. 27-28.

[21] CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 35-36.

Figura 4. Juan Bautista Vázquez "el Viejo", *Santos Pedro y Pablo*, entre 1561-1586. Esculturas en madera tallada y policromada, colección particular. De: *La mirada del coleccionista*, 2000, pp. 27-28. // Juan Bautista Vázquez "el Viejo", *Evangelista del Facistol*, 1565. Escultura en madera tallada, Catedral de Santa María de la Sede, Sevilla. Foto: Adrián Contreras.

Pero continuemos analizando la descripción que se hace del retablo en la documentación[22]:

> Y encima de estos tres tabernáculos [es decir, nichos] ha de haber otros tres, en los cuales ha de haber otras tres imágenes de bulto, que la de en medio será la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, y la de la mano derecha estará la imagen de san Juan Bautista o Evangelista, cual el maestro de la obra más quisiere, y a la mano izquierda la imagen de San Francisco, aunque el cuerpo de este tabernáculo de San Francisco tenga el frontón con los estigmas, y estas tres imágenes altas tengan los hermanos en alto y en ancho que al maestro de esta obra le pareciere convenir y a la proporción del retablo, porque se le dio el tamaño y medida en las imágenes primeras, fue habido respecto a que esta dicha imagen de Nuestra Señora que ha de estar en medio del retablo como esta dicho, y en el remate de todo este retablo ponga el maestro la figura que al tal maestro mejor le pareciere convenir para que mejor parezca y quede en perfección.

De todo lo señalado lo único que se conserva aún en propiedad de la Arquidiócesis es el conjunto de la *Resurrección*, que de nuevo nos vuelve a

[22] BNC, Manuscritos, RM598, fol. 1v.

ISSN: 2965-1085

llevar a la Basílica de Monserrate, concretamente a su casa cural (Fig. 5). Más adelante explicaremos por qué acabaron allí varias de las piezas de las que venimos hablando. Por ahora únicamente conviene señalar la unanimidad de los historiadores respecto a la paternidad de la pieza, que se vincula de nuevo, a Vázquez "el Viejo"[23].

Figura 5. Juan Bautista Vázquez "el Viejo", *Resurrección*, entre 1561-1586. Esculturas en madera tallada y policromada, 135 x 33,29 x 30 cm, Basílica de Monserrate. Foto: Adrián Contreras.

[23] ESTELLA MARCOS, Margarita. Dos esculturas probables de Vázquez el viejo: un Resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena. En: *Archivo Español de Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, n. 237, 1987, pp. 60-62; GILA MEDINA y HERRERA GARCÍA, Escultores y esculturas en el Reino, p. 516; APONTE PAREJA, *Escultura en el Nuevo Reino*, p. 77; CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 31-33.

Por su parte, la incorporación de la figura de San Francisco resulta del todo lógica si pensamos que en ese momento el obispo era el fraile franciscano Juan de los Barrios. Lo que sí llama la atención es que dicho San Francisco se representara en el episodio concreto de la estigmatización, pues más adelante se pedía que en "el campo" de su hornacina se pintara un "serafín de pincel" unido por unos "hilos" a la escultura. Otro aspecto interesante es la libertad que se daba al escultor en varios puntos, concretamente quedaba a su elección tallar un San Juan Bautista o un San Juan Evangelista –lo que indica que no había una preferencia entre ellos–, así como determinar el coronamiento más conveniente para el retablo, pues había "campo" suficiente "para el remate que quisiere hacer"[24].

No sabemos cuánto tiempo tardó Vázquez en ejecutar el retablo y sus imágenes, ni en qué fecha exacta llegaron a Santafé. Eso sí, existen varios datos documentales que nos hablan de envíos hechos por el maestro hacia Nueva Granada, y quizá alguno de ellos pueda corresponderse con las esculturas de este conjunto catedralicio. Nos referimos al envío de 1584, cuando mandaba un Cristo Crucificado y otro de la Resurrección, lo que podría casar con las iconografías que pudieron conformar la calle medial de nuestro retablo, y al envío de 1586, cuando mandaba un lote de esculturas sin identificar, lo que quizá podría vincularse con el resto de las hornacinas previstas[25].

Lo que sí parece improbable es que el retablo se llegara a colocar en la primera catedral de Bogotá, pues fue una obra efímera que se comenzó en 1553 y se derrumbó parcialmente en 1565, justo cuando se estaban acabando las obras e iba a ser inaugurada. Donde sí estuvo seguro fue en la segunda catedral, es decir, la que se proyectó en 1571 y se empezó al año siguiente[26], durante el periodo de sede vacante entre los arzobispos Juan de los Barrios y Luis Zapata de Cárdenas.

[24] BNC Manuscritos, RM598, fol. 1v.
[25] CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 32-36.
[26] Sobre este asunto véase CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. Traza, condiciones y subasta para la construcción de la segunda catedral de Bogotá (1571). En: *Catedral de Bogotá. Miradas y aportes sobre su historia*. Bogotá: Fundación Universitaria Monserrate, 2024.

Allí presidió el presbiterio del templo hasta 1619, cuando fue sustituido por el segundo retablo, y al ser sustituido, se reubicó en la capilla del templo que por entonces fungía como capilla del Sagrario. Así lo indica un inventario catedralicio del año 1632 que lo describe como "Un retablo dorado que solía estar en el altar mayor y ahora está en el Sagrario con la Resurrección de bulto, San Pedro y San Pablo, San Juan Bautista y San Francisco de bulto"[27]. Este testimonio nos sirve para confirmar que Vázquez optó por tallar un San Juan Bautista y no un San Juan Evangelista. Por su parte, el sagrario de este primitivo retablo había sido desvinculado de él y en ese momento era usado en la Capilla de la Soledad[28].

Llegados a este punto, cabe preguntarse qué pasó con el retablo a partir de entonces. Pues bien, no hemos localizado ningún otro documento que nos hable de él con posterioridad[29], pero debemos suponer que siguió en la referida capilla, que hacia el siglo XVIII había dejado de funcionar como sagrario[30], debido a la construcción de la Capilla del Sagrario, edificio independiente de la Catedral, por Gabriel Gómez de Sandoval y consagrado en 1700. Además, hacia 1790, el deán Francisco Martínez, había iniciado reformas en la Catedral, que incluyeron la reforma de las capillas de la Soledad y los Dolores. Al respecto, en el acta capitular del 28 de noviembre de 1794 el canónigo Felipe del Campo solicita al cabildo se le vendan los "sobrantes de los retablos que escogiere de N[uest]ra Señora de los Dolores y Soledad"[31]. Dichas obras iniciadas por el deán Martínez se detuvieron por muerte de éste, hasta que el arzobispo Baltasar Jaime Martínez Compañón las reanuda, pero nuevamente son truncadas por la muerte del

[27]Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, Inventario de 1632, fol. 9r. 8/I/1632.

[28] AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, *Inventario de 1632*, fol. 8v. 8/I/1632.

[29] Lo que está claro es que el retablo no procede de Monserrate ya que el inventario hecho en 1711 a la muerte del promotor del santuario, Solís y Valenzuela, no lo consigna. Y eso que dicho inventario es bastante meticuloso, incluyendo incluso los colchones y el utillaje doméstico del lugar. Cfr. Archivo General de la Nación (AGN). Notarías, Colonia, nª. 3ª, vol. 126, fols. 202-204. Testamento de Pedro de Solís y Valenzuela. 1711. También CUÉLLAR SÁNCHEZ, Marcela Cristina. De la Virgen de Monserrat al Señor Caído de Monserrate. Misterio, fe y lugar. *Atrio*, Sevilla, n. 18, pp. 43-60, 2012.

[30] De hecho, Caycedo y Flórez aclara que esta capilla en el siglo XVIII se encontraba bajo la advocación de la Virgen de la Misericordia, probablemente la del Callao de Lima, cuyo lienzo aún se conserva en el tesoro de la Catedral. CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824, p. 41.

[31] AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Secretaría. Acuerdos Capitulares. *Libro 10 de acuerdos desde el mes de julio de 1794*, fol. 48v-49r.

ISSN: 2965-1085

prelado. Finalmente, hacia 1805 el maestrescuela Manuel Andrade, ordena "quitar todos los altares y comenzar una obra hacía lo último de la capilla de Santa Ana"[32] , es pues, en este momento que el retablo debió salir con destino a la ermita de Monserrate.

Figura 6. Juan Bautista Vázquez "el Viejo", Retablo, h. 1561. Trabajo en madera tallada (repintado e incompleto), 227 x 290 x 130 cm, Basílica de Monserrate, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

El retablo en cuestión, o más bien lo que queda de él (Fig. 6), se ubica hoy en la capilla lateral del Santuario de Monserrate y está ocupado en su hornacina central por una imagen de la *Virgen de Monserrat*[33], allí donde habría estado la *Virgen de los Remedios*, y por las banderas de Colombia y Bogotá donde habrían estado los *Santos Pedro* y *Pablo*. Según el encargo hecho al mercader Rodríguez Cano, el retablo habría de medir tres varas y tres cuartas de ancho, lo que

[32] CAYCEDO Y FLÓREZ, *Memorias para la historia*, p. 52.
[33] Se trata de una escultura de factura reciente. La que se veneró en origen se extravío en el curso de los siglos a medida que su devoción fue reemplazada por la del Señor Caído.

coincide, de nuevo, con las medidas del vestigio conservado[34]. Además, cabe recordar que dicho retablo ya se había relacionado con Vázquez "el Viejo" gracias a la comparación de uno de sus elementos decorativos –las cartelas con los *putti* del banco– con otro retablo que es obra segura del mismo autor: el de la Capilla Mancipe de Tunja (1583)[35]. Ahora podemos precisar su origen y establecer otras relaciones con la retablística del momento. Así, el retablo bogotano presenta recursos genuinamente sevillanos como son las hornacinas capialzadas, es decir, con las paredes en derrame, tal y como las hacía Roque Balduque en la década de los años cincuenta[36]. Los querubines situados en la parte inferior de las columnas y en el friso del entablamento también se encuentran en retablos como el de Lucena del Puerto (Fig. 7). Por último, un retablo que también coloca un grupo de la Resurrección en la calle medial es el de San Mateo de Lucena, hecho entre Vázquez "el Viejo" y su discípulo Jerónimo Hernández[37].

Finalmente, gracias a todos estos datos, hemos podido reconstruir el hipotético aspecto que pudo tener este primer retablo mayor de la Catedral de Bogotá (Fig. 8). Para ello hemos recompuesto digitalmente todas las piezas que se conservan –el primer cuerpo del retablo y las imágenes de la *Virgen de los Remedios*, *San Pedro*, *San Pablo* y la *Resurrección*– y hemos imaginado las piezas del retablo que se han perdido –el segundo cuerpo y el ático– según la lógica presente en otros retablos labrados por Vázquez y su círculo. Las primeras van marcadas en color y las segundas en blanco y negro. Cabe señalar que hemos

[34] Ahora mismo el retablo mide 290 cm de ancho, faltando unos centímetros para llegar a los 313 centímetros que da la conversión al sistema métrico actual. Esta diferencia se debe a que los extremos de las cornisas están seccionados para poder encajarlo en el espacio actual.
[35] APONTE PAREJA, *Escultura en el Nuevo Reino*, pp. 81-85; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020, pp. 33-34.
[36] Cfr. RECIO MIR, Álvaro. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional. En: HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco; RECIO, Álvaro (coord.). *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009, pp. 102-106.
[37] Cfr. MIR, La versatilidad del Renacimiento, pp. 113-114.

ubicado en el ático de esta recreación el *Crucificado* que aún se conserva en la sacristía de la catedral bogotana, pues creemos que este pudo ser su origen[38].

Figura 7. Atribuido a Juan Bautista Vázquez "el Viejo", *Retablo de la Virgen de la Luz*, h. 1580. Madera tallada y policromada, Iglesia de San Vicente, Lucena del Puerto (Huelva). De: Halcón, Herrera y Recio, *El retablo sevillano*, 2009, p. 108.

[38] Aún no tenemos pruebas que demuestren esta teoría y por eso hemos preferido ponerlo en blanco y negro como el resto de suposiciones. Lo que sí hay son indicios que apuntan en esta dirección, como son su tamaño y su presencia en la misma catedral.

ISSN: 2965-1085

Con esta recreación, y a la luz de todos los datos aquí aportados, creemos que empiezan a encajar todas las piezas del rompecabezas. Por fin vislumbramos el aspecto que debió tener el primer retablo mayor, quién fue su autor y cuál su cronología, a la par que entendemos de donde proceden varias piezas sevillanas que hoy se encuentran desperdigadas por templos bogotanos.

Figura 8. Hipótesis del aspecto que debió tener el primer retablo mayor de la Catedral de Bogotá (recreación digital). Elaboraron: Adrián Contreras y Camilo Moreno.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Fondo Cabildo Eclesiástico, Secretaría. Acuerdos Capitulares. *Libro 10 de acuerdos desde el mes de julio de 1794*.

AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, *Inventario de 1632*.

Archivo General de la Nación (AGN). Notarías, Colonia, nª. 3ª, vol. 126.

Archivo General de Indias (AGI). Indiferente, 1965, L. 13; 1966, L. 15.

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCV). Registro de ejecutorias, caja 1418, 2.

Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598

Bibliografía

APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición.

CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad de Granada, 2019.

CUÉLLAR SÁNCHEZ, Marcela Cristina. De la Virgen de Monserrat al Señor Caído de Monserrate. Misterio, fe y lugar. En: *Atrio*, Sevilla, n. 18, 2012, pp. 43-60.

ESCUREDO, Elena. Con destino a Cartagena de Indias: mapa de ruta de un retablo sevillano pintado por Hernando de Esturmio (1550). *Intrecci d'arte*, Bolonia, n. 12, 2023, pp. 23-40.

ESTELLA MARCOS, Margarita. Dos esculturas probables de Vázquez el viejo: un Resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena. En: *Archivo Español de Arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, n. 237, 1987, pp. 48-63.

GILA MEDINA, Lázaro; HERRERA GARCÍA, Francisco. Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia). En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010.

GÓMEZ HURTADO, Álvaro. *Herencia Colonial en la imaginería religiosa de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Banco Cafetero de Colombia, 1970.

La mirada del coleccionista. El ojo crítico de Hernando Santos. Bogotá: Banco de la República, 2000.

MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte, Cartagena*, Alfonso Amadó Editor, 1960.

PINZÓN, José Alexander. *La catedral de Santafé. Cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

RECIO MIR, Álvaro. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional. En: HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco; RECIO, Álvaro (coord.). *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009.

VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813).* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

VILLA NOGALES, Fernando de la; MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI y XVIII.*Sevilla: s.n., 1993.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Retablos del siglo XVI en Puebla, México

16th-century altarpieces in Puebla, Mexico

Agustín René Solano Andrade[1]

Resumen

El trabajo aborda los retablos del siglo XVI que aún quedan en Puebla y que se encuentran en comunidades cercanas a la capital poblana: Huaquechula, Cuautinchan, Tecali y Huejotzingo. Este último retablo es muy conocido y difundido por varias razones, entre ellas está el hallazgo de su contrato por Heinrich Berlin y que da luz a la forma en que estas máquinas se elaboraron en su momento, por lo cual con este se comienza el recorrido. Sin embargo, no todos los retablos que subsisten del siglo XVI son retablos mayores, ya que, como elementos importantes que visten el espacio religioso, también se encontraban a lo largo de la nave y del crucero del templo, como son los casos que existen en la iglesia de San Diego de Alcalá (Huejotzingo) y Cuautinchan o el pequeño retablo de la capilla posa de Calpan que también se aborda en este trabajo, a los cuales se suman otros más en perspectiva para atenderlos y entenderlos como elementos centrales del patrimonio cultural religioso de la región.

Palabras clave: Retablos mayores; Retablos menores; Siglo XVI; Puebla-México; Iglesias conventuales; Patrimonio religioso.

Abstract

This work examines the 16th-century altarpieces that still remain in Puebla, located in communities near the city of Puebla: Huaquechula, Cuautinchan, Tecali, and Huejotzingo. The latter is particularly well-known and widely discussed for several reasons, including the discovery of its contract by Henrich Berlin, which sheds light on how these altarpieces were crafted. This altarpiece serves as the starting point for this exploration. However, not all surviving 16th-

[1] Facultad de Ciencias de la Comunicación. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

century altarpieces are large, elaborate structures. As important elements adorning religious spaces, they were also found along the nave and transept of churches, as is the case in the Church of San Diego de Alcalá (Huejotzingo) and Cuautinchan, or the small altarpiece in the open-air chapel of Calpan, which is also discussed in this work. These and others are being considered for future study and understanding as central elements of the region's religious cultural heritage.

Keywords: Major Altarpieces; Minor altarpieces; 16th century; Puebla-Mexico; Convento churches; Religious heritage.

El siguiente trabajo hace una breve revisión de lo que se ha dicho sobre los retablos del siglo XVI que aún perviven en los alrededores de la ciudad de Puebla, México. Los retablos que serán los protagonistas de este breve recorrido, son aquellos que se levantaron en la segunda mitad del siglo XVI dentro del territorio del actual Estado de Puebla, donde los franciscanos fueron muy influyentes, ya que, en este espacio, el clero regular tenía una posición central: "Posiblemente, de las tierras de América, Nueva España fue el escenario en el que la presencia de la orden franciscana se hizo más viva"[2]. En su "Introducción: los frailes mendicantes", del estudio *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, George Kubler anota:

> Hacia 1550, a una generación de la conquista de México, se levantaba sobre las ruinas de la civilización indígena un estado colonial. La creación de este nuevo orden político se vio obstaculizada por disputas ocasionales y la consabida lucha de poder. […] La situación del indígena se convirtió en preocupación central. Los colonizadores deseaban controlar el trabajo del indio y la Corona se empeñaba en conservar la libertad del indígena y la integridad de sus tierras comunales. En esta lucha, los defensores del indio fueron, por un tiempo, los frailes mendicantes de las órdenes franciscana, dominica y agustina. En oposición a ellos, se alzaban los sacerdotes seculares de la jerarquía episcopal, cuya misión catequizadora había sido usurpada por los frailes en algunas comunidades indígenas[3].

[2] CASAS GARCÍA, Juan Carlos (coord., editor). *Nueva historia de la Iglesia en México*. Ciudad de México: Universidad Pontificia de México, A. C., 2018, p. 111.

[3] KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica, 1983, p. 13. Aunque nos queda claro que este es un tema por demás extenso, la referencia nos sirve para comprenderlo y empezar este trabajo, sabiendo que el trabajo de Kubler es fundamental para el periodo que nos interesa. Otro trabajo importante sobre el tema

ISSN: 2965-1085

Los antiguos conventos franciscanos que aún perviven en poblaciones cercanas a la capital, antes llamada Puebla de los Ángeles, dieron cauce a una fábrica de maquinarias sacras de gran interés para la historia del arte y otras disciplinas, pues aún podemos admirar varios de estos artefactos elaborados en los años 70 y 80 del siglo XVI, entre ellos cuatro retablos mayores de dimensiones considerables (Huejotzingo, Huaquechula, Tecali y Cuautinchán). Esto convierte la región en un ámbito privilegiado para indagar en las formas, iconografías y materialidades de estas piezas, ya que otras regiones no corrieron con la fortuna de que se conservara tal cantidad de patrimonio de aquella temporalidad. [4]

---

es el de ARTIGAS, Juan B. *México arquitectura del siglo XVI*. México: Santillana, 2010. Vale la pena agregar lo que dice Gruzinski en *La colonización de lo imaginario* sobre el asunto expuesto en la cita, ya que sigue siendo tema de interés para la historia: "Alrededor de los conventos fundados por las órdenes mendicantes y desde fines del decenio de 1530 gravita una multitud de servidores indígenas que están exentos de pago del tributo y en realidad dependen exclusivamente de los religiosos que ejercen sobre ellos una jurisdicción y una autoridad discrecionales que todavía nadie les discute. […] Lo que se juega es importante porque concierne a la responsabilidad espiritual en el sentido más amplio de la comunidad. Los cantores y los fiscales preparan a los agonizantes para la confesión o para la muerte; les ayudan a redactar su testamento; administran el bautismo en ausencia del cura. Enseñan el catecismo y anuncian el tiempo de las fiestas." GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 72-73.

[4] Para mayor información, vale la pena revisar Francisco de la Maza Los retablos dorados de Nueva España. Enciclopedia mexicana de arte 9. México: Ediciones Mexicanas, 1950, (del cual Franziska Neff hizo un recuento recientemente: A siete décadas de Los retablos dorados de Nueva España: una revisión del estado de la cuestión. En *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas 45 (Suplemento), pp. 87-128, 2023) o MAQUIVAR, Consuelo. Escultura y retablos siglos XVI – XVII. En: *Historia del arte mexicano*. México, D.F.: Salvat Ediciones SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, así como el artículo "El Plateresco" de Francisco Arturo Schröder del número 106 de la revista *Artes de México*, dedicada a los retablos. Un par de textos fundamentales para este trabajo son TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Renacimiento en México (Artistas y retablos)*. México, DF: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1982; TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Grupo Azabache, 1992; y la referencia más actual es ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.; lo anterior para ver la importancia de los retablos del siglo XVI que aún quedan en la región que abordamos de todo el territorio mexicano; un acervo importante que permite entender al retablo en este periodo.

ISSN: 2965-1085

La actual región de Puebla que ahora abordaremos, Obispado de Tlaxcala-Puebla, antigua diócesis de Tlaxcala, fue un fragmento de una extensión territorial mayor en el periodo virreinal que abarcaba desde el golfo de México hasta el Océano Pacífico.[5] Podría decirse que se encontraba en la parte central del entonces virreinato de la Nueva España, que ahora es la República Mexicana o México.

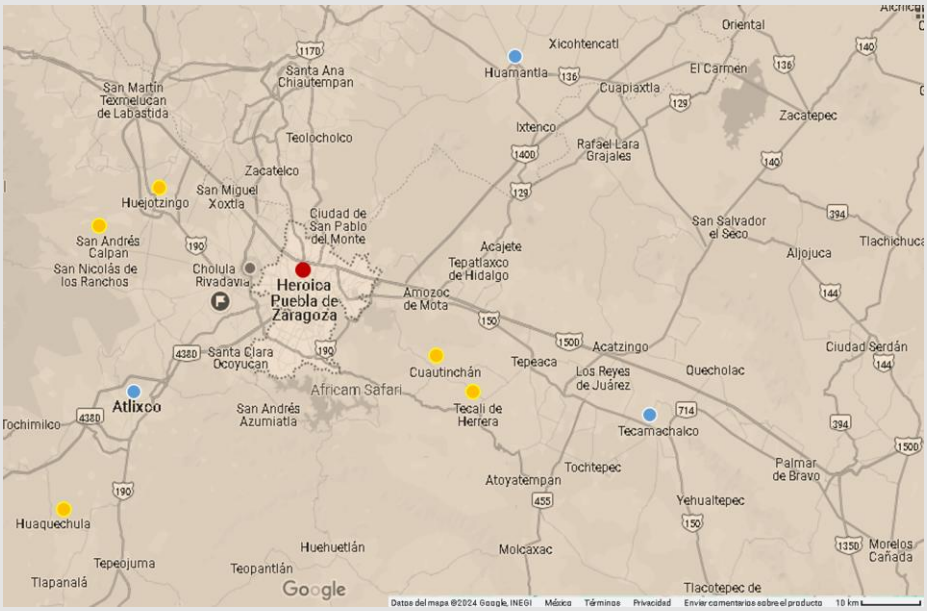


Figura 1. Ubicación de poblaciones con retablos del siglo XVI en el Estado de Puebla, México. Diseño: Agustín Solano.

[5] En el sitio web de la Diócesis de Tlaxcala se explica brevemente el proceso histórico de la región: "El emperador Carlos V, conforme a la facultad concedida a la corona española para delimitar los obispados, expide la real cédula del 19 de septiembre de 1526, que en su texto señala que la diócesis tendría 100 leguas de largo por 70 de ancho. Fray Julián Garcés O.P. llegó a Tlaxcala el 19 de octubre de 1527, tomó posesión del monasterio franciscano y erigió como catedral a la pequeña iglesia de la Asunción. En este periodo la ciudad de Puebla se desarrolló más rápido que la de Tlaxcala, por ello varios canónigos se instalaron en Puebla y solicitaron la reubicación de la sede episcopal en ese lugar. El Obispo Garcés no aceptó el cambio, después de 15 años de gobierno infatigable, fray Julián murió en 1542. […] cambio de la sede de Tlaxcala a Puebla se concedió en 1541, pero fue hasta 1543, un año después de la muerte de Fray Julián Garcés cuando se hizo efectivo. Aunque la diócesis siguió llamándose Diócesis Tlaxcalensis por varios siglos, fue en 1903 cuando se convirtió en la arquidiócesis de Puebla de los Ángeles, desapareciendo el nombre de Tlaxcala como diócesis durante 56 años". Disponible en: https://diocesisdetlaxcala.mx/historia-de-la-diocesis/

Durante la evangelización, después de la conquista, se desarrolló una próspera sociedad donde lo religioso era central y por ello se levantaron muchas edificaciones con dichos fines. Así, a lo largo y ancho de los nuevos territorios de la corona española, la Iglesia y los devotos construyeron espacios sacros como parte de una identidad; donde la casa de Dios se llenó de obras dignas, como se diría en ese momento: "según y como tales cristianos deben y están obligados a guardar y hacer para honra y gloria de Nuestro Señor y provecho de las animas cristianas"[6]. Los templos se cubrieron de los elementos necesarios para el culto y la devoción como una actividad cotidiana de la cual aún perviven muchas obras. Además de vestir los santuarios, los retablos forman parte importante de esa identidad religiosa del siglo XVI, quedando algunos de ellos como muestra, pero sobre todo como testigos de una forma de ser que se fue transformando junto con sus objetos.

En el mapa (Fig. 1) podemos ver en rojo dónde se encuentra la ciudad de Puebla, que durante el virreinato fue ciudad episcopal, y en amarillo las cinco poblaciones cercanas a la capital, donde aún perviven retablos del siglo XVI, los cuales son de gran interés para la historia del arte y otras disciplinas.

Huejotzingo

Comenzaremos con Huejotzingo, con el retablo mayor del exconvento de San Miguel Arcángel (Fig. 2).

Este retablo está muy difundido y estudiado por distintas razones[7], entre ellas porque se encuentra en una de las construcciones religiosas de gran

[6] BERLIN, Heinrich, et al. The High Altar of Huejotzingo. En: *The Americas*, vol. 15, no. 1, 1958, p. 67. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/979482 Accesado el 20 de marzo 2026.
[7] Para mayor referencia revisar la tesis de ARIMURA KAMIMURA, Rie.. El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico [Tesis de maestría]. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005. Disponible en: https://repositorio.unam.mx/contenidos/93313. También se incluyen menciones

envergadura que emplazaron los franciscanos como parte de la primera empresa evangelizadora en cuatro ciudades: México-Tenochtitlan, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo[8]. Otra es que desde 1958, Heinrich Berlin publicó dos contratos, en donde, el 4 de febrero y el 30 noviembre de 1584, se acuerdan diferentes partes de la hechura del retablo mayor de la iglesia[9]. Además de la importancia de las propias fuentes documentales por los datos que contienen, es necesario hacer notar que contamos tanto con lo que estipulaban los contratos, como con el artefacto mismo, lo cual no es frecuente. El retablo también se encuentra en el sitio para el que fue concebido, esto es muy importante porque, en algunas ocasiones, a los retablos se les cambiaba de lugar al ser renovados o cuando servían como pago por la factura de otro, asimismo podían ser fragmentados para su reutilización.

importantes en los textos antes referidos: *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, *El Renacimiento en México* e *Historias del pincel.*. Para mayor referencia sobre el convento, revisar: CÓRDOVA TELLO, Mario. *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992; GARCÍA GRANADOS, Rafael; MACGREGOR. *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934; SALAS CUESTA, Marcela. *La iglesia y el convento de Huejotzingo*. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982; VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto. *Historia de un convento*. Puebla, México: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1988.

[8] CASAS GARCÍA, Nueva historia de la Iglesia en México, p.115.

[9] BERLIN, The High Altar of Huejotzingo, pp. 63–73.

ISSN: 2965-1085

Figura 2. Retablo mayor, Simón Pereyns, Andrés de Concha y Pedro de Requena, 1584-86, Iglesia San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla, Pue., México. Foto: Claudia Marín, 2026.

Hay que considerar que se trata del retablo mayor, lo que significa que es el retablo principal del recinto, que está ubicado en la cabecera de la iglesia; es de una altura considerable –15 metros y medio– y consta de predela, tres cuerpos y un ático con su remate**.** Esta estructura está repartida en siete calles, que en los primeros dos cuerpos están separadas por columnas con el tercio inferior ornamentado, mientras que en el tercero y en el ático por columnas abalaustradas. Se alternan calles con elementos escultóricos con otras con pictóricos.

Empecemos con las fuentes documentales. En el primer contrato se le encargó a Simón Pereyns la hechura del retablo, quien, como menciona el

ISSN: 2965-1085

contrato, es una persona "que lo sabe hacer, y lo tiene por oficio y es maestro del dicho arte"[10], esto es, es un artífice de los retablos. El documento es extenso y rico en información, ya que indica a las personas que ayudarán al maestro principal a realizar este retablo (tres pintores y tres carpinteros, entre otros), el material, los tiempos y las condiciones de elaboración, el costo, y las características físicas del retablo como dimensiones, formas arquitectónicas e imágenes. De esta manera, el contrato está organizado en varias secciones. La primera es el acto protocolario introductorio donde se da la fecha, el lugar de los hechos y se presentan los involucrados en la obra: autoridades locales y quienes se encargarán de la hechura. Después se enlistan las obligaciones del contrato en donde se pormenorizan las personas involucradas en la factura del retablo, los materiales y suministros para los maestros ejecutores, lo que entenderíamos hoy en día como viáticos, así como los tiempos para cada paso. También se incluyen los montos financieros y los tiempos de reparto del pago y el intercambio de bienes como parte del pago, que en este caso incluye el sagrario que tenía la iglesia en ese momento. A continuación, se enuncian las características del retablo, las imágenes (su localización) y las medidas a detalle. Antes de terminar aparece otro acto protocolario, el del fiador, que en este caso fue Andrés de Sesena, ya que, para la empresa de una maquinaria como ésta, era importante que hubiese una persona de confianza como fiador de los maestros que llevarían a cabo la obra y la terminarían según lo dispuesto en el documento. Finaliza con la condicionante de que Simón Pereyns colocará el retablo en tiempo y forma (3 años) de acuerdo a lo dicho o lo que haga falta será a costa de él – para ello el fiador–. Lo anterior ha permitido entender la hechura de este retablo – y otros–[11].

Entre los datos que me parecen interesantes está el que se asignan para cada día de trabajo dos indias molenderas que hagan tortillas y la comida que fuere menester, esto a costa de los contratantes y la ciudad[12]. Esto da certidumbre

[10] BERLIN. The High Altar of Huejotzingo, p. 67.
[11] BERLIN. The High Altar of Huejotzingo, pp. 63–73.
[12] BERLIN. The High Altar of Huejotzingo, p. 68.

en la hechura, muestra la importancia de asegurar la productividad para que se termine en tiempo y forma una empresa de tal magnitud. Otro dato es que "le han de dar cada día que durare la dicha obra una medida de yerba para sus caballos de la que dan a los alcaldes mayores"[13], lo que pone en evidencia la diferencia de la yerba, no es cualquiera, sino la que reciben los alcaldes mayores en contraste con otros pobladores y ello habla de la categoría y jerarquía de la obra. Podríamos detenernos en muchos de los elementos antes enunciados de la estructura del contrato pues cada uno aporta información importante, pero seguiremos con otros puntos, ya que análisis más detallados se pueden consultar en la bibliografía mencionada.

Uno de los intereses en el estudio de las maquinarias retablísticas está enfocado al discurso que contienen, lo cual recae en lo que se denomina análisis iconográfico en la historia del arte y que puede entenderse, desde su etimología, como el estudio de las imágenes, que para nuestro caso son religiosas. Lo anterior llevó a un trabajo importante para la academia, el cual se titula "Simbolismo del Retablo de Huejotzingo", realizado por Francisco de la Maza[14]. Contiene un esquema de lectura (Fig. 3), que nos permite mostrar el ejercicio que puede tener el espectador al conectar la simbología de las distintas imágenes.

Seguramente por el conocimiento del contrato del retablo, Pereyns es el artífice más nombrado y reconocido del retablo, sin embargo, hay más nombres en su elaboración como el de Andrés de Concha, que también aparece en el documento o los de Pedro de Requena y Luis de Arciniega, bajo la misma situación. A continuación, hablaremos brevemente de los artífices de este periodo.

[13] BERLIN. The High Altar of Huejotzingo, p. 68.
[14] MAZA, Francisco de la. Simbolismo del Retablo de Huejotzingo. En SCHROEDER CORDERO, Francisco Arturo (coord.). Retablos Mexicanos. Artes De México #106, Año X V, 1968, pp. 26-27.

ISSN: 2965-1085

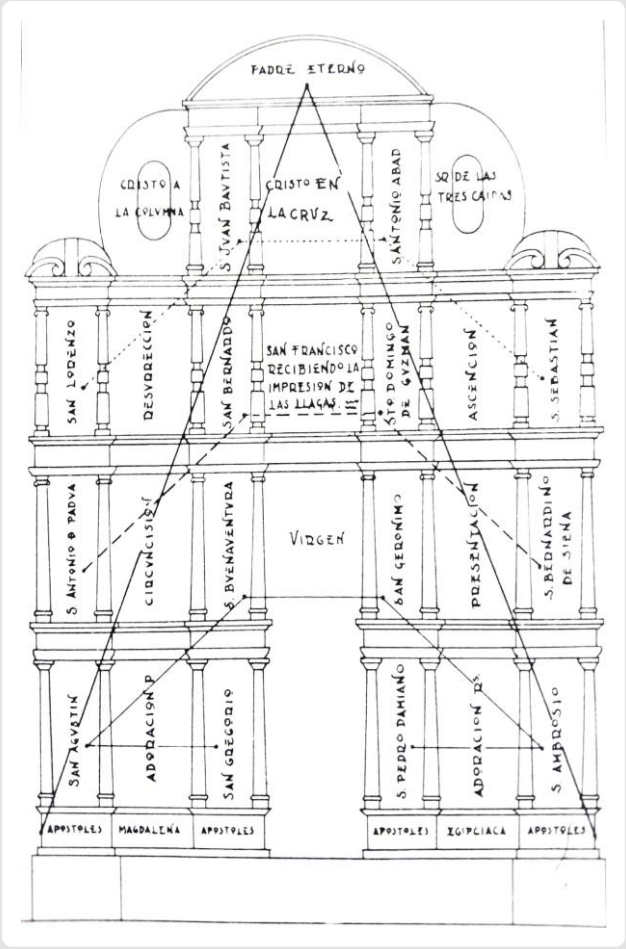


Figura 3. Esquema iconológico del retablo mayor de la iglesia de San Miguel Arcángel Huejotzingo, por Francisco de la Maza. Fuente: *Artes de México* no. 106 (1968).

Los artífices

Conviene decir que Simón Pereyns y Andrés de la Concha han sido los artífices sobre los que más trabajos de investigación se han realizado en este ámbito y para este periodo, y son considerados entre los más importantes[15]. Mientras que ésta es una afirmación que presenta Tovar de Teresa en su texto de 1982, *Renacimiento en México (Artistas y retablos)*, casi 40 años después, el texto *Historias del pincel (Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España)*, de 2020, coordinado por Jiménez, Arroyo y Vargaslugo, agrega un catálogo

[15] TOVAR DE TERESA, Guillermo. Renacimiento en México (Artistas y retablos). Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, México, 1982, pp. 114, 128.

razonado para la obra de tres artistas de este tiempo, en donde se encuentran los que estamos mencionando. En este mismo libro, Ruiz Gomar reitera la idea de que "De entre el buen número de competentes pintores europeos que trabajaron en México hacia el último tercio del siglo XVI, sin duda los más importantes fueron el flamenco Simón Pereyns y el sevillano Andrés de Concha"[16]. Existen más artífices para este periodo que se encuentran enunciados en la obra *Repertorio de artistas en México*, que tomamos como referencia central para este apartado ya que las menciones a los artífices están elaboradas a partir de referencias de archivos y de otros autores que los han investigado[17].

Para empezar, Tovar de Teresa, a finales del siglo pasado (1987), en el Simposio internacional de investigación sobre Huejotzingo, expone en "La mancomunidad de Simón Pereyns y Andrés de la Concha" que:

> Simón Pereyns se asocia con Luis de Arciniega y con Andrés de la Concha. No sería difícil suponer que su calidad de flamenco y su dificultad para hablar bien el castellano lo obligaran en un principio a necesitar de socios. Lo cierto es que no es el único artífice, como hemos dicho que así lo lleva a cabo; juntos Concha y Pereyns, realizarán muchas obras, entre otras, una de ensamblaje, escultura, dorado y estofado; las andas procesionales de la cofradía de los cuatro evangelistas: Juan, Lucas, Marcos y Mateo; asimismo harían las insignias y unos ángeles hincados para sostener unas candelas para la cera de las velas. […] En 1584-1585, Pereyns y Concha siguen asociados. Contratan el retablo mayor de la vieja catedral de México. […] Siete, ocho o más años de trabajar juntos es un tema sugestivo aún no plenamente resuelto, pues de todo lo que contrataron, Huejotzingo es lo único que subsiste. Después de 1585, no volveremos a encontrar, en sociedad, a estos artífices[18].

Esta información nos lleva a pensar en las diversas y complejas relaciones que se debieron establecer entre los distintos sujetos que trabajaban estas maquinarias.

---

[16] RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. Entre dudas y certezas. En ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARRROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, p.173.

[17] TOVAR DE TERESA, Guillermo. Repertorio de artistas en México, Tres tomos, México: Fundación Cultural Bancomer, 1995.

[18] TOVAR DE TERESA, Guillermo. La mancomunidad de Simón Pereyns y André de la Concha. En Vázquez Benítez, José Alberto, Historia de un Convento, Centro de estudios históricos de Puebla A.C., México,1988. pp.36-38, pp.36-38.

Antes de continuar con los diversos autores de los retablos hay que tomar en cuenta que se formularon ordenanzas para el trabajo y la organización interna de los gremios novohispanos.[19] Las primeras ordenanzas, hechas para la capital novohispana, son dispuestas en 1568, para carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros. Después, en 1598, hay unas segundas ordenanzas para los entalladores y escultores, además unas terceras para entalladores que se aplican en 1703[20]. Esto nos da una idea de cómo el gremio fue modificando su labor a través de estas normativas. En la Ciudad de los Ángeles, se propusieron en 1570 ordenanzas para carpinteros, dos años después que las de México. Además de la diferencia de años, la dinámica de las ordenanzas es distinta, pues de entrada ahí no se incluyen a los escultores, entalladores y ensambladores. Díaz Cayeros, en su artículo "Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla" menciona:

> Las ordenanzas no solamente intentaban controlar la compra y venta de materiales y productos terminados para beneficio tanto de los artesanos como de los compradores, sino que también obligaban a quien pretendiera ofrecer libremente su trabajo en el mercado, a poseer cierto conocimiento técnico.
> […] la historia de las ordenanzas poblanas, que desde un principio unieron al gremio de los carpinteros con el de los albañiles, se inició en Puebla el 18 de julio de 1570.[21]

[19] Como menciona José María Lorenzo Macías: "Las ordenanzas servían para regular el funcionamiento de cada gremio, tanto interno como externo. Las normas servían para garantizar al cliente o comprador las mercancías salidas del taller adherido al gremio, además hacían alusión a las labores propias del grupo: lo concerniente a los materiales, la mano de obra, lo tocante a las multas y a las cuestiones religiosas, es decir, lo relacionado a su cofradía." LORENZO MACÍAS, José María. La aplicación De Las Ordenanzas Del Gremio De Carpinteros En El Siglo XVI: El Caso De Juan Gordillo Contra Su Gremio. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83): pp. 153-177, 2012, (p.153).

[20] MAQUÍVAR, María del Consuelo. El imaginero novohispano y su obra. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999. También conviene revisar RUIZ GOMAR, Rogelio. El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España. En Imaginería virreinal. Memorias de un seminario, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp.27-44.

[21] DÍAZ CAYEROS, Patricia. Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla. En *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pp. 95-97.

El texto de Cayeros permite vislumbrar la manera en cómo laboraban los miembros del gremio de carpinteros y albañiles en la región de Puebla, que, como menciona, era distinta a la de Ciudad de México porque "En Puebla, las ordenanzas reunieron a los gremios de carpintería y albañilería y establecieron que los indígenas no estaban obligados a seguirlas pues tenían derecho a ejercer cualquiera de los dos oficios libremente"[22]. La noticia de un gremio de ensambladores, escultores y entalladores se tiene hasta el siglo XVIII, y específicamente en 1775 se adoptan y recopilan las ordenanzas de Ciudad de México[23]. Lejos de todas las preguntas que lo anterior nos pueda permitir hacer, y tomando en cuenta el comentario sobre la relación entre Arciniega, Pereyns y de Concha de Tovar de Teresa ¿cómo los artífices trabajaban con las diferencias de normativas que regían las labores en los distintos territorios? ¿Cuáles fueron las estrategias que utilizaron para cumplir con los contratos estipulados y cómo eran las relaciones que se establecían en torno a ellos con los distintos actores implicados en la hechura de retablos? Muchas preguntas quedan en la mesa para posteriores discusiones.

De la biografía de Simón Pereyns[24] diremos brevemente que nace en Amberes en la década de los 40 y llega a la Nueva España en 1566 con el virrey

[22] DÍAZ CAYEROS. Las ordenanzas, p. 92.
[23]GALÍ BOADELLA, Montserrat. La Catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX. En GALÍ BOADELLA, Montserrat (coord.). El mundo de las catedrales novohispanas. Puebla: ISCyH-BUAP, 2002, pp. 171 y ss.
[24] Para saber más sobre Simón Pereyns vale la pena revisar: TOUSSAINT, Manuel. Procesos y denuncias contra Simón Pereyns en la inquisición de México. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1 (sup.1), 1938; VICTORIA, José Guadalupe. Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14 (55), pp. 69-83, 1986; LORENZO MACÍAS, José María. Una noticia más sobre Simón Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 22 (76), pp. 259-264, 2012; RÍOS, Eduardo Enrique. Una obra ignorada de Simón Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 61-65, 1942; ANÓNIMO, Anónimo. Tres Pintores Del Siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 59-61, 1942; SESCOSSE, Federico. Nuevo grabado en la obra de Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9 (35), pp. 45-46, 1966; ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, Huejotzingo. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la*

Gastón de Peralta[25]. En 1568 está en Tepeaca, trabajando con Francisco de Morales. En este momento y lugar surge el documento de la Inquisición, del cual se extrae mucha información acerca de su vida. "Durante la etapa de su primera asociación trabajaría con Morales los retablos del convento de Tepeaca, Malinalco y Ocuilan"[26]. Más adelante, a mediados de los 70, se asocia con Luis de Arciniega para realizar el retablo mayor de Tula, el del monasterio de la Villa de Cuernavaca, el del monasterio de Chilula y un sagrario para el monasterio de Tlaxcala[27]. A finales de esta década, aparece la "primera asociación artística detectada entre Simón Pereyns y Andrés de Concha"[28]. Francisco de Zumaya es otro artífice con el que trabaja a finales de los 70 para la iglesia de Santo Domingo en México[29]. En la década de los 80, nuestro artífice ya tiene un recorrido importante en el territorio de la Nueva España y en 1584, en dos distintos momentos (febrero y noviembre), se da el contrato del retablo mayor de Huejotzingo, en donde se mencionan a Requena y a de Concha. En 1585 "apareció un indio que, […], dijo llamarse Marcos de San Pedro, natural de la ciudad de México, del barrio de Santa María Tequichaucan, y dijo que por cuanto él es oficial de dorador y quiere asentar y asienta a servicio con Simón Perines, pintor, para le servir tiempo de dos meses y diez días, que han de correr desde hoy dicho día"[30]. Con lo anterior, es notorio que Pereyns trata con varios artífices que, en este breviario, se permite visibilizar y que, evidentemente, queda mucho por hacer para ello.

Andrés de Concha[31], sevillano, es otro artífice importante para esta región por su mención en Huejotzingo, aunque su trabajo, como el de Pereyns, se

Nueva España. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.119-137, 2020.

[25] TOUSSAINT, Procesos y denuncias contra Simón Pereyns en la inquisición de México, p. X.

[26] ÁNGELES JIMÉNEZ, Volver a las fuentes., p.132.

[27] ÁNGELES JIMÉNEZ, Volver a las fuentes., p 134.

[28] ÁNGELES JIMÉNEZ, Volver a las fuentes., p.135

[29] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p.131.

[30] BERLIN, The High Altar of Huejotzingo, p. 73.

[31] En el texto de Franziska Neff, que se incluye en este dossier, se encuentra más información sobre este artífice. Para profundizar en la vida de Andrés de Concha, vale la pena revisar los

extiende a otras latitudes, sobre todo a la actual región de Oaxaca, que tenía como capital la ciudad de Antequera. Ruiz Gomar menciona que "Dos son los rasgos que, a mi entender, más bien han dificultado el estudio de Andrés de Concha; uno, el que fue un artífice que practicó con notable éxito varias disciplinas artísticas, lo que llegó a generar cierta confusión; y dos, el que, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no dejó una sola obra firmada"[32].

Juan Rodríguez, de acuerdo a Tovar de Teresa, "es el escultor del desaparecido retablo de la iglesia franciscana de Tepeaca, el cual llevaría pinturas del flamenco Simón Pereyns y del toledano Francisco de Morales"[33] que ya hemos mencionado.

Más adelante, junto con este último,, trabajaría el retablo de Yuririapúndaro en el actual estado de Guanajuato[34], lo cual muestra la diversidad de lugares a los que llegaban los artífices.

Otro artífice, Adrián Suster, quien "procede de una familia de escultores y ensambladores flamencos, […] realizó obras en Puebla, Michoacán y Tulancingo. […] Según Efraín Castro, se encuentra en sociedad, en Puebla, con Francisco Morales en la obra de un retablo para la iglesia de Santo Domingo de

---

siguientes trabajos: RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. *Entre dudas y certezas*; ZÁRATE SÁNCHEZ, Edén Mario. Andrés de Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 32 (97), pp. 131-14, 2012; SOTOS SERRANO, Carmen. Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83), pp. 123-152, 2003; FERNÁNDEZ, Martha. El matrimonio de Andrés de la Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (52), pp. 85-99, 1983; FERNÁNDEZ, Martha. Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*s 15 (59), pp. 51-68, 1988; VICTORIA, José Guadalupe. Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de la Concha. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*s 13 (50 tomo1), pp. 77-86, 1982; ANÓNIMO, Anónimo. Tres pintores del siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyns. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3 (9), pp. 59-61, 1942; ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles. Más ha de tener este retablo…. En: *Boletín de Monumentos Históricos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda época 9, pp. 16-27, 1989.

[32] RUIZ GOMAR. Andrés de Concha*,* p. 201.

[33] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 180.

[34] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 180.

Puebla. […] En 1609 hizo el monumento de Jueves Santo para la iglesia franciscana de Atlixco, así como el retablo mayor de los jesuitas de Puebla"[35].

Respecto a Pedro de Requena, quien ocupa el lugar central en el documento de noviembre del retablo de Huejotzingo, "es probable que su pase a Indias corresponda a […] mayo de 1577. En 1580 contrata la parte escultórica del retablo mayor de las concepcionistas de la ciudad de México, en sociedad con Francisco de Zumaya, Juan Gómez y Andrés de Concha"[36]. El primero de los anteriores, Zumaya, "En 1590 se encarga con su yerno Baltazar de Echave, de la obra del retablo mayor de la catedral de Puebla, iniciado por Simón Pereyns y de otro dedicado a san Miguel […] Fue pintor de imaginería (encarnador de imágenes), estofador y dorador"[37].

Juan de Arrúe "contrata con Andrés Pablos el retablo mayor de San Francisco y, en 1597, dos colaterales para el cabildo de la catedral vieja poblana –uno iría al hospital de San Pedro, el otro al trascoro catedralicio"[38].

Nicolás Tejeda de Guzmán, a su vez, estuvo trabajando en las ciudades de México y Puebla: "En 1571 se contrató un retablo para la iglesia de San Francisco de Puebla, costeada por Diego Serrano para su entierro, […] la obra de pintura sería de Nicolás Tejeda de Guzmán y la de escultura de Pedro de Brizuela".[39]

Otros artífices de nuestra incumbencia están mencionados en un apartado denominado "Carpinteros. Siglo XVI", del *Repertorio de artistas en México*: Francisco Albornoz, vecino de Puebla en 1558, Bartolomé Contreras, avecindado en Puebla, quien recibe como aprendiz a Domingo de Arregui, Alonso Gutiérrez, vecino de Puebla, maestro de carpintería y albañilería, quien recibe a Pedro de la

[35] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 308.
[36] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 132.
[37] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 440.
[38] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo I, p. 110.
[39] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo III, p. 326.

Fuente como aprendiz en su taller, y Alfonso Pérez, vecino de Puebla, carpintero[40].

Para terminar este apartado, tomaremos algunos datos que Tovar de Teresa nos da sobre Luis de Arciniega, quien, como antes mencionamos, tuvo relación con Pereyns en los 70.: "Avecindado en la ciudad de Puebla, de él podría ser la autoría de las esculturas concebidas para los retablos aún existentes en la iglesia de Tecali. […] Hacia 1585, Luis de Arciniega radica en Cholula donde probablemente realiza el retablo mayor de una iglesia franciscana. Para la misma orden religiosa contrata, en 1595, la hechura de un retablo en Cuautinchan en mancomunidad con Francisco de Morales, mismo que nunca llegó a realizarse"[41].

Con esta última referencia de la resumida mención de artífices, damos paso a los siguientes lugares que aún ostentan retablos del siglo XVI.

Cuautinchán

Cuautinchán tiene un retablo mayor (Fig. 4) de grandes dimensiones en la iglesia de su exconvento, también franciscano[42].

[40] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo I, p. 206.
[41] TOVAR DE TERESA. *Repertorio de artistas*, tomo I, p. 92.
[42] Para profundizar en el estudio del retablo vale la pena revisar: TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Los retablos de Cuauhtinchan*. México: Banco de Oriente 1988; CASTRO MORALES, Efraín. El retablo de Cuauhtinchán, Puebla. En Historia Mexicana, 18: 2, pp. 179-189, octubre 1968; SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO Y ECOLOGÍA. *San Juan Bautista, Cuauhtinchan*: restauración. Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, México, 1987. Para el conocimiento del lugar durante el periodo abordado, vale la pena revisar: GUERRERO GALVÁN, Alonso; GUERRERO GALVÁN, Luis René. *Los nahuas y el Libro de los guardianes y gobernadores de Cuauhtinchan (1519-1640)* (edición facsimilar). Libros (Biblioteca Jurídica Virtual), UNAM, México, 2020.

Figura 4. Retablo mayor, hacia 1570, en 1597 modificado por Juan de Arrúe, Iglesia San Juan Bautista, Cuautinchán, Puebla, México. Foto: Agustín Solano, 2008.

Igual que el retablo de Huejotzingo enfatiza la policromía de sus distintas partes, pero muestra mayoritariamente pinturas, incluyendo el guardapolvo. Éste muestra columnas abalaustradas en su segundo y tercer cuerpo, así como columnas clásicas estriadas en el primero. Tiene tres calles y tres cuerpos, donde se agrega la predela y el ático con un enorme remate triangular, justo la forma necesaria para hacer la referencia simbólica a la Trinidad y enmarcar a la tradicional figura de Dios Padre como un anciano en actitud de bendición, retomando el tema iconográfico que también se encuentra en el esquema simbólico del retablo de Huejotzingo realizado por Francisco de la Maza[43].

[43] El siguiente trabajo sobre la representación de la Trinidad en el arte novohispano puede extender el tema: MAQUÍVAR, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido:*

ISSN: 2965-1085

Sin embargo, este retablo no fue hecho para este espacio, sino que fue realizado para otro templo. Según los análisis de Efraín Castro Morales y Guillermo Tovar de Teresa se había elaborado hacia 1570 para la iglesia de San Francisco de Puebla de los Ángeles, pero después fue entregado al pintor Juan de Arrúe, quien en 1597 fue contratado para mejorarlo –por ya considerarse viejo el artefacto– y ponerlo en la iglesia donde se encuentra actualmente[44]. Conviene preguntarse qué implica mejorar el retablo, sobre todo por la consideración de ser viejo ¿se reformularon las columnas, las pinturas o la distribución compositiva o estructural del mismo? ¿Cuánto del retablo inicial se conservó y cuánto fue modificado con respecto al nuevo espacio en el que estaría? Anteriormente mencionábamos la situación de que los retablos eran trasladados, ya sea completos o de manera fragmentada, y que también podían ser parte del pago en la transacción económica con el maestro retablista, lo que nos permite complejizar estos bienes muebles para su comprensión y, sobre todo, su valoración, pues forman parte importante de la dinámica de la vida cotidiana de los feligreses y la Iglesia donde las obras religiosas virreinales no eran inamovibles.

Es importante mencionar que este retablo es considerado por Guillermo Tovar de Teresa como el más antiguo que aún se conserva en México, esto significa que es anterior a los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco[45]. Con ello, surge la duda sobre su autoría, sobre cuáles de los artífices importantes

---

iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2006.

[44] CASTRO MORALES, Efraín. *El retablo de Cuauhtinchán*, p. 181.

[45] TOVAR DE TERESA. *Los retablos de Cuauhtinchan*, p.23. Hay que pensar en lo que vio Tovar de Teresa en su momento para esa consideración, pues, como en el juicio están implicados varios factores que implican lo conocido y aquello con lo que se contrasta. Un método consiste en comparar la estructura ornamental y de los soportes con los retablos de Xochimilco y Huejotzingo. El primero de estos utiliza columnas tritóstilas estriadas en sus distintos cuerpos, mientras que el segundo utiliza el mismo modelo en los dos primeros cuerpos, mientras que en los superiores usa soportes abalaustrados. El retablo de Cuautinchán, en cambio, en su primer cuerpo, lleva columnas estriadas, mientras que en los cuerpos superiores ostenta columnas abalaustradas, todas ellas sin la ornamentación fitoforme o de angelitos que muestran los otros dos retablos. Los tres usan estrategias distintas para el diseño de los soportes.

de la época (Nicolás Tejeda, Pedro de Brizuela, Francisco Morales el viejo) podrían haberlo elaborado, dejando la incógnita abierta por el momento.

Tecali y Huaquechula

La iglesia de Tecali es el siguiente lugar donde se encuentra otro retablo del siglo XVI (Fig. 5). Es de dimensiones considerables por haber sido igualmente retablo mayor y podría haberse elaborado hacia el tercer cuarto del siglo, en 1579[46], fecha en que concluyó la edificación de la iglesia conventual – hoy en estado ruinoso – donde estaba ubicado en el presbiterio[47].

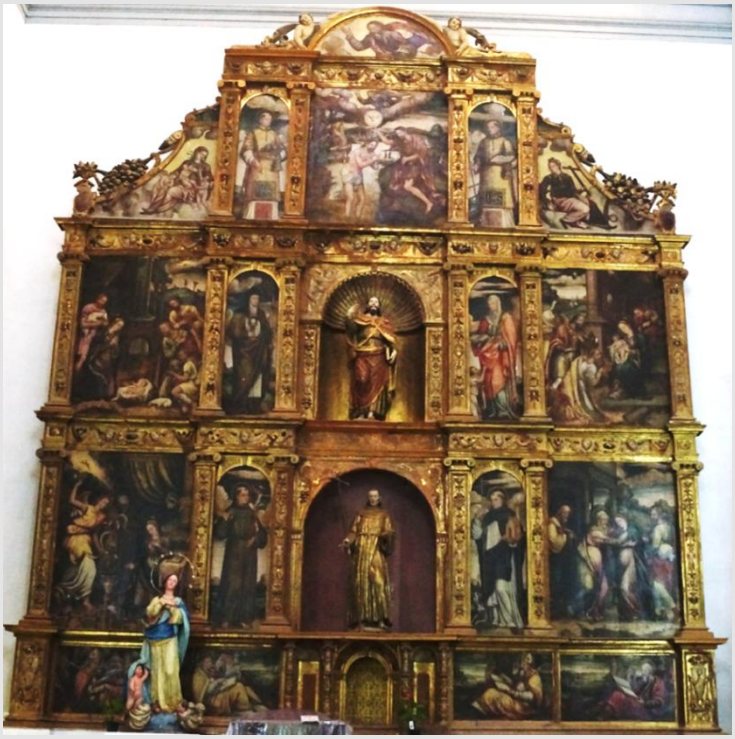


Figura 5. Retablo mayor, hacia 1579, Iglesia Santiago Apóstol, Tecali, Puebla, México. Foto: Agustín Solano, 2025.

[46] Kubler menciona: "Vera supone que la iglesia y el convento fueron concluidos el 7 de septiembre de 1579, apoyándose en una relación geográfica de 1580, que describe la iglesia como un templo grande, de tres naves y techo de madera." KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica, 1983, p. 578.
[47] TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. México: UNAM, 1983, p. 79.

Cuenta con predela, dos cuerpos, y ático con un remate pequeño. Sus cinco calles alternan calles anchas y angostas, todas de pinturas; solamente en la central hay dos esculturas. Vale la pena destacar que, a diferencia de los soportes que hemos visto hasta el momento, aquí son pilastras, y solamente hay cuatro columnas abalaustradas de pequeñas dimensiones que enmarcan el sagrario en la parte baja del retablo, en la predela.

Esto nos permite poner en la mesa la cuestión del uso de los soportes como elemento distintivo en los retablos[48], pues en este caso, si bien el uso de la columna abalaustrada está presente, no es el tipo de soporte que predomina. Las pilastras de capiteles jónicos están ornamentadas con grutescos, mientras que los frisos muestran querubines. Llama la atención el ático, donde aleros pictóricos y guirnaldas con racimos y ángeles amenizan las transiciones.

Al momento no hay datos acerca de los autores de este retablo[49], como tampoco de los que a continuación presentaremos. El primero de ellos es el retablo mayor de la iglesia del antiguo convento de San Martín de Tours de Huaquechula (Fig. 6). Como la iglesia conventual se terminó en 1560, la hechura del retablo tiene que haber sido posterior a esta fecha. Actualmente luce pinturas del siglo XVII que en 1675 fueron elaboradas por Cristóbal de Villalpando. El retablo está conformado por cinco calles, así como predela, tres cuerpos y un ático con su remate.

[48] En la historiografía, este modelo ha servido para proponer esquemas de cambios formales por el tipo de soporte empleado en los retablos y es muy difundido. En el núm. 106 de la revista *Artes de México* (1968) dedicada a los Retablos mexicanos, Arturo Schroeder inserta esta idea.

[49] Andrea Cordero Zorrilla, en su artículo "El origen de la producción retablística en Puebla durante el siglo XVI. Los casos de Huejotzingo, Cuauhtinchan, Huaquechula y Tecali", de 2019, hace un ejercicio para hacer una propuesta de autoría del retablo, comparando retablos españoles de la época con los mencionados. Lo anterior es una actividad obligada para la investigación de los retablos ya que éstos pueden ser fuente de otros. Francisco de la Maza en "Los retablos dorados de Nueva España" (1950, p. 10) menciona que "El antecedente directo de los retablos mexicanos de los siglos XVI y XVII fue la gran obra de los retablistas castellanos y andaluces." El libro de *Historias de pincel* (2020) comienza con el apartado "Estudios: el impacto de las tradiciones artísticas europeas en el Nuevo Mundo", lo que reitera nuestra idea del estudio comparativo formal como uno de los ejes de trabajo para el patrimonio retablístico.

Figura 6. Retablo mayor, posterior a 1560, con pinturas de Cristóbal de Villalpando (1675) y renovación en 1792, Iglesia San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla, México. Fotos y arreglo: Agustín Solano, 2008 y 2010.

Además de la contratación de las pinturas, hay otro elemento de este retablo que nos sirve para ratificar e insistir en que los retablos por ser parte del patrimonio cultural religioso de una comunidad están sometidos a cambios, a la dinámica de la vida de dicha comunidad. En los extremos del ático aparecen un par de cartelas, una con la inscripción "Renovado ã. 1792" (Fig. 6), dando noticia de una intervención, que podría corresponder, entre otras cosas, a la aplicación de la pintura blanca; la cual fue removida en la restauración del año 2012, por lo que el retablo nuevamente luce la policromía original[50].

[50] Al momento del terremoto de septiembre de 2017 que dañó gran parte del patrimonio cultural religioso de México, este retablo estaba siendo restaurado como parte de su cuidado y para su conservación. El terremoto no lo dañó, pero el convento de Huaquechula y muchos de sus bienes se vieron muy afectados, así como otros bienes de la comunidad. No sólo la participación de la comunidad –y de las instituciones–- por el bienestar de sus iglesias y lo que en ellas se resguarda, permite que sigamos teniendo patrimonio de siglos pasados, como el que nos reúne ahora; por ello también es importante nuestra participación y valoración de estos bienes para dicho cuidado y su preservación. Por ello es tan importante hablar de los primeros retablos que aún quedan en la región. Para profundizar en el tema puede revisarse: GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA. *Inventario de arte religioso 2017: daño por los sismos de septiembre*

La ornamentación de las columnas estriadas del primer cuerpo sigue la misma lógica que en Huejotzingo: tanto el tercio inferior como el collarín cuentan con relieves de angelitos; aunque su diseño y ejecución son más sencillas. Lo mismo aplica a las columnas de los demás cuerpos que son abalaustradas, por lo cual hay un predominio de este tipo de soporte en este retablo.

Otros retablos

Además de los retablos mayores de la segunda mitad del siglo XVI se conservan algunos de tamaños menores en la región, entre otros en las iglesias de Huejotzingo, Tecali y Cuautinchán, los cuales nos permiten conocer otro tipo de soluciones formales y materiales.

En Cuautinchán, cerca del retablo mayor, nos encontramos con uno de menores dimensiones que está dedicado a san Diego de Alcalá, al cual, en un momento abordaremos. Detrás de este retablo existía otro pintado sobre el muro (Fig. 7), que responde a la misma advocación, y a su vez es muy parecido a otro que se conserva en un muro del templo franciscano de Tepeaca[51]. Lo único realmente con volumen es el nicho en el centro.

Este tipo de obras son mayormente conocidas como retablos pintados o fingidos, aunque yo prefiero el término "retablos en perspectiva" porque parte de su esencia se encuentra en el recurso de la representación de una estructura

en los templos de la arquidiócesis de Puebla. Puebla, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo: Arquidiócesis de Puebla, 2018; MÁXIMO, Patricia, et al. Evaluación de los daños ocasionados por sismos en el Patrimonio Cultural del Estado de Puebla, México. En *Revista Criterios*, 26 (2), 191-218, 2019; GONZÁLEZ LEYVA, Alejandra. *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017*. México: Secretaría de Cultura, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019; SECRETARÍA DE CULTURA. *Sismos y patrimonio cultural testimonios, enseñanza y desafíos*, 2017 y 2018. Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones. Ciudad de México, 2018.

[51] A lo anterior Tovar de Teresa agrega que "Ambos retablos pintados parecen que son obra de un mismo autor, quien quizás hubiese podido realizarlos a fines del siglo XVI". TOVAR DE TERESA. *Los Retablos de Cuautinchan*, p.41.

ISSN: 2965-1085

tridimensional en una superficie plana. De cualquier forma, lo que interesa en este momento es hacer notar que también hubo retablos de este tipo en el siglo XVI, como parte de las estrategias evangelizadoras, estéticas y constructivas. Aquí podemos ver representadas escenas de la vida del santo con énfasis en sus milagros, y, para nuestra comparación con los otros retablos, prestamos atención al uso de formas similares en las columnas y los frisos.

Figura 7. Retablo de perspectiva y detalle, Iglesia San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla, México. Fotos: Agustín Solano, 2008.

Ahora sí, regresando al retablo lateral de san Diego de Alcalá (Fig. 8) que mencionamos hace un momento, está constituido por un cuerpo con su predela y remate. Cuenta con tres calles, donde las laterales que contienen pinturas enmarcan la del nicho central con escultura, el cual está flanqueado por columnas; se hace notar un contraste en las dimensiones respecto a los retablos mayores, pero utiliza los mismos recursos formales que hemos visto en Huejotzingo, Huaquechula y en el retablo de perspectiva: columnas estriadas y ornamentadas, querubines en los frisos. Por tanto, tendríamos aquí el modelo para un retablo pequeño, el cual no cuenta con sagrario. Igualmente se

caracteriza por una policromía refinada que emplea corladuras y esgrafiados para causar efectos de preciosismo en la superficie dorada.

En este grupo de retablos menores se integran dos que se encuentran en la iglesia de San Diego, en Huejotzingo, a pocas calles del exconvento. Uno de ellos está dedicado a san Pascual Bailón, mientras que el otro presenta una pintura de Cristo flagelado; ambos cuentan con el consabido repertorio formal, pero en vez de calles laterales presenta columnas pareadas que enmarcan la pintura central[52].

[52] Pablo Amador hace mención de estos retablos, mostrando imágenes de reflectografía infrarroja de la pintura de san Pascual Bailón en donde "bajo la obra de Caro [en la pintura aparece la firma del pintor], subsiste una pintura completa en la que están representados Cristo Crucificado con san Jerónimo y, al parecer, san Francisco, o en su defecto, un santo de su orden." Amador Marrero, Pablo F. Los otros usos del pincel. Retablos y policromías. En *Historias de pincel* p. 91. Esta información indica que la iconografía original era otra, a saber, pasionaria, que haría juego con el otro retablo de la misma temática general. Vale la pena mencionar que la disposición de los retablos mencionados, frente a frente, sobre la nave de la iglesia, ha variado. En la página de Catedrales e iglesias del sitio web *Flickr*, se encuentran un par de fotos en donde los retablos se ubican en el crucero de la iglesia y no en la nave. En las fotografías aparece la fecha de 15 de junio de 2025, bajo la autoría de Enrique López Tamayo Biosca (@album 0914), por lo que posiblemente fueron movidos recientemente. Desconozco si es común dicho traslado o las circunstancias para ello. El retablo de san Pascual Bailón aparece del lado de la epístola, mientras que el de Cristo flagelado del lado del evangelio, contrarios a la anterior ubicación. En el mismo álbum del templo, aparecen fotos con la disposición frente a frente, sobre la nave de la iglesia. Más allá de las preguntas posibles que surgen de esta situación, reafirmamos la idea de que el patrimonio cultural religioso es dinámico y estas obras, como otras de la misma índole, responden a los diversos actores que componen la comunidad que los resguarda. En este mismo sentido, si la firma es de Manuel Caro, entonces corresponde a un pintor lejano al siglo XVI. Francisco Pérez de Salazar menciona sobre este artífice de la transición del siglo XVIII al XIX: "Voy a tratar finalmente de don Manuel Caro, que entre los pintores de su época, es el que parece más digno de atención. Contemporáneo de Zendejas, no fue ni con mucho tan pródigo como éste en su producción, pero en cambio lo superó mucho en dibujo y colorido. […] La manera de pintar de Caro, se aleja mucho de la de los demás pintores de su época. Es académico, frío de colorido, pero buen dibujante y bastante acertado compositor. Esto me hace presumir que su educación artística la recibió fuera de Puebla y que quizá no haya sido poblano." PÉREZ SALAZAR Y HARO, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte. Siglo XIX*. México: Perpal, 1990, p. 95.

ISSN: 2965-1085

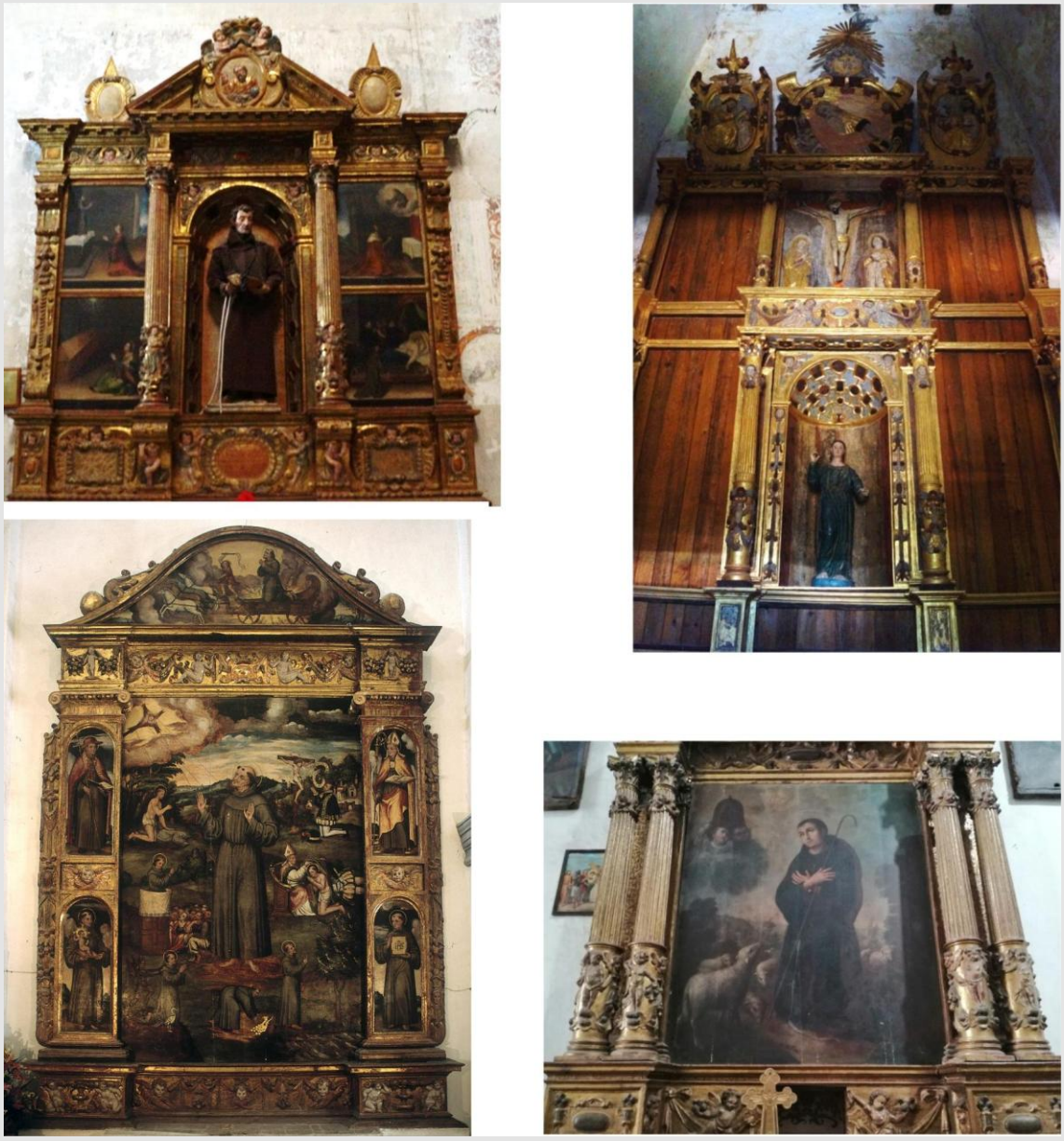


Figura 8. Retablos del siglo XVI de pequeñas dimensiones en la región de Puebla: (arriba izq.) Retablo de san Diego de Alcalá, Iglesia San Juan Bautista, Cuautinchán. Foto: Agustín Solano. (abajo izq.) Retablo de San Francisco, Iglesia Santiago Apóstol, Tecali,. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (arriba der.) Retablo de san Juan Evangelista, Capilla posa, convento San Andrés Calpan. Foto: Agustín Solano (abajo der.) Retablo de san Pascual Bailón, Iglesia de San Diego, Huejotzingo. Foto: Agustín Solano

Otro retablo lateral de dimensiones pequeñas se encuentra en la iglesia de Tecali, dedicado a san Francisco (Fig. 8). Consta de puras pinturas, y a primera vista no parece contar con soportes para enmarcar la pintura principal; sin

ISSN: 2965-1085

embargo, las pilastras son disimuladas al fungir de soportes para las pinturas laterales, una solución y propuesta interesante para la composición del retablo.

Esta muestra que acabamos de presentar puede servir para entender e imaginar los espacios religiosos del siglo XVI en los conventos de los alrededores de Puebla de los Ángeles. Nos permite conocer las diferencias y similitudes entre los retablos mayores, de gran tamaño, y aquellos de dimensiones menores ubicados a lo largo de la nave o en capillas anexas.

A este conjunto de retablos hay que agregar los restos de un retablo de dos cuerpos que se encuentra en la capilla posa dedicada a san Juan Evangelista (Fig. 8) en el atrio del exconvento de san Andrés Calpan, lo que nos permite reafirmar que estas maquinarias estaban presentes en los distintos espacios de las edificaciones religiosas como elementos esenciales de ellas[53]. Consuelo Maquivar menciona al respecto sobre este retablo:

> Formado por dos cuerpos y un remate, presentaba las características de un conjunto renacentista en el que la arquitectura y la escultura se conjugaron armoniosamente. Se asentaba sobre una predela en la que se tallaron las figuras de los doce apóstoles. Esbeltas columnillas estriadas y tritóstilas sostienen el primer cuerpo, más alto que el segundo; en éste también se aprecian columnas semejantes a las ya mencionadas, aunque de concepción más sencilla. El remate, que se angosta sobre las calles laterales, consta de tres cartelas de las cuales la central guarda el relieve del Padre Eterno y los laterales las imágenes de dos de los evangelistas: Mateo y Lucas.
>
> La calle central, como de costumbre, es más ancha y se proyecta hacia el frente, dando profundidad al conjunto; presenta en su parte inferior un nicho en donde se alojó la única imagen de bulto que seguramente debió ser la del santo patrón de la capilla, San Juan Evangelista, hoy sustituida por otra de ínfima calidad. En el segundo cuerpo de esta misma calle está el relieve de un calvario en el que aparecen las imágenes de la Virgen Maria y San Juan a los pies de Jesucristo.
>
> En los paneles laterales hoy localizados en Tepotzotlán, se hallan las imágenes de San Bartolomé y San Juan Bautista, las cuales estaban colocadas en el primer cuerpo; Santo Domingo de Guzmán y San Antonio de Padua están en el segundo.

[53] Con respecto a este retablo hay que decir que Tovar de Teresa menciona que fue destruido (*Renacimiento en México*, p. 268), mientras que Consuelo Maquivar (Escultura y retablos siglos XVI–XVII, p. 1106) y Pablo Amador (Los otros usos del pincel, p. 80) dicen que los fragmentos del mismo están en resguardo del Museo Nacional del Virreinato. En agosto de 2025 visitamos el convento, ya que, durante la feria del chile en nogada, dieron acceso a la capilla donde se encuentra el retablo. Pudimos constatar que aún se encuentra ahí, aunque, efectivamente, no está completo; sin embargo, conserva, consolidados, los elementos como los describe Maquivar en la cita que agregamos en el cuerpo de este trabajo.

> Es curioso advertir que los dos relieves inferiores guardan semejanza en la composición, no así los relieves superiores que muestran oficio y concepción diferente, en los que se distingue el tratamiento del relieve de San Antonio.
> La decoración general del pequeño retablo es del típico estilo renacentista de grutesco; se combinan guirnaldas y querubines, angelillos y cartelas con elementos vegetales[54].

La descripción deja claro el modelo compositivo del retablo, permitiendo preguntarnos ¿por qué solo ostenta relieves, se debe al lugar donde se encuentra? ¿Cuáles serán las razones de la diferencia en la composición y en la ejecución que menciona en el penúltimo párrafo, tendrá que ver con distintos artífices de un mismo taller?

En este breve recorrido hemos visto el importante acervo de retablos del siglo XVI que perviven en la región de Puebla, tanto retablos de gran tamaño, en los testeros de las iglesias conventuales, como de menores dimensiones, a lo largo de la nave, en el crucero o en capillas anexas.

Aunque el retablo de San Miguel Huejotzingo es el único que cuenta con autoría y datación asegurada, una comparación con los demás permite distinguir temporalidades y distintas maneras de ejecución. Mientras que su repertorio formal sería el que estaba vigente en los años 80 del siglo XVI, el retablo mayor de Cuautinchán ejemplificaría soluciones formales anteriores, por lo cual los demás retablos mostrados se agruparían entre estos dos polos.

Las variedades de soluciones formales, iconográficas y materiales en los diferentes tipos de retablos habla de una actividad artística prolífica, que bien vemos en los distintos territorios por los que se movieron los artífices, y de una gran demanda de obras para adornar dignamente el culto divino, lo cual implica cuestiones estéticas, financieras, logísticas, entre otras. Las modificaciones y renovaciones en los artefactos, por su parte, dan cuenta de su vigencia en la vida de las comunidades que los resguardan y procuran.

[54] Consuelo Maquivar, Escultura y retablos siglos XVI–XVII, p. 1116.

Referencias

Bibliografía

AMADOR MARRERO, Pablo F. Los otros usos del pincel. Retablos y policromías. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel*: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 77-92.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.119-137, 2020.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, Huejotzingo. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 119-137.

ANÓNIMO, Anónimo. Tres pintores del siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyns. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 3 (9), pp. 59-61, 1942. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.315

ARIMURA KAMIMURA, Rie. El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico. [Tesis de maestría]. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005. Disponible en: https://repositorio.unam.mx/contenidos/93313. Accesado el 20 de febrero 2026.

ARTIGAS, Juan B. México arquitectura del siglo XVI. México: Santillana, 2010.

BERLIN, Heinrich, et al. The High Altar of Huejotzingo. En: *The Americas*, vol. 15, no. 1, pp. 63–73,1958. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/979482 Accesado el 20 de febrero 2026.

CÓRDOVA TELLO, Mario. *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.

CABRAL PÉREZ, Ignacio. *San Miguel de Huejotzingo*. Puebla, México: Universidad de las Américas Puebla, 1990.

CASAS GARCÍA, Juan Carlos, (coord., editor). *Nueva historia de la Iglesia en México*. Ciudad de México: Universidad Pontificia de México, A C, 2018.

CASTRO MORALES, Efraín. El retablo de Cuauhtinchán, Puebla. En: Historia Mexicana, 18: 2, pp. 179-189, octubre 1968. Disponible en: https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1209Accesado el 20 de febrero 2026.

CORDERO ZORRILLA, Andrea. El origen de la producción retablística en Puebla durante el siglo XVI. Los casos de Huejotzingo, Cuauhtinchan, Huaquechula y Tecali. En: CR. Conservación Y Restauración 17, pp. 9-24, 2019. Disponible en: https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cr/article/view/15073. Accesado el 20 de febrero 2026.

DÍAZ CAYEROS, Patricia. Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla. En: GALÍ BOADELLA, Montserrat (coord.). *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pp. 91-118.

FERNÁNDEZ, Martha. El matrimonio de Andrés de la Concha. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 13 (52), pp. 85-99, 1983. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1192

FERNÁNDEZ, Martha. Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 15 (59), pp. 51-68, 1988. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1988.59.1389

GARCÍA GRANADOS, Rafael, Luis MacGregor. *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934.

GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA. *Inventario de arte religioso 2017: daño por los sismos de septiembre en los templos de la arquidiócesis de Puebla*. Puebla, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo: Arquidiócesis de Puebla, 2018.

GONZÁLEZ LEYVA, Alejandra. *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017*. México: Secretaría de Cultura, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019.

GUERRERO GALVÁN, Alonso; GUERRERO GALVÁN, Luis René. *Los nahuas y el Libro de los guardianes y gobernadores de Cuauhtinchan (1519-1640)* (edición facsimilar). Libros (Biblioteca Jurídica Virtual), UNAM, México, 2020.

Disponible en: http://ru.juridicas.unam.mx/xmlui/handle/123456789/58570. Accesado el 20 de febrero 2026.

GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016.

KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica, 1983.

LORENZO MACÍAS, José María. La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI: el caso de Juan Gordillo contra su gremio. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83), pp. 153-177, 2012. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2003.83.2151

LORENZO MACÍAS, José María. Una noticia más sobre Simón Pereyns. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 22 (76), pp. 259-264, 2012. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2000.76.1884

MAQUIVAR, Consuelo. Escultura y retablos siglos XVI–XVII. En: *Historia del arte mexicano*. México, D.F. Salvat Ediciones SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, pp. 1103-1119.

MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999.

MAQUÍVAR, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2006.

MÁXIMO, Patricia, et al. Evaluación de los daños ocasionados por sismos en el Patrimonio Cultural del Estado de Puebla, México. En *Revista Criterios*, 26(2), 191-218, 2019. DOI: 10.31948/rev.criterios/26.2-art9

MAZA, Francisco de la. Simbolismo del Retablo de Huejotzingo. En: SCHROEDER CORDERO, Francisco Arturo (coord.). Retablos Mexicanos. Artes De México #106, Año X V, 1968, pp. 26-27.

MAZA, Francisco de la. Los retablos dorados de Nueva España. Enciclopedia mexicana de arte 9. México: Ediciones Mexicanas, 1950.

NEFF, Franziska. A siete décadas de los retablos dorados de Nueva España: una revisión del estado de la cuestión. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 45 (Suplemento), pp. 87-128, 2023. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2839

PÉREZ SALAZAR Y HARO, Francisco. Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte. Siglo XIX. México: Perpal, 1990.

REYES GARCÍA Luis. Cuauhtinchan del siglo XII al XVI: formación y desarrollo histórico de un señorío prehispánico. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

RÍOS, Eduardo Enrique. Una obra ignorada de Simón Pereyns. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 3 (9), pp. 61-65, 1942. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.314

ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles. Más ha de tener este retablo…. En: *Boletín de Monumentos Históricos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda época 9, pp. 16-27, 1989. Disponible en: https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/issue/view/issue%20928. Accesado el 20 de febrero 2026.

RUIZ GOMAR, Rogelio. El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España. En: CURIEL, Gustavo (coord.) *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, UNAM, 1990, pp. 27-44.

RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. Entre dudas y certezas. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 173-201.

SALAS CUESTA, Marcela. *La iglesia y el convento de Huejotzingo*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

SCHROEDER CORDERO, Francisco Arturo (coord.). Retablos Mexicanos. Artes De México #106, Año X V, 1968.

SECRETARÍA DE CULTURA. Sismos y patrimonio cultural testimonios, enseñanza y desafíos, 2017 y 2018. Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones. Ciudad de México, 2018. Disponible en: https://inah.gob.mx/templates/rt_sismos/images/descargas/20181019_libro_sismos_patrimonio2.pdf. Accesado el 20 de febrero 2026.

SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO Y ECOLOGÍA. San Juan Bautista, Cuauhtinchan: restauración. Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, México, 1987. Disponible en: https://play.google.com/books/reader?id=-mAtAQAAIAAJ&pg=GBS.PP8&hl=es. Accesado el 20 de febrero 2026.

SESCOSSE, Federico. Nuevo grabado en la obra de Pereyns. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 9 (35), pp. 45-46, 1966. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1966.35.818

SOTOS SERRANO, Carmen. Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 25 (83), pp. 123-15, 2012. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2003.83.2150 TOUSSAINT, Manuel. Procesos y denuncias contra Simón Pereyns en la inquisición de México. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 1 (sup1), 1938. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1938.sup1.2447

TOUSSAINT, Manuel. Arte colonial en México. México: UNAM, 1983.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. Renacimiento en México (Artistas y retablos), México, DF: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, SAHOP, 1982. TOVAR DE TERESA, Guillermo. Los retablos de Cuauhtinchan. México: Banco de Oriente 1988.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. La mancomunidad de Simón Pereyns y Andrés de la Concha. En: VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto, *Historia de un Convento*, Centro de estudios históricos de Puebla A.C., México,1988. pp. 36-38.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640). México: Grupo Azabache, 1992.*

TOVAR DE TERESA, Guillermo. Repertorio de artistas en México, Tres tomos, México: Fundación Cultural Bancomer, 1995.

VICTORIA, José Guadalupe. Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyns. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 14 (55), pp. 69-83, 1986. DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.55.1280

VICTORIA, José Guadalupe. Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de la Concha. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 13 (50 tomo1), pp. 77-86, 1982.
DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo1.1132

VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto. *Historia de un convento*. Puebla, México: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1988.

ZÁRATE SÁNCHEZ, Edén Mario. Andrés De Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 32 (97), pp. 131-14, 2012.
DOI: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2010.97.2318

Fuentes de internet

DIÓCESIS DE TLAXCALA. Página web. Disponible en: https://diocesisdetlaxcala.mx/historia-de-la-diocesis/ Accesado el 20 de febrero 2026.

Libro de los guardianes y gobernadores de Cuauhtinchan. Disponible en: https://archive.org/details/cuauhtinchan-libro-de-los-guardianes-y-gobernadores-de/mode/2up. Accesado el 20 de febrero 2026.

Página web Catedrales e Iglesias/Cathedrals and Churches. Disponible en: https://www.flickr.com/photos/eltb/ Álbum Templo de San Diego de Alcalá (Huejotzingo) Estado de Puebla, México.
https://www.flickr.com/photos/eltb/54605255821/in/album-72157611191252519 Accesado el 20 de febrero 2026.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Vestigios materiales del retablo en Cusco a finales del siglo XVI

Material remains of the altarpiece in Cusco from the late 16th century

Andrés De Leo[1]

Diana Castillo Cerf[2]

Resumen

Este artículo analiza los vestigios materiales asociados a la producción de retablos en Cusco a finales del siglo XVI a partir de un enfoque interdisciplinario que articula fuentes documentales, evidencias materiales conservadas y análisis científicos. El estudio se centra en restos escultóricos y pictóricos vinculados a antiguos retablos, entre ellos una columna policromada y obras asociadas a Bernardo Bitti y Pedro de Vargas, entendidos como fragmentos materiales que permiten reconstruir prácticas técnicas, elecciones materiales y modelos formales de la época. Los análisis realizados han permitido identificar la presencia de cochinilla en distintos soportes, lo que resulta especialmente significativo al ponerse en relación con documentación histórica que menciona explícitamente el uso de "grana de México" en el contexto artístico cusqueño. La confirmación analítica de este pigmento evidencia que su empleo estaba plenamente integrado en las prácticas retablísticas locales desde finales del siglo XVI. A partir de estos resultados, el artículo propone una lectura de los retablos no sólo como estructuras formales hoy desaparecidas o transformadas, sino como espacios de agencia y conocimiento técnico y material.

Palabras clave: Retablos virreinales; Cusco; Materialidad; Cochinilla; Siglo XVI; Bernardo Bitti; Pedro de Vargas.

[1] Universidad de Ingeniería y Tecnología del Perú. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8473-8832, adeleo@utec.edu.pe

[2] Universidad de Ingeniería y Tecnología del Perú. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8648-9227, dcastillo@utec.edu.pe

Abstract

This article examines the material vestiges associated with altarpiece production in Cusco in the late sixteenth century through an interdisciplinary approach that integrates documentary sources, preserved material evidence, and scientific analysis. The study focuses on sculptural and pictorial remains linked to former altarpieces, including a polychrome column and works associated with Bernardo Bitti and Pedro de Vargas, understood as material fragments that make it possible to reconstruct technical practices, material choices, and formal models of the period. The analyses carried out have identified the presence of cochineal on different supports, a finding that is particularly significant when considered in relation to historical documentation that explicitly mentions the use of "grana de México" within the Cusco artistic context. The analytical confirmation of this pigment demonstrates that its use was fully integrated into local altarpiece practices from the late sixteenth century onward. Based on these results, the article proposes an interpretation of altarpieces not only as formal structures that have disappeared or been transformed, but also as spaces of agency and technical and material knowledge.

Keywords: Viceregal altarpieces; Cusco; Materiality; Cochineal; 16th-century; Bernardo Bitti; Pedro de Vargas.

Antecedentes

Este trabajo surge de un proyecto de investigación sobre los retablos virreinales del Cuzco desarrollado desde el año 2020 en el Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio de la Universidad de Ingeniería y Tecnología (UTEC), en Lima, Perú. Abordado desde una perspectiva interdisciplinaria, el estudio se estructura en torno a tres ejes principales: la investigación documental histórica en paralelo a la producción retablística del siglo XVI; el estudio de algunas piezas dispersas en la región andina del Cusco con el fin de contextualizarlas dentro del marco cronológico propuesto; y el análisis científico de materiales.

En cuanto a los antecedentes de los estudios y de la producción de retablos en la región del Cusco, la historiografía coincide en señalar que desde el

momento de la conquista (1532) hasta la llegada del virrey Francisco de Toledo (1569), la producción artística en la región andina fue escasa, principalmente debido a la inestabilidad social y política generada por los procesos de conquista y las guerras civiles ocurridas en el territorio recientemente explorado. Sin embargo, hacia finales del siglo XVI se produjo una notable migración de artistas que se internaron en la sierra peruana, recorriendo las principales ciudades —entre ellas el Cusco— con el objetivo principal de llegar a la floreciente y próspera ciudad de Potosí. Este flujo de artistas no se limitó a aquellos procedentes de ultramar, sino que, como han demostrado los estudios de Gisbert y De Mesa, fue también común entre criollos e indígenas. De manera paralela, durante este período se restableció la vida urbana, se asentaron las órdenes religiosas, se construyeron parroquias indígenas y comenzaron a dotarse de obras sus templos[3].

La referencia documental más temprana sobre la ejecución de un retablo en el Cusco corresponde al contrato firmado en 1557 para el Monasterio de Santa Clara, encargado al alarife Pedro Zúñiga[4]. Si bien este documento no proporciona información detallada sobre la configuración formal ni sobre los materiales empleados, su relevancia radica en constatar la temprana presencia del retablo de madera tallada en la ciudad, en un momento en que muchos altares aún se resolvían mediante pintura mural o estructuras de mampostería. La mención de este encargo evidencia no solo la rápida adopción de modelos litúrgicos complejos asociados a la tradición hispana, sino también la temprana demanda de estructuras retablísticas en los espacios religiosos cusqueños, lo que sugiere la existencia de talleres capaces de responder a este tipo de encargos desde fechas relativamente tempranas.

[3] CASTILLO CERF, Diana. 'Del corazón del maguey a la escultura virreinal cusqueña", tesis doctoral, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022), pp. 41-72.
[4] COVARRUBIAS POZO, José. *Apuntes para la historia.* Cusco: Archivo Histórico Regional, 1953, p. 136.

A partir de estudios recientes sobre los retablos en la región de Cusco, se ha identificado un gran número de altares[5] y que son parte del antiguo camino que conectaba a Huancavelica y Potosí, lo que abre nuevas líneas de investigación que la documentación histórica no ha logrado abordar. Por ello, este estudio se aproxima a las obras mediante el análisis de sus técnicas, procesos de manufactura y circulación de insumos, a partir tanto de la información que proporcionan las propias piezas como de la documentación paralela, con el objetivo de tejer un panorama más amplio y abierto para la historia de los retablos cusqueños.

Sobre la documentación

En 1581, tras la construcción del retablo realizado por Diego Rodríguez en el templo de La Merced en el Cusco, Antonio Ponce fue llamado para adorarlo. Los detalles del contrato, localizado en el Archivo Regional del Cusco, aportan información que permiten contextualizar las técnicas y materiales aplicados en la región durante este período, en relación con lo que ocurría en otros territorios hispánicos. Entre los datos extraídos de este contrato, se destacan las instrucciones relativas a las capas preparatorias necesarias para acondicionar la superficie de la madera, señalando que:

> [...] primeramente se han de endentrar todas las juntas y endiduras de los tableros y de toda la demás obra y endentrar todo el retablo con cola fresca y plastecer los clavos y juntas y hendiduras y lo demás que tuviere necesidad, conforme a buena obra y aparejar el dicho retablo de dicho material grueso y delgado y darle las manos que convengan, hasta que esté en perfección de buena obra[6].

[5] DE LEO, Andrés; CASTILLO CERF, Diana. *El retablo virreinal cuzqueño.* Informe técnico. Lima: Universidad de Ingeniería y Tecnología – UTEC, 2022.
[6] Contrato de dorado del retablo mayor del Templo de Nuestra Señora de la Merced. Archivo Regional del Cusco, 24-At. 827, f. 359, 1581.

ISSN: 2965-1085

De este modo, cuando la cola se encontraba caliente, se aplicaba sobre toda la madera del retablo, permitiendo la expansión de las fibras para asegurar la correcta adhesión de las capas sucesivas de yeso. Asimismo, el contrato detalla que el dorado debía quedar bien cubierto y bruñido, "dejando solamente sin dorar los rostros, pies y manos"[7], lo que alude a la presencia de elementos escultóricos naturalistas dentro de los motivos correspondientes a composiciones descritas posteriormente en el documento como: "motivos romanos y brocados y granados tejidos con fondos de diferentes colores; de manera que la obra quede perfecta, vistosa y conforme a buena maestría"[8].

En el mismo documento se especifica también que toda la obra debía ser estofada, "poniendo colores y labores sobre el oro [en] frisos, columnas, capiteles, festones, cornisas y remates"[9]. Asimismo, se hace referencia a la recurrencia de relieves figurativos en las bancas y los paneles, los cuales debían realizarse "con los colores que cada figura requiere". Del mismo modo, se precisa que la hornacina principal, denominada como la "caja donde ha de ir la imagen de Nuestra Señora", debía estar completamente dorada, "con el color que mejor parezca, y encima de ella, los motivos romanos"[10].

De la misma manera en que se describe detalladamente la técnica, el documento especifica la lista de materiales que Antonio Ponce debía emplear para el cumplimiento del encargo, estrechamente vinculados a la calidad de la obra. Entre ellos, se menciona el uso de colores finos procedentes de Castilla, tales como "azul esmalte y cenizas, genolis, azarcón, bermellón, albayalde, grana de México"[11].

---

[7] Contrato de dorado del retablo mayor del Templo de Nuestra Señora de la Merced. Archivo Regional del Cusco, 24-At. 827, f. 359, 1581.
[8] Contrato de dorado del retablo mayor del Templo de Nuestra Señora de la Merced. Archivo Regional del Cusco, 24-At. 827, f. 359, 1581.
[9] Contrato de dorado del retablo mayor del Templo de Nuestra Señora de la Merced. Archivo Regional del Cusco, 24-At. 827, f. 359, 1581.
[10] Contrato de dorado del retablo mayor del Templo de Nuestra Señora de la Merced. Archivo Regional del Cusco, 24-At. 827, f. 360, 1581.
[11] Contrato de dorado del retablo mayor del Templo de Nuestra Señora de la Merced. Archivo Regional del Cusco, 24-At. 827, f. 360, 1581. Los colores hacen referencia en orden de como

De esta lista destacamos la mención a la "grana de México", que hace referencia al carmín, el intenso pigmento y tinte rojo de composición orgánica derivado de la cochinilla, un insecto hemíptero (Dactylopius coccus) que se alimenta de plantas del género *Opuntia* (nopal o tuna) y produce un pigmento rojo conocido como ácido carmínico[12]. Esta referencia nos conduce a considerar su uso y presencia en obras contemporáneas al desaparecido retablo de La Merced. Aunque dicho retablo no ha llegado hasta nuestros días, nos aproximamos a los restos conservados de obras coetáneas en otros espacios de la ciudad del Cusco para explorar la recurrencia del uso de este material.

Vestigio formal y material del retablo en Cusco

En el templo de la Compañía de Jesús del Cusco se conserva un candelabro que ha pasado desapercibido en la historiografía del arte, correspondiente a un fragmento de una columna reutilizada. Su diseño remite a los modelos vigentes en la década de 1580 (Fig. 1), ya que puede compararse con las columnas del retablo mayor de Huejotzingo, México, datado entre 1580 y 1586[13], así como con modelos sevillanos de los cuales ambos casos pudieron haber tomado inspiración. Estos modelos formaban parte del repertorio visual de finales del siglo XVI, como lo ilustra la columna incluida en el tratado de Juan de Arfe y Villafañe, publicado en 1585 (Fig. 2). Estos ejemplos constituyen referencias comparativas de la difusión formal de los modelos en el mundo hispanoamericano, que sin duda permeó el capital visual de los artífices de la

aparecen es: al azul cobalto, cenizas azules (azurita), amarillo ancorca, rojo de minio (tetróxido de plomo), rojo cinabrio (sulfuro de mercurio), blanco de plomo y laca cochinilla.

[12] JEREMY, Baskes, "La producción y el comercio del tinte de la grana cochinilla en Oaxaca, México de 1750 a 1821," In: Museo del Palacio de Bellas Artes. *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte.*México: Museo del Palacio de Bellas Artes / INBAL / Fundación Jenkins, 2017, pp. 45-47.

[13] José María Lorenzo Macías, "Una noticia más sobre Simón Pereyns," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 22, núm. 76, 2000, p. 260.

ISSN: 2965-1085

época. A partir de estos argumentos formales, es posible situar temporalmente esta pieza y vincularla, de manera hipotética, con el retablo mayor que albergó el primer templo jesuita. Se tiene información sobre los artífices de esta obra: Pedro de Vargas y Bernardo Bitti, a quienes se atribuye el desaparecido retablo de la Compañía de Jesús en el Cusco[14].

Figura 1. Pedro de Vargas (atribuido), Columna conservada del primer retablo de la Compañía de Jesús, madera tallada y policromada, Iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco, Perú. Foto: Andrés De Leo.

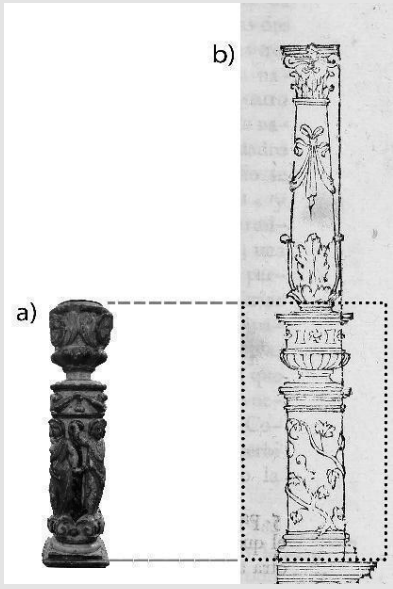


Figura 2. Comparación formal; a) Columna de la Compañía de Jesús, b) Juan de Arfe y Villafañe, Varia commensuracion para la escultura y arquitectura, 1585, p. 253.

De ambos artífices se sabe que Pedro de Vargas fue un jesuita que colaboró estrechamente con su hermano en religión y en arte, Bernardo Bitti[15]. Su relación no solo se extendió al ámbito religioso, sino que compartieron una profunda trayectoria profesional y una mutua admiración por sus obras. Según

[14] EGAÑA, Antonio. *Monumenta Peruana III.* Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1961, p. 508.
[15] EGAÑA, Antonio. *Monumenta Peruana III.* Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1961, p. 508.

una carta firmada por el propio Vargas en 1585, en la que menciona su incursión en la retablística, es posible vislumbrar la dedicación y el talento que ambos artistas volcaron en su oficio:

> Yo hice [en el Colegio de la Compañía de Jesús en Lima] el retablo mayor y otros de una capilla; el principal es admirable […] y de estos retablos el hermano Bernardo hizo los pinceles, que son algunos tableros, y los hace admirablemente; fue necesario que fuésemos más que pintores, porque hicimos toda la talla y figuras hermosas, y yo hice después todo el dorado y el grabado[16].

Posteriormente, señala que:

> El hermano Bernardo vino al Cuzco a comenzar otro retablo, donde estuvo un año y medio, e hizo los tableros de pincel que lleva y algunas figuras de bulto y medio relieve, y lo dejó así porque el Padre Provincial lo envió a Juli y Chuquiavo[17].

Vargas aclara que él terminó "haciendo muchas figuras de bulto y medio relieve, y después lo doré y grabé"[18]. En la actualidad, de esta obra se conservan las pinturas de Bitti en el templo de Rondocan, así como los relieves ubicados en el Museo Regional del Cusco. A partir de las notas de la carta, se propone que la participación de Vargas fue probablemente mayor que la de Bitti, o al menos que su intervención en la policromía fue más significativa.

Cabe señalar que la técnica de estos relieves sigue el modelo estructural de las esculturas del período en cuestión, de tallado y en maguey y enlenzado[19]. Asimismo, es importante destacar que este método fue adaptado a las condiciones propias del relieve. En este caso particular, el soporte horizontal está constituido por un panel de madera sobre el cual se fijan tablillas de maguey[20].

---

[16] EGAÑA, Antonio. *Monumenta Peruana III.* Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1961, p. 508.
[17] EGAÑA, Antonio. *Monumenta Peruana III.* Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1961, p. 560.
[18] EGAÑA, Antonio. *Monumenta Peruana III.* Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1961, p. 560.
[19] CASTILLO CERF, Diana. Del corazón del maguey a la escultura virreinal cusqueña. Tesis doctoral.Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, pp. 41-72.
[20] QUEREJAZU LEYTÓN, Pedro. Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas en el Museo Histórico Regional del Cuzco. *Arte y Arqueología,* n. 3–4, pp. 97–111, 1975.

ISSN: 2965-1085

Estas tablillas fueron talladas para recibir el dorado y la policromía, evidenciando una combinación de materiales y técnicas que refleja la capacidad de adaptación de los artistas a los nuevos materiales disponibles en América. Aunque estos materiales difieren de la tradición europea, la destreza técnica y la adaptación permitieron superar la aparente ausencia de madera o las limitaciones prácticas de su uso (Fig. 3).

Figura 3. Bernardo Bitti, Pedro de Vargas, San Sebastián, ca. 1585, soporte de madera, talla en maguey policromada. Composición: Andrés De Leo.

A partir de las fechas de referencia proporcionadas por Vargas en su carta respecto a la construcción del retablo, se propone que estas obras pudieron haberse ejecutado aproximadamente entre 1583 y 1587, coincidiendo con la columna aquí presentada, lo que contribuye a una reconstrucción visual de la posible tipología del desaparecido retablo de la Compañía de Jesús.

Con los datos proporcionados en los párrafos anteriores es posible reconstruir una compleja red y comprender las relaciones documentales, técnicas, formales y materiales que vinculan la producción de pintura, escultura y retablos en el Cusco a finales del siglo XVI. Con este mismo objetivo, se obtuvieron muestras microscópicas de la columna del antiguo retablo de la Compañía de

Jesús, las cuales fueron sometidas a estudios científicos. La primera muestra se extrajo de un área identificada con una alta presencia cromática de rojo, y otra del tono carnoso de uno de los personajes femeninos que decoran la columna. Ambas fueron codificadas para el estudio de laboratorio como: *Retablo, rojo vestidur*a (muestra del manto del relieve de la columna) y *Retablo, rojo carnación* (muestra de la carnación del relieve de la columna).

En ambas muestras se buscó la presencia de pigmento de cochinilla. Su identificación permitiría confirmar su uso y su recurrencia dentro de los círculos artísticos activos en el Cusco. De este modo, sería posible ofrecer una visión más amplia de su circulación entre los grupos de pintores, desde Antonio Ponce en el momento de la ejecución de los acabados del retablo de La Merced, hasta Pedro de Vargas y Bernardo Bitti en el retablo de la Compañía de Jesús. Asimismo, en relación con Bitti y el uso de este pigmento, se sometieron a análisis microscópicos las muestras extraídas de lienzos actualmente ubicados en el templo de Rondocan, que formaron parte del mismo retablo de la Compañía de Jesús en el Cusco (muestra: *Bitti, rojo en lienzo*) (Fig. 4).

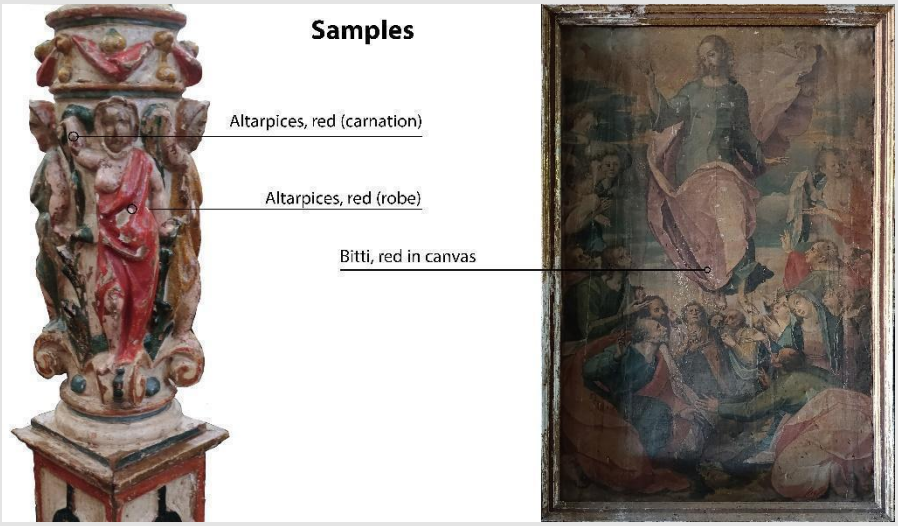


Figura 4. Puntos de extracción de las muestras; a la izquierda, la columna de la Compañía de Jesús. A la derecha, Bernardo Bitti, La Ascensión de Cristo, 1683–1685, iglesia de Santo Tomás de Aquino, Rondocan, Cusco, Perú. Fotos: Andrés De Leo.

ISSN: 2965-1085

Las muestras seleccionadas fueron sometidas a análisis de laboratorio mediante técnicas espectroscópicas. Por un lado, se empleó espectroscopía de fluorescencia de rayos X (XRF) y, por otro, espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier (FTIR), con el fin de identificar los componentes y, específicamente, la presencia del pigmento de cochinilla en las muestras mencionadas.

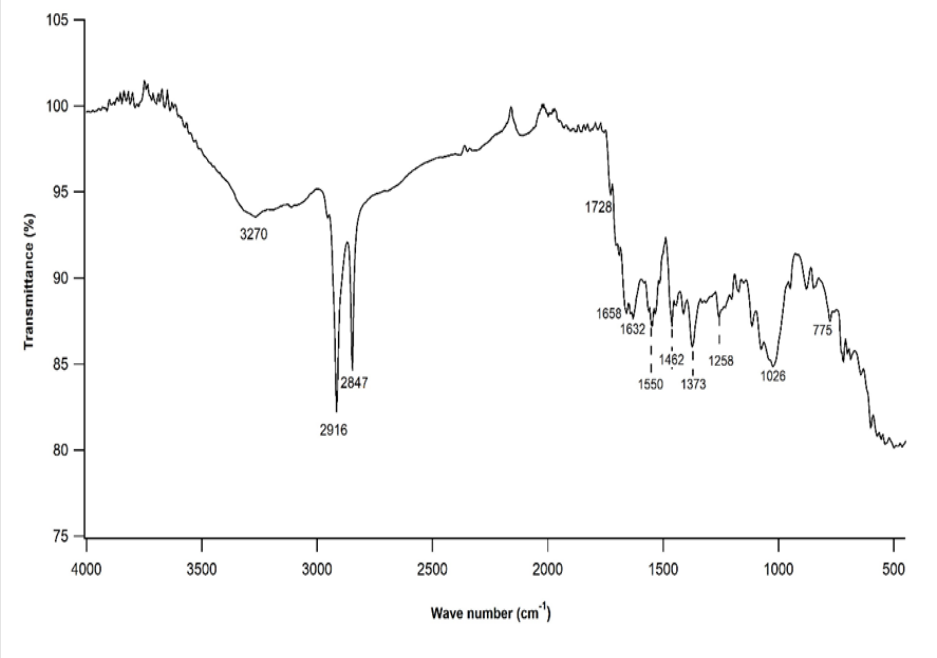


Figura 5. Espectro FTIR-ATR de cochinilla comercial o ácido carmínico ($C_{22}H_{20}O_{13}$). (Karinna Visurraga, Centro Patrimonio - UTEC, 2025)

Con el fin de profundizar en nuestro objetivo, esta sección detalla la metodología empleada para analizar e identificar la presencia de cochinilla en las muestras previamente descritas. Los grupos funcionales superficiales de las muestras fueron analizados mediante un accesorio ATR (Reflectancia Total Atenuada) basado en diamante GladiATR, acoplado a un espectrómetro FTIR Shimadzu Prestige 21. Esta técnica permite identificar los compuestos orgánicos e inorgánicos presentes en una muestra a partir de la forma en que absorben la radiación infrarroja, generando una "huella espectral" característica de cada sustancia, lo que la convierte en una herramienta adecuada para la grana cochinilla. Las muestras se analizaron considerando 512 barridos a una resolución de 8 cm^{-1}, obteniéndose espectros de transmitancia en el rango de 400

a 4700 cm^{-1}. El espectro de la cochinilla comercial o ácido carmínico ($C_{22}H_{20}O_{13}$) se presenta en la figura 5, y la comparación entre los modos vibracionales reportados en otros estudio de FTIR aplicados a la grana y que se muestra en la Tabla 1.

	Wave number (cm-1)					
Mode	Ullah 2022	Goudarzi 2016	Martínez 2020	Cañamares 2005	López-León 2022	Informe, Karinna Visurraga, 2025.
υ (O-H)	3322	3342	3350	3423	3350	3270
υ (C-H)	2972	2922-2852	2930-2855	2917	2930-2855	2916-2847
υ (C=O) acid	1735	none	none	1716	none	1728
υ (C=O) middle ring	none	1655	1642	1635-1617	1642	1658-1632
υ (C=C) aromatic ring I δ (C-O-H) scissoring δ (C-H) out of plane	1500-1000	1561	1565	1572	1565	1550
υ (C-C) aromatic rings I, II		1451	1463	1448	1463	1462
δ (C-H) glucose / δ (C-O-H) glucose / δ (C-O-H)		none	none	1376	none	1373
υ (C-C) / δ (C-O-H) / δ (C-O-H) acid / δ (C-		1247	1270	1255	1270	1258

H) glucose						
δ (C–O) scissoring glucose δ (C-O-H) scissoring glucose δ (C-H) rocking		none	1080	1045-1083	1080	1026
δ (C-H) rocking δ (C-OH) out of plane δ (C–H) out-of-plane wagging	none	none	884-532	888-534	758-532	775-500

Tabla 1. Modos vibracionales infrarrojos de la cochinilla o del ácido carmínico ($C_{22}H_{20}O_{13}$) [21] (Karinna Visurraga, Centro Patrimonio - UTEC, 2025)

El análisis se centró en la región comprendida entre 2846 y 2954 cm^{-1}, correspondiente a las vibraciones de estiramiento C–H de los grupos $–CH_2$ y $–CH_3$, con el fin de evaluar la presencia de cochinilla en las muestras de estudio. Se seleccionó esta región específica debido a que estas señales presentan mayor

[21] ULLAH, N.; ERTEN-ELA, Ş.; SHAH, S. M.; HUSSAIN, H.; ANSIR, R.; QAMAR, S. Selected organic dyes (carminic acid, pyrocatechol violet and dithizone) sensitized metal (silver, neodymium) doped TiO_2/ZnO nanostructured materials: a photoanode for hybrid bulk heterojunction solar cells. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy,* v. 278, p. 121387, oct. 2022. DOI: 10.1016/j.saa.2022.121387; GOUDARZI, M.; MIR, N.; MOUSAVI-KAMAZANI, M. et al. Biosynthesis and characterization of silver nanoparticles prepared from two novel natural precursors by facile thermal decomposition methods. *Scientific Reports,* v. 6, p. 32539, 2016. Disponible en: https://doi.org/10.1038/srep32539. Consultado el: 25 feb. 2024; MARTÍNEZ, J. R.; VELÁZQUEZ-PÉREZ, S. E.; GUERRERO SERRANO, G. et al. Thermostructural behavior of red cochineal dye stabilized with sucrose and embedded in a silica xerogel matrix. *Physica B: Condensed Matter,* v. 598, p. 412438, 2020. DOI: 10.1016/j.physb.2020.412438; CAÑAMARES, M. V.; GARCÍA-RAMOS, J. V.; DOMINGO, C.; SÁNCHEZ-CORTÉS, S. Surface-enhanced Raman scattering study of the anthraquinone red pigment carminic acid. *Vibrational Spectroscopy,* v. 40, n. 2, pp. 161–167, 2006. DOI: 10.1016/j.vibspec.2005.08.002; LÓPEZ-LEÓN, L. et al. Electrochemical evaluation of mucilage and cochineal pigments as a hybrid film coating on aluminum surfaces. *Materials Research Express,* v. 9, p. 065306, 2022.

ISSN: 2965-1085

intensidad, mientras que en nuestros espectros se observó la ausencia de señales en el intervalo de 500 a 2000 cm^{-1}, posiblemente enmascaradas por las señales correspondientes al sulfato de calcio (datos no expuestos), dado que las muestras procesadas contenían residuos de las capas de preparación.

En la figura 6 se observa una notable similitud entre los espectros de las muestras analizadas y el espectro de la cochinilla, tanto en el perfil general como en la localización de los picos. Con el objetivo de descartar que los espectros infrarrojos de otros componentes orgánicos, como los aglutinantes utilizados, interfieran en la interpretación de los resultados, la figura 7 presenta una comparación de las posiciones de los picos de la cochinilla con las de posibles aglutinantes, tales como aceite de chía, aceite de linaza, cola de conejo y gelatina, según lo reportado en la literatura[22]. Las posiciones de los picos correspondientes a estos aglutinantes difieren de las observadas para la cochinilla, lo que permite sugerir su presencia en las muestras analizadas.

[22] Database of ATR-FT-IR spectra of various materials. Disponible en: https://spectra.chem.ut.ee/. Consultado el: 25 feb. 2024.
PALMA PRIETO, M.; SANTOS GÓMEZ, S.; PÉREZ-ESTÉBANEZ, M. et al. Evaluation of chia and flax mucilages as consolidants of paint films and as hydrogels used in the cleaning of canvas reverses: first results. *The European Physical Journal Plus,* v. 138, p. 555, 2023. DOI: 10.1140/epjp/s13360-023-04158-z.

ISSN: 2965-1085

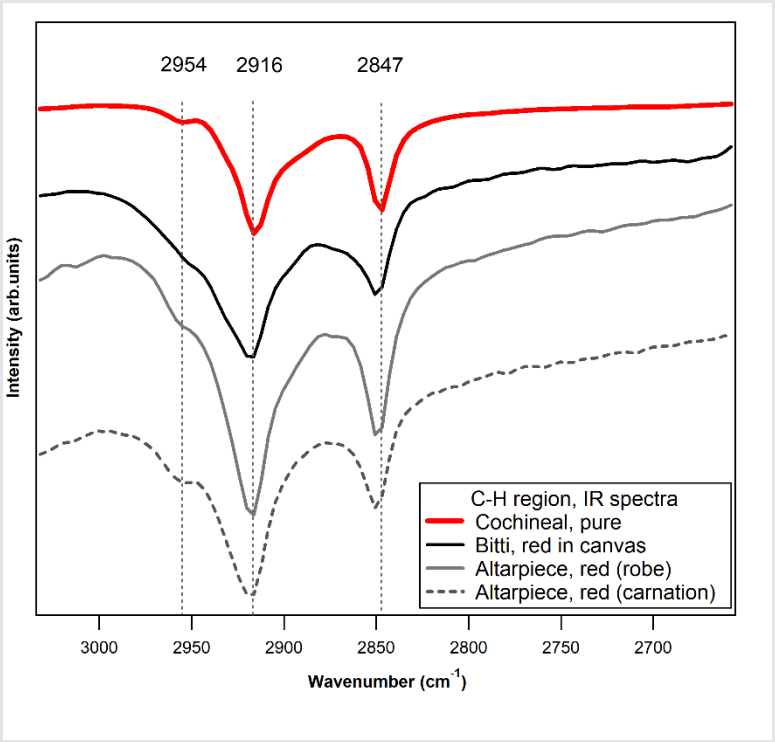


Figura 6. Comparación de los espectros FTIR-ATR de las muestras. (Karinna Visurraga, Centro Patrimonio - UTEC, 2025)

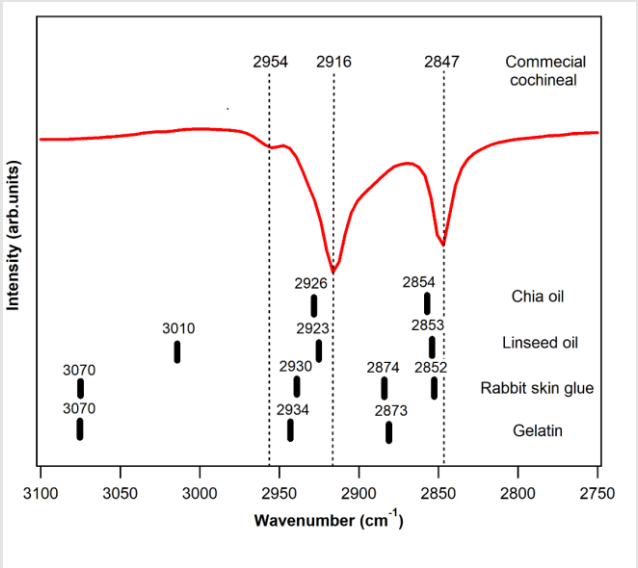


Figura 7. Comparación de los modos vibracionales infrarrojos de la cochinilla comercial y los aglutinantes, en la región 3392–2850 cm^{-1}. (Karinna Visurraga, Centro Patrimonio - UTEC, 2025)

Asimismo, se realizó un análisis mediante fluorescencia de rayos X (XRF) en las muestras con el fin de determinar los elementos presentes. Para este análisis se utilizó un espectrómetro portátil X-Met 8000 Expert (HITACHI).

La tabla 2 muestra los principales elementos identificados en las muestras: plomo (Pb), hierro (Fe), azufre (S) y calcio (Ca). La muestra *Retablo-encarnación* presenta un alto porcentaje de Ca, el porcentaje más elevado de S y una baja concentración de Pb. En cambio, la muestra *Retablo-vestidura* muestra altas concentraciones de Ca y Pb. Finalmente, la muestra *Bitti-rojo-en-lienzo* presenta la mayor concentración de Pb[23].

Samples	**Pb (%)**	**Fe (%)**	**S (%)**	**Ca (%)**	**Otros (%)**
Bitti, red in canvas	97.0	0.7	0.0	1.8	0.4
Altarpiece, red (robe)	56.4	2.6	2.5	32.0	6.6
Altarpiece, red (carnation)	1.3	3.4	10.9	80.2	4.2

Tabla 2. Porcentajes de elementos identificados con XRF. (Karinna Visurraga, Centro Patrimonio - UTEC, 2025)

La información obtenida nos sugiere la presencia de cochinilla en las obras asociadas a la actividad artística de Bernardo Bitti y Pedro de Vargas. Asimismo, la información complementaria derivada de la identificación de la cochinilla permite profundizar en el conocimiento de su técnica de aplicación y su uso en distintos soportes. Por un lado, la presencia de plomo en la muestra pictórica (*Bitti-rojo-en-lienzo*) sugiere el uso de albayalde o blanco de plomo como matriz para la aplicación del pigmento de cochinilla. En el caso de las otras dos muestras (*Retablo, rojo vestidura* y *Retablo, rojo encarnación*), la elevada presencia de calcio se relaciona con el material de la capa de preparación aplicada sobre la talla en madera, mientras que las trazas de hierro podrían

[23] XRF RESEARCH INC. XRF Spectra. Disponible en: https://www.xrfresearch.com/xrf-spectra/. Consultado el: 25 feb. 2024.

corresponder al denominado bol arménico, comúnmente utilizado para recibir las distintas capas de acabado.

Este cruce entre documentación, vestigios materiales y modelos comparativos se ve enriquecido por los aportes de los estudios científicos. Los análisis realizados sobre las pinturas de Bitti y sobre la columna estudiada han permitido identificar la presencia de cochinilla en ambos soportes. Este hallazgo resulta especialmente relevante al poner en diálogo la evidencia material con las fuentes documentales que mencionan explícitamente el uso de "grana de México".

Los resultados sugieren que el empleo de este pigmento estaba plenamente integrado en las prácticas artísticas del Cusco desde finales del siglo XVI. Pero esto abre nuevas preguntas: ¿a través de qué redes circulaban estos materiales?, ¿qué agentes hicieron posible su uso y difusión?, ¿y cómo influyeron estas dinámicas en las prácticas artísticas locales?

Un discurso entre disciplinas

Somos conscientes de la existencia de estudios que reconocen la presencia de la cochinilla en el período prehispánico del Perú[24], así como desde siglo XVI en el arte virreinal, incluyendo ejemplos como los queros[25], la Virgen de

[24] PHIPPS, E. *Cochineal red: the art history of a color.* New York: Metropolitan Museum of Art, 2010.

[25] PEARLSTEIN, E; MACKENZIE, M; KAPLAN, E. Cochineal and Andean Qeros: more questions than answers. Ponencia presentada en la reunión Buenos Aires / Córdoba, 2014; PEARLSTEIN, E; MACKENZIE, M; KAPLAN, E; HOWE, E; LEVINSON, Joyce. Tradition and innovation, cochineal and Andean Keros. En: PADILLA, Carmella; ANDERSON, Barbara (eds.). *A Red Like No Other: How Cochineal Colored the World.* Santa Fe: Museum of International Folk Art, 2015, pp. 44–51; SIRACUSANO, G; RODRÍGUEZ ROMERO, A. Materiality between art, science, and culture in the viceroyalties (16th–17th centuries): an interdisciplinary vision toward the writing of a new colonial art history. *Art in Translation,* v. 9, n. 1, pp. 69–91, 2017.

Copacabana en Bolivia[26] o la pintura mural del siglo XVIII[27]. Sin embargo, el hallazgo del contrato de Antonio Ponce, aquí referido, constituye la primera evidencia documental que registra la presencia de la cochinilla dentro de la paleta de los artífices activos en Cusco.

Reconocemos, sin embargo, que aún persisten interrogantes que deberán ser abordadas en futuras investigaciones, las cuales permitirán ampliar la comprensión de la presencia de la cochinilla en otras obras, artistas y temporalidades del virreinato andino. Del mismo modo, subsisten dudas en torno al alcance del uso de la cochinilla mexicana y a sus modos de aplicación, tal como sugiere el contrato citado.

A pesar de estas incertidumbres, los resultados de los análisis realizados sobre las muestras extraídas ofrecen evidencia suficiente para corroborar la presencia de la cochinilla en diversos soportes artísticos de la época. Entendemos que su uso se inscribe en los círculos artísticos más influyentes del momento, y que la mención explícita de un origen específico —en este caso, mexicano— responde a una intencionalidad concreta.

A partir de este estudio, es posible observar que la "grana de México" adquirió rápidamente prestigio en el territorio sudamericano. Si bien no es posible determinar con certeza las diferencias de calidad entre la cochinilla mexicana y aquella que probablemente se producía en el Perú, consideramos que su valoración estuvo más vinculada a los valores sociales asignados al origen del material que a las características físicas del producto en sí. De este modo, se reconoce su temprana aplicación en el arte cusqueño y en las obras de los primeros artistas que arribaron a los Andes, como son los retablos mayores de los

[26] TOMASINI, E.; MARTE, F.; CAREAGA, V. et al. Virtuous colours for Mary. Identification of lapis lazuli, smalt and cochineal in the Andean colonial image of Our Lady of Copacabana (Bolivia). *Philosophical Transactions of the Royal Society A,* v. 374, n. 2082, 2016. Disponible en: https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0047. Consultado el: 25 feb. 2024.

[27] CAREAGA, V.; GUERRERO, A.; SIRACUSANO, G.; MAIER, M. High performance liquid chromatography as a micro-destructive technique for the identification of anthraquinone red dyestuffs in cultural heritage objects. *Chemistry Teacher International,* v. 5, 27 ene. 2023. DOI: 10.1515/cti-2022-0018.

principales templos de Cusco y el contexto de figuras destacadas de la época, tales como Bernardo Bitti, Antonio Ponce y Pedro de Vargas.

Con base en estos datos, el presente trabajo se inscribe en las propuestas de estudio sobre los intercambios artísticos entre los territorios americanos y llama la atención sobre su relevancia. Asimismo, se pone en valor la dimensión regional de los pigmentos, que trasciende sus propiedades físicas, dado que es muy probable que la calidad material fuera equiparable a la de productos de origen local. En este sentido, la especificidad del origen de cada color —"de Castilla" o "de México"— le confiere una cualidad particular y una identidad regional como producto foráneo en su lugar de aplicación.

Proponemos que los objetos, aun siendo producidos localmente —en este caso, en Cusco—, adquieren los valores simbólicos asociados a la región de origen de los materiales que los constituyen. Desde esta perspectiva material, el objeto, independientemente de su lugar de manufactura, adquiere un signo de distinción y singularidad dentro de las jerarquías sociales[28]. De este modo, la materialidad se ve investida de una condición social, convirtiéndose en un recurso de distinción tanto para el artífice como para el poseedor de las obras.

Referencias

Fuentes documentales

ARCHIVO REGIONAL DEL CUSCO. Contrato de dorado del retablo mayor del Templo de Nuestra Señora de la Merced. Cusco, 1581. Fondo 24-At. 827, f. 359–360.

[28] DE LEO, Andrés. *La platería religiosa del obispado de Puebla de los Ángeles: desde los referentes hasta la distinción.* Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

Bibliografía

AMADOR MARRERO, P. F. Materialidad y tecnología: la escultura virreinal a debate. El caso del Señor de los Temblores de Cuzco. En: SIRACUSANO, G.; RODRÍGUEZ ROMERO, A. (eds.). *Materia americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. Buenos Aires, 2020. pp. 219–239.

CASTILLO CERF, D. *Del corazón del maguey a la escultura virreinal cusqueña*. 2022. Tesis (Doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2022.

DE LEO, A.; CASTILLO CERF, D. *El retablo virreinal cuzqueño*. Lima: Universidad de Ingeniería y Tecnología (UTEC), 2022. Informe.

EGAÑA, A. *Monumenta Peruana III*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1961.

QUEREJAZU LEYTÓN, P. Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas en el Museo Histórico Regional del Cuzco. *Arte y Arqueología*, n. 3–4, p. 97–111, 1975.

ULLAH, N. et al. Selected organic dyes (carminic acid, pyrocatechol violet and dithizone) sensitized metal doped TiO2/ZnO nanostructured materials. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, v. 278, 2022. DOI: 10.1016/j.saa.2022.121387.

GOUDARZI, M. et al. Biosynthesis and characterization of silver nanoparticles prepared from two novel natural precursors. *Scientific Reports*, v. 6, 2016. DOI: https://doi.org/10.1038/srep32539.

MARTÍNEZ, J. R. et al. Thermostructural behavior of red cochineal dye stabilized with sucrose. *Physica B: Condensed Matter*, v. 598, 2020. DOI: 10.1016/j.physb.2020.412438.

CAÑAMARES, M. V. et al. Surface-enhanced Raman scattering study of carminic acid. *Vibrational Spectroscopy*, v. 40, n. 2, p. 161–167, 2006.

LÓPEZ-LEÓN, L. et al. Electrochemical evaluation of mucilage and cochineal pigments. *Materials Research Express*, v. 9, 2022.

PALMA PRIETO, M. et al. Evaluation of chia and flax mucilages as consolidants. *European Physical Journal Plus*, v. 138, 2023. DOI: 10.1140/epjp/s13360-023-04158-z.

PHIPPS, E. *Cochineal red: the art history of a color*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2010.

PEARLSTEIN, E. et al. Cochineal and Andean qeros: more questions than answers. En: PADILLA, C.; ANDERSON, B. (eds.). *A red like no other: how cochineal colored the world*. Santa Fe: Museum of International Folk Art, 2015. p. 44–51.

SIRACUSANO, G.; RODRÍGUEZ ROMERO, A. Materiality between art, science, and culture in the viceroyalties. *Art in Translation*, v. 9, n. 1, p. 69–91, 2017.

TOMASINI, E. et al. Virtuous colours for Mary. *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, v. 374, 2016. DOI: https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0047.

CAREAGA, V. et al. High performance liquid chromatography for identification of red dyestuffs. *Chemistry Teacher International*, v. 5, 2023. DOI: 10.1515/cti-2022-0018.

DE LEO, A. *La platería religiosa del obispado de Puebla de los Ángeles*. 2022. Tesis (Doctorado) – Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2022.

Recursos en línea

DATABASE OF ATR-FT-IR SPECTRA OF VARIOUS MATERIALS. Disponible en: https://spectra.chem.ut.ee/. Acceso en: 25 feb. 2024.

XRF RESEARCH INC. XRF Spectra. Disponible en: https://www.xrfresearch.com/xrf-spectra/. Acceso en: 25 feb. 2024.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Retablos renacentistas en Bolivia

Renaissance Altarpieces in Bolivia

Ricardo González[1]

Resumen

El trabajo revisa las principales investigaciones llevadas a cabo sobre un conjunto de cinco retablos existentes en Sucre, Ancoraimes y realizados en Copacabana entre 1583 y 1619. Analiza composiciones y programas iconográficos, señala algunas discrepancias y postula el cambio de algunas autorías.

Palabras clave: Retablos; Alto Perú; Renacimiento; Autorías; Lenguaje visual.

Abstract

This work reviews the main research conducted on a group of five existing altarpieces in Sucre, Ancoraimes, and Copacabana created between 1583 and 1619. It analyzes compositions and iconographic programs, points out some discrepancies, and proposes changes in the attributions of some of the works.

Keywords: Altarpieces; Upper Peru; Renaissance; Authorships; Visual Language.

Luego de un primer establecimiento en 1538 la ciudad de La Plata fue oficialmente fundada el 16 de abril de 1540 y se convirtió rápidamente en el centro político y cultural del Alto Perú gracias a su cercanía con Potosí, principal fuente de riqueza del altiplano y al establecimiento en ella de las instituciones rectoras de la región en lo político y en lo judicial con la creación en 1559 de la

[1] Universidad de Buenos Aires, Instituto Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

Real Audiencia -cuyo alcance llegaba a la lejana Buenos Aires- y el establecimiento del obispado en 1551, que convertido en arzobispado en 1609 sentó el orden de la Iglesia en la jurisdicción. En 1624, la fundación de la universidad jesuítica de San Francisco Javier daría a la ciudad un papel central en la formación intelectual de las elites sudamericanas. El aparato eclesiástico proveía la escena del culto, componente sustancial del cuadro ideológico y social de la época, que comenzó a estructurarse desde las primeras décadas con la erección de templos por parte del clero secular o de las órdenes de regulares y conllevó la provisión del equipamiento litúrgico que el ritual y las tradiciones devocionales señalaban. En razón de su temprana importancia, la ciudad de La Plata o Chuquisaca contó ya en las últimas décadas del siglo XVI con piezas de relevancia, algunas de las cuales han sobrevivido o nos son conocidas por documentos y dibujos. Algunas de estas imágenes y retablos están entre las más antiguas del virreinato del Perú.

El universo modélico que se extendía por muros y capillas hasta el altar mayor tenía en los retablos una pieza fundamental ya que exponían, pero también ordenaban y jerarquizaban las imágenes de devoción, según formas de estructuración cambiantes con las épocas que solían combinar imágenes presentativas de los personajes, es decir, sin correlato narrativo y comúnmente de bulto, con relatos dados por pinturas y relieves que daban cuenta de las historias de los santos y los valores que proponían seguir. Desde el siglo XV el ordenamiento siguió esquemas provenientes de la arquitectura, tanto en su estructura como en su ornamentación, que varió según los momentos y lugares en concomitancia con los diversos artífices y con los cambios del gusto arquitectónico. Personajes y relatos, a los que eventualmente se sumaban elementos puramente simbólicos aparecían encuadrados en estructuras cuyos ornamentos, a diferencia del curso narrativo de las imágenes figurativas, proporcionaba un marco metafórico de formas y colores, querubines y representaciones naturales destinadas a generar un entorno metafórico sugestivo

del que emergían –en el Barroco literalmente- los personajes sagrados. Si el discurso figurativo aludía a personajes históricos y a relatos textualizables tomados de las hagiografías, el ornamental operaba en una frecuencia emocional creando una especie de referencia celestial que el oro, los reflejos, el brillo y la luz simbolizaban.

Este complejo de organizaciones icónicas que tenían como objeto la pragmática del culto se puso en marcha desde los primeros años del establecimiento. En 1544 se comenzó a construir el templo de San Lázaro, el de San Francisco se levantó provisionalmente en los primeros años de la fundación y hacia 1580 en su versión actual, el de la Merced se comenzó en la década de 1570 y en 1583 estaba parcialmente concluido, aunque se acabó hacia 1630.[2] De este período, más precisamente de las dos últimas décadas del siglo XVI, subsisten dos retablos en la Merced y en San Lázaro y otro en la iglesia de Ancoraimes. De 1604 es el dibujo del retablo mayor de la Catedral, terminado en 1607, lamentablemente reemplazado en 1675 y perdido y de 1614-1619 la conocida pieza de Copacabana, célebre por haber albergado a la imagen milagrosa de María como por su supuesta factura indígena. Estas cinco obras, realizadas a lo largo de 35 años, ejemplifican la retablística temprana de la Audiencia de Charcas.

Algunos son de factura muy sencilla, pero su interés radica en su significación histórica: son las piezas más antiguas que perviven y dan cuenta de la instauración del cristianismo en el Alto Perú y de la temprana traslación a América de las modalidades europeas de culto y representación. Por esa razón han sido estudiados por distintos investigadores, los más importantes Héctor Schenone, Harold Wethey y Teresa Gisbert ya desde mediados del siglo XX y más recientemente por Margarita Vila. Sin nuevas fuentes documentales, reordenaré el panorama general, así iconográfico como formal, y revisaré las autorías, donde quedan a mi ver puntos de debate.

[2] MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Monumentos de Bolivia,* 4ta. edición. La Paz: Editorial Gisbert, 2002, *passim*.

La tríada de retablos del siglo XVI corresponde a un mismo autor, como lo han mostrado Héctor Schenone[3] y sugerido Harold Wethey[4] ya en 1950. El Historiador boliviano Gunnar Mendoza halló el contrato del de la Merced, que Mesa y Gisbert dieron a conocer. En él se estipula que el retablo, destinado a la capilla mayor, correría por cuenta de Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández, quienes lo rubricaron en 1583 con los frailes mercedarios[5] aunque como veremos hay razones para dudar del cumplimiento del convenio en los términos suscriptos. Sería "de media talla" y tendría a cada lado "dos calles de tres cuerpos" divididos "por frisos, cornisas y arquitrabes". Las calles tenían paneles "de imaginería", esto es, seis imágenes a la derecha y otras seis a la izquierda de la calle central, donde sobre el sagrario se colocaría un San José con el Niño y san Juan Bautista y sobre ellos el nicho principal con la imagen de bulto de María y un relieve de la imposición de la casulla a san Ildefonso, todo rematado por un Calvario y un escudo de la orden a cada lado (Cuadro 1).[6]

Como señala el contrato, los cuerpos seguían el módulo clásico básico: intercolumnios con entablamentos. La organización así generada tenía su núcleo en el nicho con la imagen de María en la calle central. Las calles laterales tenían distribución homogénea y sin jerarquías. Expondrían las imágenes de los profetas mayores en los cuatro tableros superiores, cuatro apóstoles en el cuerpo medio y los cuatro doctores en inferior. La composición era una retícula sobre un basamento con seis frailes mercedarios y entre ellos santa Ana, san Joaquín, santa Bárbara y santa Lucía.

---

[3] SCHENONE Héctor. Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* nro. 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 44-65, 1950, p. 54.
[4] WETHEY, Harold. Retablos coloniales en Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 3*,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1950, p. 8.
[5] MESA, José de; GISBERT, Teresa. El Renacimiento en la audiencia de Charcas. Hernández Galván y el maestro de Ancoraimes. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 12*,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1959, p. 53.
[6] MESA y GISBERT, El Renacimiento, pp. 53-54.

Ático				
Escudo	María	Crucifixión	Juan	Escudo
CUERPO				
Daniel	Ezequiel	Imposición de la casulla a san Ildefonso	Isaías	Jeremías
Andrés	Pedro	Nuestra Señora de las Mercedes	Pablo	Santiago
Agustín	Jerónimo	San José, Niño y Juan Bautista --- Sagrario	Ambrosio	Gregorio
BASAMENTO				
Bárbara	Joaquín	Seis frailes mercedarios	Ana	Lucía

Cuadro 1. Programa iconográfico original del retablo de la Virgen de la Merced. Elaboró: Ricardo González.

De este programa solo se cumplió una parte. El retablo sufrió varios traslados: del altar mayor a la sacristía, de ahí a una de las capillas de pies sobre la izquierda de la nave, y luego de un derrumbe del techo de la iglesia que lo daño perdió el tercer cuerpo y en el estado actual fue colocado en el crucero (Fig. 1).[7]

[7] GARCÍA QUINTANILLA, Julio. *Historia de la Iglesia en La Plata, Sucre. Bolivia,* tomo III. Sucre: Don Bosco, 1963, p. 83.

ISSN: 2965-1085

Figura 1. Andrés Hernández, Retablo de Nuestra Señora de la Merced, 1583. Madera dorada y policromada, Iglesia de N. S. de la Merced, Sucre, Bolivia. Foto: Ricardo González, 2025.

En la pieza actual (Cuadro 2) faltan los profetas del tercer cuerpo y no sabemos si estuvieron alguna vez, ya que se quitó todo el registro. El tablero de la Imposición de la casulla a san Ildefonso ha sido identificado por Schenone en el retablo del Tránsito del mismo templo, así como las imágenes (retiradas del tablero) de san Silvestre, san Antonio, santa Bárbara y santa Lucía, de iguales dimensiones y resolución técnica que los que integran el retablo de Hernández pero que no constan en el programa original.[8]

[8] SCHENONE, Notas sobre el arte renacentista, p. 52.

ISSN: 2965-1085

CUERPO				
Agustín	Santiago	San José, Niño y SanJuan Bautista	Jerónimo	Andrés
Ambrosio	Pedro	---------- Sagrario Evangelistas	Pablo	Gregorio
BASAMENTO				
Catalina de Alejandría	Ana	4 frailes mercedarios (en los pedestales) y Dos seglares (en los extremos)	Joaquín	María del Socorro

Cuadro 2. Programa iconográfico actual del retablo de San Juan Bautista de la Merced. Elaboró: Ricardo González.

En las puertas del sagrario se disponen los evangelistas (Fig. 2). El banco solo muestra cuatro frailes de los seis anunciados que García Quintanilla, sin pruebas a la vista, identifica con los que lo firmaron. En los pedestales de los extremos aparecen fuera de programa dos retratos, uno masculino y otro femenino de personajes seglares, muy probablemente la pareja que costeó la obra.[9] Lo completan cuatro relieves representando a santa Catalina de Alejandría, santa Ana, san Joaquín y santa María del Socorro. La talla del conjunto es poco elaborada y la composición de los cuerpos de pie, emblocados en el perímetro de las túnicas que oculta gran parte de los pormenores anatómicos, presenta figuras frontales de contornos uniformes y carentes de gracia.

[9] GARCÍA QUINTANILLA, Historia de la Iglesia, p. 83.

ISSN: 2965-1085

Figura 2. Andrés Hernández, Retablo de Nra. Sra. de la Merced, sagrario con los Evangelistas, 1583. Madera dorada y policromada, Iglesia de N. S. de la Merced, Sucre, Bolivia. Foto: Ricardo González, 2025.

Figura 3. Andrés Hernández, retablo de Ancoraimes, ca. 1583. Madera dorada y policromada, Iglesia de Ancoraimes, Ancoraimes, Bolivia. Foto: Dr. Abela.
Tomado de: Mesa y Gisbert, 1959.

El retablo de la iglesia de Ancoraimes (Fig. 3), a orillas del lago Titicaca, es muy similar al mercedario, con una estructura reticular de cinco calles y tres cuerpos separados por entablamentos (falta el del primer cuerpo), columnas jónicas en los dos registros inferiores y abalaustradas en el último. Es indudablemente del mismo autor, pero a diferencia del de Sucre contrapone a la simpleza de la composición una talla precisa y elegante en la factura de los relieves, de proporciones manieristas y una cuidada disposición de paños. La comparación de la descriptiva talla de los pies de los apóstoles de Ancoraimes planteados como un elemento expresivo de las figuras con los de los santos de la Merced semiocultos bajo los paños llovidos, testimonia la distancia entre los autores (Fig. 4). El sagrario es un medio hexágono y ostenta los cuatro evangelistas en las puertas frontales y los cuatro doctores en las caras laterales. Los doce tableros (Cuadro 2) muestran ocho apóstoles y cuatro santos franciscanos. La imagen de María del nicho principal es según Mesa y Gisbert del siglo XVIII[10] pero es probable que reemplace otra imagen mariana original. Desplazado de la capilla mayor y con modificaciones en la calle central, el estado general es sin embargo bueno.

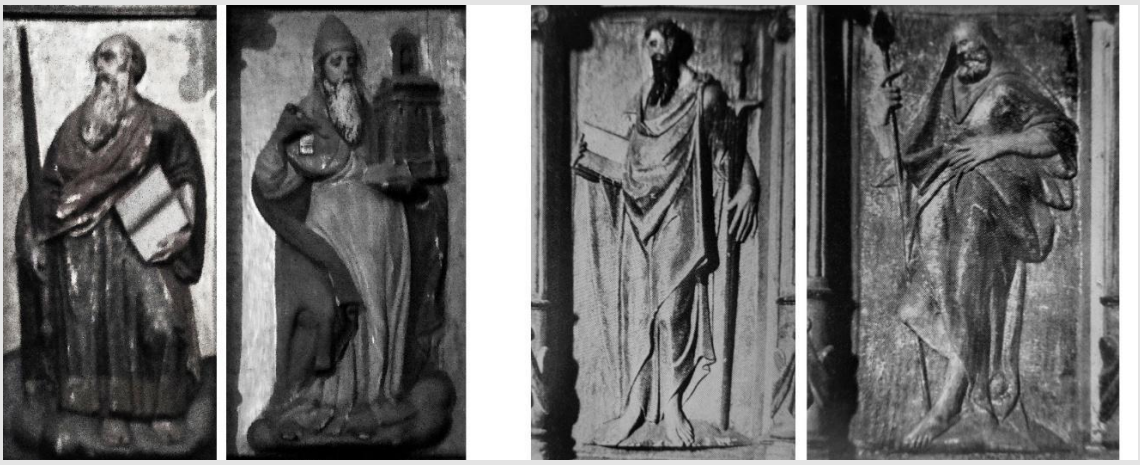


Figura 4. Apóstoles de la Merced (izq.) y de Ancoraimes (der.)

[10] MESA y GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, p. 53.

	Dios Padre			
CUERPO				
Santo franciscano	Judas Tadeo	Tablero faltante	Buenaventura	Clara
Felipe	Pedro	María	Bartolomé	Antonio
Andrés	Matías	Sagrario Evangelistas Doctores	Pablo	Santiago

Cuadro 3. Programa iconográfico del retablo de Ancoraimes en su disposición actual. Elaboró: Ricardo González.

El último retablo de la serie del siglo XVI es una pequeña pieza que se halla en el bautisterio de la iglesia de San Lázaro (Fig. 5). Es de un solo cuerpo, aunque a los lados del nicho corren dos bandas a modo de calles donde se disponen dos imágenes a cada lado, una sobre la otra, en espacios indivisos. Está formado por columnas estriadas de orden jónico, decoradas al tercio. La decoración del tercio inferior es diferente vista de frente, lo que llevó a Wethey y tras él a Marco Dorta,[11] a suponer que era parte de una pieza mayor, lo que no tendría lógica, aunque así fuera. Mejor observador, Schenone notó que la anomalía se debe a que al armarlo se giró la columna izquierda sacándola del eje frontal.[12] El lenguaje general y la ornamentación de frisos con querubines, veneras y grutescos, reiteran las formas de la Merced y de Ancoraimes, por lo que no parece haber dudas de que se trata del mismo artífice. Las tallas de los relieves muestran la sencilla factura de los de la pieza mercedaria, tanto en los elementos de la arquitectura como en las figuras que exhiben, y delatan un artífice de limitadas condiciones.

[11] WETHEY, Retablos coloniales, p. 8, MARCO DORTA, Enrique. *Historia del Arte Hispanoamericano,* tomo III. Barcelona: Salvat, 1956, p. 536.
[12] SCHENONE, Notas sobre el arte renacentista, p. 53.

Figura 5. Andrés Hernández, Retablo de la Virgen con santos franciscanos, ca. 1583-1590, Madera dorada y policromada, Iglesia de San Lázaro, Sucre, Bolivia.
Foto: Ricardo González, 2025.

El nicho, que tiene un agregado dieciochesco en el remate, presenta a María y sobre él, a los lados, hay dos ángeles orantes. El resto de la iconografía es franciscana, como lo señalaron los autores que lo estudiaron. En el banco dos mártires de la orden y dos relieves representando a santa Clara y santa Isabel de Hungría (Cuadro 3).[13]

[13] SCHENONE, Notas sobre el arte renacentista, p. 53.

Ángel orante		María	Ángel orante	
Francisco Buenaventura			Antonio Luis Obispo	
Mártir franciscano	Clara	Sagrario Evangelistas	Isabel	Mártir Franciscano

Cuadro 4. Programa iconográfico del retablo de San Lázaro.
Elaboró: Ricardo González.

La iconografía de estos retablos combina en distintos grados la presentación de santos de las órdenes comitentes –excluyente en San Lázaro, modesta en la Merced, equilibrada en Ancoraimes–, con grupos de personajes que de diversos modos colaboraron a la construcción cristiana: los profetas, anticipándola, los apóstoles, llevando la enseñanza de Jesús a la acción, los evangelistas, configurando el relato, o los doctores definiendo la doctrina. Se suman santos ligados a la vida de Jesús y de María y mártires tempranos. Una nota inusual en el mercedario son los retratos de los donantes en ambos extremos del basamento. La escena de la imposición de la casulla a san Ildefonso, única imagen narrativa del conjunto, resalta el papel sacerdotal y María tutela los tres conjuntos.

La afinidad iconográfica se reitera en la de las estructuras: un lenguaje renacentista resumido en grillas uniformes, sin más variaciones que los capiteles en los distintos cuerpos y los nichos y remates de las calles centrales. Una versión del clasicismo llevado a su expresión mínima mediante una configuración que se reitera. El de San Lázaro, que siendo de un solo cuerpo resuelve la composición de modo diferente, es el más consistente y elegante, pero indudablemente los tres se deben a un mismo autor.

Sin embargo, como anticipé, esta semejanza de planteo y tratamiento de los retablos, tiene variaciones en la calidad de los relieves que albergan. Parece difícil adjudicar, como lo hacen Mesa y Gisbert, la ejecución de las básicas tallas de la Merced y San Lázaro al mismo autor de los de Ancoraimes. Schenone proporciona la clave de esta cuestión al estudiar unos tableros de la catedral de Lima que supone habrían pertenecido a la sillería tallada por Gómez Hernández Galván en 1592 y que muestran idénticas características en el canon de proporción elongado, el plegado de los paños, las fisonomías y la importancia dada a los pies desnudos y a menudo cruzados que los relieves de Ancoraimes, que deben atribuírseles. Queda aún la cuestión de la autoría de los tres retablos, ya que parece poco probable que un artista del oficio de Gómez Hernández efectuase sus modestas tallas. La respuesta, como lo sugirió también Schenone, está en el convenio que para el dorado del retablo de la Merced se firmara en 1584 con Francisco de Varas para que "dore, estofe y encarne el retablo de madera hecho para este convento por Andrés Hernández".[14] Esta afirmación explica el caso: pese a lo estipulado en el convenio original, fue finalmente Andrés Hernández el autor de los tres retablos que tratamos y de los relieves de la Merced y San Lázaro, mientras que los de Ancoraimes pertenecerían al más dotado Gómez Hernández Galván.

Una última consideración. Las piezas de San Lázaro y Ancoraimes presentan un programa franciscano y provienen sin duda de una iglesia de la orden. No hay documentación para asignarlos a alguno de los templos franciscanos de la zona. Mesa y Gisbert especulan, sin datos que lo avalen, con el origen paceño del retablo del lago,[15] pero esto, si no es imposible, no pasa de una conjetura.

[14] MESA y GISBERT, El Renacimiento, p. 57, SCHENONE, Héctor. Esculturas españolas en el Perú. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, nro. 14, 1961, p. 62.
[15] MESA y GISBERT, El Renacimiento, pp. 64-65.

ISSN: 2965-1085

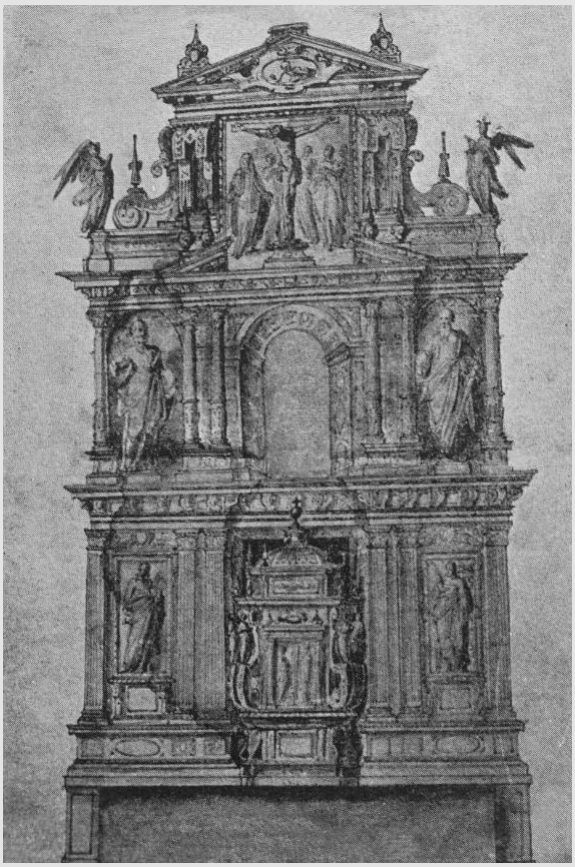


Figura 6. José Pastorelo, dibujo del retablo de la Catedral de Sucre, 1604. Madera dorada y policromada, desaparecido. Foto: Harold Wethey.
Tomada de: Wethey, 1950.

Apenas comenzado el siglo XVII José Pastorelo diseñó el retablo mayor de la catedral de Chuquisaca. Conocemos, gracias a Harold Wethey que lo halló, el dibujo para el mismo (Fig. 6). Era un retablo de líneas y lenguaje clásicos, en el estilo de lo que en España se llamó Romanismo, obras que seguían la escuela de Herrera y, más de lejos, de Miguel Ángel. Tenía dos cuerpos y un ático que tomaba la calle central, pero se extendía con volutas, imágenes y elementos ornamentales. El cuerpo bajo lo ocupaba un gran sagrario de medio hexágono con los evangelistas en el centro y los doctores en los laterales. Pilastras estriadas encuadraban dos paneles rectangulares de pinturas en las calles laterales representando a san Juan Bautista y santa Bárbara. En el segundo cuerpo había tres nichos con arcos de medio punto que albergaban a la Señora de la Concepción el principal y a san Pedro y san Pablo, de pasta, dorados y estofados,

los laterales. El ático, introducido por la cornisa quebrada, tenía un panel central con un Calvario al óleo y sobre él un frontis en el que se pintaría a Dios Padre. Su entablamento descansaba, según la descripción del contrato, sobre dos términos o Hermes que no se aprecian en el dibujo, donde parece haber una pilastra con grandes ménsulas dobles que encuadran el Calvario, alineadas con dos pequeñas pirámides sobre el frontón. Por fuera de ellos, volutas con perillones y ángeles de una vara sobre pedestales a cada lado cerraban el tercer cuerpo.

	Dios Padre	
Ángel	Calvario	Ángel
Pedro	Concepción	Pablo
Juan Bautista	Sagrario Evangelistas y Doctores	Bárbara

Cuadro 5. Programa iconográfico del retablo de la catedral de Sucre.
Elaboró: Ricardo González.

La pieza de unos 7 m de altura según la escala que dan los ángeles, se concluyó en 1607 y fue luego removida. Era la más importante de la Audiencia de Charcas, con una composición clara y majestuosa de carácter italiano, propia del origen piamontés de su autor. Su programa iconográfico (Cuadro 5) era convencional para una catedral: la Virgen, los pilares de la Iglesia, los infaltables evangelistas y doctores y dos mártires del cristianismo temprano. En el ático el Padre Eterno y el sacrificio de Cristo.

El último retablo que trataré es el de Nuestra Señora de la Candelaria o de Copacabana, como se la conoce mejor, realizado entre 1614 y 1619[16] para

[16] Se ha considerado que el retablo se había acabado en 1618, según reza la inscripción que porta. Sin embargo, Margarita Vila Da Vila ha mostrado que su conclusión definitiva fue el año siguiente (Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas. En: *Classica Boliviana IX, Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, Diciembre 2018, p. 157).*

albergar la imagen milagrosa que hiciera el indio Francisco Tito Yupanqui en 1582 y que se dispuso en la capilla mayor, siendo cambiado de lugar (ahora está en la nave de la Epístola) cuando se hizo el gran retablo que todavía la ocupa en la segunda mitad del siglo XVII. Según el cronista agustino Alonso Ramos Gavilán, la imagen de Tito Yupanqui ocupó el lugar de una celebrada deidad local y representaba así el establecimiento del nuevo culto en la región.[17] El retablo es de un solo cuerpo de tres calles con hornacinas de medio punto separadas por columnas estriadas decoradas al tercio con pergaminos y cartelas, una modalidad muy española, todo sobre un banco (Fig. 7). El ático tiene un panel central que contiene ahora una pintura de factura posterior flanqueado por dos pilastras con cabezas en los capiteles y grandes volutas similares a las del retablo de Pastorelo, como lo señaló Wethey, que considera la pieza de Copacabana "the best example of the Renaissance style in the viceroyalty of Perú".[18] Como aquél, el de Copacabana es de un lenguaje renacentista ajustado, pero introduce algunas innovaciones además de las volutas y de las cabezas mencionadas: la curvatura de la cornisa, las cintas que serpentean en el ático, y el potente frontón partido en el remate, todos rasgos que anuncian el desarrollo futuro del estilo renacentista hacia la dinámica barroca. Su iconografía es conocida solo parcialmente (Cuadro 5). El nicho principal con la imagen de María está flanqueado por tres medallones dispuestos verticalmente a cada lado que presentan sibilas -una novedad iconográfica en el contexto- y que como mostró Margarita Vila, siguen grabados publicados por Crispijn de Passe en Colonia, y por Thomas de Leu y Jaques Granthomme en París, entre 1601 y 1609, es decir, poco antes de su empleo en nuestro retablo.[19] Sobre ellas a cada lado, ángeles y frutas. En el ático, sobre las cornisas curvadas hay personificaciones de la Fe y la Esperanza realizadas en relieves de estuco y en el

[17] RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana.* La Paz: Academia Boliviana de la Historia, 1976 [1621], *passim*.
[18] WETHEY, Harold. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru.* Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1949, p. 212.
[19] VILA DA VILA, Las sibilas, pp. 163-164.

ISSN: 2965-1085

banco, bajo las calles laterales, relieves narrativos, según Gisbert, realizados en maguey, representando el nacimiento de la Virgen y la Natividad separados por los Doctores de la Iglesia en los pedestales.

Figura 7. Autor desconocido, retablo de Nra. Sra. de Copacabana, 1614-1619, Madera dorada y policromada, pasta de maguey, Basílica de N. S. de la Candelaria de Copacabana, Bolivia. Foto: Ricardo González, 2009.

Fe	?	Esperanza
?	Ángel Virgen Ángel Sibilas Sibilas	?

Doctores		
Nacimiento de la Virgen		Natividad

Cuadro 6. Programa iconográfico del retablo de la Virgen de Copacabana.
Elaboró: Ricardo González.

La iconografía del retablo de Copacabana está centrada en la imagen de la Candelaria, con las escenas de los dos Nacimientos. No sabemos qué imágenes la acompañaban en los nichos laterales. Los doctores del banco eran representaciones usuales del momento, como vimos en las piezas del siglo XVI. La novedad radica en la aparición de elementos provenientes de la tradición antigua, notoriamente las sibilas, pero también las personificaciones de la cornisa, que si semánticamente corresponden al universo cristiano, siguen la modalidad clásica de representar conceptos o valores por medio de la figura humana, algo que había subsistido en la Edad Media -como vemos, por ejemplo en el púlpito de la catedral de Pisa de Giovanni Pisano- y tomó fuerza en el contexto de la recuperación del mundo antiguo por el humanismo renacentista italiano.

Una última peculiaridad: el retablo de Copacabana tiene una leyenda que dice: "Esta capilla y retablo hizo el Padre Fray Juan Vizaíno siendo prior 1618 …. Pintolo Dionisio Sebastián Acostopa Inca". Esta leyenda llevó a Mesa y Gisbert a afirmar que Acostopa es el autor del retablo.[20]

Los dos retablos del siglo XVII que acabamos de ver conllevan un tránsito del básico lenguaje renacentista español de las piezas del siglo XVI, concebidas como un plano rectangular segmentado ortogonalmente, a composiciones más vinculadas al orden de las realizaciones italianas, claramente la obra de Pastorelo, y de carácter más español o de un italianismo ya metabolizado o entendido como sistema -como ocurría con la arquitectura española de fines del siglo XVI-, el del lago. Sus columnas decoradas al tercio con roleos de pergaminos y cartelas

[20] MESA y GISBERT, *Escultura virreinal*, p. 89.

recuerdan las de la sillería de Cristóbal Hidalgo en la catedral de Sucre. Hidalgo conocía y había tasado el retablo de Pastorelo[21] y no habría que descartarlo como autor del de Copacabana, que parece deberse a un español familiarizado con el Renacimiento y aún con las tendencias renovadoras del siglo XVI. Sus ornamentos como las cariátides que flanquean la sillería de la catedral deben mucho a Serlio y a Vredeman de Vries.[22] Ambos tienen composiciones variadas, áticos reducidos a la calle central y cornisas quebradas que dan potencia vertical al conjunto mediante un orden dinámico, así como mayor riqueza ornamental, rasgos que tienen su correlato en el de Copacabana en la inserción de iconografía de origen antiguo. Las similitudes entre ambas obras, patentes si se compara el segundo cuerpo y el ático del de la catedral con la pieza completa de Copacabana –un cuerpo, tres calles con hornacinas de medio punto, ático central- fueron ya señaladas por Wethey[23] y por Mesa y Gisbert, quienes sin embargo, y pese a reconocer que el diseño de Pastorelo pudo haber inspirado el del Titicaca[24] y a la evidencia de la firma que solo habla de la pintura del retablo, remarcan la factura indígena de Acostopa Inca. Vila ha señalado con otros datos el hecho de que Acostopa era pintor y no escultor[25] y difícilmente podría haber realizado una obra de esa complejidad sin otras referencias en el oficio. Las similitudes entre las piezas de Pastorelo y de Copacabana y su proximidad con los diseños manieristas, como algunos diseños para monumentos de de Vries que circulaban grabados, saltan a la vista. Parece así muy probable que el retablo de Copacabana pertenezca al grupo de artífices que colaboraron con Pastorelo en Sucre. Un solo dato podría remitir a la actuación de indígenas en la talla, que es la factura en

[21] MESA y GISBERT, *Escultura Virreinal*, p. 66.
[22] Ver, por ejemplo, los escudos en el capítulo XIII del Libro IV de Serlio (https://archive.org/details/tutteloperedarch00serl/page/n445/mode/2up) o las láminas 8 y 10 de *Variae Architecturae Formae,* de V. de Vries (https://archive.org/details/variaearchitectu00vred/page/n3/mode/2up), consultados el 11.02.2026.
[23] WETHEY, *Colonial Architecture*, p. 212.
[24] MESA y GISBERT, *Escultura virreinal*, p. 90.
[25] VILA DA VILA, Las sibilas, p. 157.

maguey -técnica indígena- de los relieves que Mesa y Gisbert apuntan[26] y el carácter mismo de la representación, un tanto ingenua, con los cuerpos que eluden los escorzos y una perspectiva no del todo convincente, que parece confirmar una mano no europea. Pero aún si los relieves o los elementos ornamentales hubiesen sido hechos por tallistas indígenas o por el pintor Acostopa, lo que parece probable, esto está muy lejos de significar que a él se debe el diseño del retablo.

Resumiendo y reajustando lo sabido hasta ahora: las tres piezas del siglo XVI deben ser atribuidos a Andrés Hernández y se inscriben en un estadio primitivo del Renacimiento en el Alto Perú, vinculado a la producción hispánica del plateresco temprano, al igual que sus relieves, exceptuando los de Ancoraimes, de canon manierista, que corresponderían a Gómez Hernández Galván. Los dos retablos del siglo XVII, más italianizantes, pertenecen a José Pastorelo el de la catedral de Sucre y -propongo- a su círculo y quizás a Hidalgo, el más español de Copacabana. Más allá de la imagen realizada por Tito Yupanqui y de los relieves atribuibles a Acostopa, tanto las composiciones como los programas iconográficos en el Altiplano siguen en este momento modelos europeos alejados de la sensibilidad y la visión indígenas, que tendrán una decisiva presencia a partir de las últimas décadas del siglo XVII.

He intentado revisar algunas de las atribuciones vigentes en la historiografía del tema, particularmente las debidas a Teresa Gisbert, en razón de las, a mi ver evidentes, diferencias de tratamiento plástico entre algunas de las obras en cuestión, tanto esculturas como retablos, que creo no permiten asignaciones comunes y también del apego a lo que la documentación consigna. He en cambio coincidido con varias de las apreciaciones del profesor Schenone y postulado otras que, sin documentación, quedan pendientes de corroboración. Fuera de la mayor o menor habilidad técnica de los escultores, la distancia entre los retablos realizados en la década de 1580 y el de Copacabana, de 1619, parece

[26] MESA y GISBERT, *Escultura virreinal*, p. 90.

responder al paso de las formas elementales de composición renacentista, comunes en la retablística y en la arquitectura españolas anteriores a mediados del siglo XVI –sin duda las fuentes de Andrés Hernández-, a la asimilación plena de la versión italiana del clasicismo que aparece en el último tercio del siglo en la península, en nuestro caso representada, como una nota de paso, por la obra de Pastorelo en la catedral de Sucre. Es un desliz suave que, sin abandonar el españolismo de los soportes decorados al tercio y la densidad ornamental, incorpora una concordancia dinámica de proporciones que abre el camino a lo que vendrá.

Referencias bibliográficas

GARCÍA QUINTANILLA, Julio. *Historia de la Iglesia en La Plata, Sucre. Bolivia,* tomo III. Sucre: Don Bosco, 1963.
MARCO DORTA, Enrique. *Historia del Arte Hispanoamericano,* tomo III, Barcelona: Salvat, 1956.

MESA, José de y Teresa Gisbert. El Renacimiento en la audiencia de Charcas. Hernández Galván y el maestro de Ancoraimes. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 12*,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 52-74, 1959.

MESA, José de y Teresa Gisbert *Escultura virreinal en Bolivia.* La Paz: Academia Nacional de Ciencias, 1972.

MESA, José de y Teresa Gisbert. *Monumentos de Bolivia,* 4ta. edición. La Paz: Editorial Gisbert, 2002.

RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana.* La Paz: Academia Boliviana de la Historia, 1976 [1621].

SCHENONE Héctor. Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 3, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 44-65, 1950.

SCHENONE, Héctor, Esculturas españolas en el Perú, en *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, nro. 14, pp. 58-72, 1961.

VILA DA VILA, María Margarrita. Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas. En: Classica Boliviana IX, Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, pp. 157-173, Diciembre, 2018.

WETHEY, Harold. Retablos coloniales en Bolivia. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* 3*,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 7-14, 1950.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Andrés de Concha y las características de los retablos del siglo XVI en la Mixteca alta, Oaxaca, México

Andrés de Concha and the characteristics of 16th-century altarpieces in the Upper Mixteca region, Oaxaca, Mexico

Franziska Martha Neff[1]

Resumen

El texto tiene como objetivo caracterizar los retablos más antiguos documentados y conservados en una región cultural relevante del sur de México, la Mixteca alta, que en el siglo XVI vivió una gran actividad constructiva bajo la orden de los dominicos. Con base en análisis de fuentes documentales y vestigios de retablos de las últimas décadas del siglo XVI se profundiza en el quehacer retablístico fuera de los centros urbanos y a cargo de uno de los artífices más prolíficos del momento, además de bien conocido por la historiografía: Andrés de Concha. El análisis comparativo de datos documentales y restos materiales de retablos de Teposcolula y Coixtlahuaca, principalmente, permite reflexionar acerca de distintas soluciones formales, del significado de los sagrarios, y de dinámicas laborales, además de poder incluir un retablo al acervo de las piezas conservadas de finales del siglo XVI.

Palabras clave: Mixteca alta; Retablo; Siglo XVI; Andrés de Concha; Teposcolula; Coixtlahuaca.

Abstract

The text aims to characterize the oldest documented and preserved altarpieces in an important cultural region of southern Mexico, the Upper Mixteca, which in the 16th century experienced a great deal of construction activity under the order of the Dominicans. Based on an analysis of documentary sources and vestiges of

[1] Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Unidad Oaxaca, ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3230-7798, fneff@comunidad.unam.mx

altarpieces from the last decades of the 16th century, it delves into the work of altarpiece makers outside urban centers, led by one of the most prolific craftsmen of the time, who is also well known in historiography: Andrés de Concha. The comparative analysis of documentary data and material remains of altarpieces from Teposcolula and Coixtlahuaca, mainly, allows us to reflect on different formal solutions, on the meaning of tabernacles, and on the work dynamics, as well as to include an altarpiece in the collection of preserved pieces from the late 16th century.

Keywords: Upper Mixteca; Altarpiece; 16th century; Andrés de Concha; Teposcolula; Coixtlahuaca.

La Mixteca es una región montañosa en México, ubicada entre los actuales estados de Oaxaca, Puebla y Guerrero. Se extiende desde el centro hasta la costa y cuenta con asentamientos de distintas culturas prehispánicas. En los mapas de mediados del siglo XVI que representan América, como por ejemplo *Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio* de Diego Gutiérrez e Hieronymus Cock de 1562, se demuestra la importancia de la región Mixteca, ya que, a algunos de estos pueblos originarios se les nombra. En el presente análisis nos enfocaremos en la Mixteca alta –perteneciente en su gran parte territorial a la actual región de Oaxaca–, que debido a su ubicación geográfica es una antigua área de comercio y tránsito. Por ello cuenta con una larga tradición de actividad constructiva bajo el guiado de los dominicos, quienes erigieron grandes complejos conventuales durante el siglo XVI, por lo que requirieron de personas hábiles en distintos oficios para su construcción y adorno. Entre los conventos más conocidos cuentan los de San Pedro y San Pablo Teposcolula, San Juan Bautista Coixtlahuaca y Santo Domingo Yanhuitlán; pero para nuestro caso también son relevantes los de Santa María Tamazulapan y San Miguel Achiutla. A razón de la ubicación estratégica y del patrimonio inmueble de la Mixteca alta, existe una bibliografía extensa sobre este territorio, y para Oaxaca es, por el momento, la única región con suficiente material documental conocido para reflexionar sobre la retablística temprana, específicamente de los

años 80 del siglo XVI, que, además, tiene la característica de representar una actividad artística fuera de los centros urbanos.

El artífice Andrés de Concha y los contratos para retablos en la Mixteca alta

En este contexto cobra importancia el multifacético artista sevillano Andrés de Concha, el único artífice del que tenemos amplia constancia documental para esta región, en este momento específico. Llegó a la Nueva España en 1568, y contrató tanto pintura como escultura, retablos y obras arquitectónicas en distintos sitios, como la ciudad de Antequera (hoy Oaxaca de Juárez), varios lugares de la Mixteca alta, Ciudad de México y Oaxtepec. En los años 70 y 80 del siglo XVI estaba trabajando a la par en la Mixteca oaxaqueña y en Ciudad de México[2]. Su obra pictórica y escultórica está bastante investigada. Las últimas aportaciones que incluyen acercamientos interdisciplinarios han sido *Escultura novohispana en la región de la Mixteca oaxaqueña, investigación y restauración, Historias de pincel. Pinturas y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, y *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca*[3]. Nosotros nos centraremos en preguntas relacionadas con las características de las estructuras retablísticas del momento. Un punto de

[2] Para una revisión pormenorizada de la vida y actividad de Andrés de Concha así como de la historiografía al respecto véanse de RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. Entre dudas y certezas. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 173-201, y RUIZ GOMAR, Rogelio. Avances y problemas en el estudio de Andrés de Concha. En: MADRID ALANÍS, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca.* México: INAH, 2021, pp. 169-210.

[3] GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela (coord.). *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña, investigación y restauración*. México: INAH, 2012; ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020; MADRID ALANÍS, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca*. México: INAH, 2021.

partida fundamental para ello es el texto "Más ha de tener este retablo…" de María de los Ángeles Romero Frizzi publicado en 1978 y 1989, donde la investigadora transcribe 16 documentos del Archivo del Juzgado de Teposcolula, que permiten ubicar cuatro contratos del siglo XVI y relacionarlos con obras conservadas en la Mixteca alta. Adicionalmente, hay que mencionar las investigaciones de Magdalena Vences Vidal y de Magdalena Rojas Vences acerca del convento y del retablo de Coixtlahuaca[4], de Guillermo Tovar de Teresa sobre las obras de Andrés de Concha[5], así como de Alejandra González Leyva en relación con Yanhuitlán y Andrés de Concha[6]. La información de estas investigaciones nos permite obtener el siguiente panorama de las fuentes documentales y obras conservadas del siglo XVI, que de alguna manera están relacionadas con Andrés de Concha:

Se le atribuyen las trece pinturas del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo Yanhuitlán, contratadas probablemente en los años 1570, ya que existe constancia de que él realizó el sagrario[7]. En 1580-81 contrató el retablo mayor de la iglesia conventual de San Pablo y San Pedro Teposcolula, así como unas puertas para cubrir el retablo de su capilla abierta, junto con Simón Pereyns[8]. De estas obras no queda resto alguno. En 1586 se obliga a elaborar el retablo mayor de la iglesia de Santa María Tamazulapan, donde aún se conservan cuatro de las

[4] ROJAS VENCES, Magdalena. "El retablo mayor del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca, México." En: BARRADO, José, OP; MAYORGA, Óscar Mayorga, OP (eds.). *La Orden de predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2010, pp. 81-108. VENCES VIDAL, Magdalena. "Espíritu y materia en la Mixteca. Nuevos datos para la historia de Coixtlahuaca". En: MADRID ALANÍS, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca*. México: INAH, 2021, pp. 127-168.

[5] TOVAR DE TERESA, Guillermo. La pintura en el siglo XVI en Oaxaca: nuevas noticias sobre Andrés de Concha y Simón Pereyns en Teposcolula. En: *El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca* V, 16, pp. 39-41, 1994. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura del renacimiento en México*. Prólogo Diego Angulo. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

[6] GONZÁLEZ LEYVA, Alejandra (coord.). *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes.* México: FFyL, DGAPA, UNAM, CONACyT, 2009.

[7] GONZÁLEZ LEYVA. *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita*, pp. 285-286.

[8] TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 516, y ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, p. 18.

pinturas originales[9]. En 1587 concierta un retablo con pinturas para la iglesia de San Miguel Achiutla[10], en la cual solo pervive una escultura de la Virgen del Rosario del siglo XVI, que probablemente estaba concebida como pieza exenta y no pertenecía a este retablo ya que estaba conformado exclusivamente por pinturas[11]. Por último, 11 pinturas del retablo mayor actual de San Juan Bautista Coixtlahuaca –cuyo antecesor fue realizado alrededor de 1600–, se le atribuyen; así como las 9 esculturas, más 18 columnas y algunas tablas de frisos ornamentales[12].

Como vemos, ninguna de las obras contratadas del siglo XVI se conserva en su conjunto, sino que solo existen partes, muchas veces integradas a estructuras posteriores, que dan cuenta de la renovación de retablos y del aprovechamiento de partes anteriores por su valor o por razones prácticas. Sin embargo, las transcripciones de cuatro contratos del Archivo del Juzgado de Teposcolula publicados por Romero Frizzi y la cita del contenido de un contrato ante un notario de Ciudad de México por Tovar de Teresa[13] nos permite definir ciertas características de los retablos de los años ochenta del siglo XVI concertados por Andrés de Concha, las cuales explicaremos a continuación. Entre los contratos procedentes del Archivo del Juzgado de Teposcolula cuenta también uno para retablos de la catedral de Antequera, mismo que indica la importancia de este juzgado para este tipo de trámites y la estancia de Andrés de Concha en esta región. Es de resaltar que en los contratos que ajustaron retablos

[9] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, pp. 20-21, y TOVAR DE TERESA. *Pintura y escultura del Renacimiento en México,* pp. 457-459.
[10] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, pp. 19-20.
[11] GARCÍA LASCURAIN VARGAS. Escultura policromada de Coixtlahuaca y Yanhuitlán. En: *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña*, p. 45.
[12] MADRID ALANÍS. *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca*, p. 8, y GARCÍA LASCURAIN VARGAS. Introducción. En: *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña,* p. 13.
[13] TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 516. En la nota 138 proporciona la referencia del contrato de Andrés de Concha y Simón Pereyns para el retablo mayor de la iglesia de San Pedro y San Pablo Teposcolula: "México, a 2 de septiembre de 1580. Notaría a cargo de Pedro Sánchez. Archivo General de Notarías. Año de 1580. Pág. sin Núm. México."

ISSN: 2965-1085

para las iglesias de los conventos dominicos la parte contratante era la población indígena, pues los acuerdos se hicieron entre los gobernadores de los pueblos y los artífices en cuestión. Sistematizamos la información de los cinco contratos mencionados en la tabla 1 para mayor facilidad de comparación del contenido.

Lugar	**Teposcolula 1580**	**Teposcolula 1581**	**Catedral Antequera 1582**	**Tamazulapan 1586**	**Achiutla 1587**
Tipo de obra	Retablo mayor con sagrario	Puertas para cubrir un retablo	Siete retablos y un sagrario	Retablo mayor con sagrario	Retablo
Tamaño	Retablo: 40 pies de alto, 30 pies de ancho (ca. 1,115 x 836 cm); cada columna: 8 pies Sagrario: 4 varas de alto con nicho de 2 varas y media (ca. 334 cm y 209 cm)	Cada lienzo: 3 x 1,5 varas (ca. 252 x 126 cm)	Cada uno: [roto] 12 pies de vara y de ancho a de tener 9 [roto] (ca. 336 x 252 cm)	Retablo: 24 pies de vara de alto, 18 pies de vara de ancho (ca. 672 x 504 cm) Sagrario: 8 pies de alto, 4 pies y medio de ancho (ca. 222 x 125 cm), 2 cuerpos	5 x 4 varas (ca. 420 x 336 cm)
Soportes	16 columnas de orden jónico con sus trascolumnas		Cada retablo con 6 columnas revestidas de talla	Retablo: 10 columnas labradas con sus traspilares de la misma altura, igualmente con basa y capitel Sagrario: 8 columnas, labradas de talla los tercios de abajo	4 columnas corintias, los dos tercios de arriba acanalados, el de abajo revestido de talla, un poco de talla en los collarines, 4 trascolumnas con basa y capitel de la misma orden y molduras en sus cantos
Otras partes arquitec-tónicas	2 bancos grandes, 2 medios y 1 pequeño; cornisas, arquitrabes;		Retablos: 2 bancos; remate de media s[?] Sagrario: igual que aquel	Retablo: 2 medios bancos con cuatro resaltos labrados; dos bancos grandes	banco alto resaltado y labrado de talla; remate redondo con dos frontispicios a

	frontispicio y 2 remates; 6 encajamientos cóncavos; Agregado posterior: acrecenta-miento de los dos tableros de los lados últimos		que hizo para Yanhuitlán	de pared a pared con friso de talla; banco pequeño con friso de talla y frontispicio en la calle central; impostadas las esquinas altas del retablo, de talla, rematan con vasos de frutas, se juntan con la talla que viene por encima de los dos arcos de los lados altos; frisos, cornisas, alquitrabes Sagrario: 3 vanos resaltados, con remates torneados y de talla	los lados de talla y molduras
Imágenes	6 figuras de bulto, 5 tableros de pintura, 2 figuras (San Pedro y San Pablo) de bulto Agregados posteriores: 2 cornucopias (figuras de bulto doradas y estofadas) en los remates, dos escudos con dos frutales	12 lienzos	2 virtudes de bulto y otras figuras; 2 tableros en la calle central; al parecer un tablero y una imagen de cada lado	Retablo: 2 recuadra-mentos con los 12 apóstoles en el banco, dos tableros en la calle principal (6 x 5 pies), dos tableros en cada lado (6x4 pies), dos tableros en los lados altos (5,5 x 3,74 pies) → 10 tableros Sagrario: Niño Dios de medio relieve en la puerta, dos figuras de bulto de lado (Santo Domingo, Santo Tomás), Santa Catalina de Sena, de bulto, en el cuerpo alto; encima del sagario una figura de bulto	del medio una tabla de pintura, a los lados dos tableros de pintura con sus cuadretes de talla; banco bajo resaltado labrado de talla y molduras con tres quatros de pinturas

ISSN: 2965-1085

				de Cristo resucitado	
Materia-lidades	Dorado y estofado y pintado con colores, oro fino y plata fina; pintado al óleo en colores finos de Castilla	Pintura al óleo y colores de Castilla	Dorado y estofado y pintado al olio con colores finos de Castilla sagrario: oro, madera, colores	Retablo: Pinturas en tabla, al óleo y con colores finos de Castilla; dorado con oro fino Sagrario: Dorado y estofado	dorado y estofado y pintado al olio con colores finos de Castilla
Costo total	4,300 pesos de oro común	Gratis + 100 pesos de oro común	650 pesos de oro común por cada colateral, -> total: 4,550 pesos, sagrario: 1,250 pesos de oro común	2,000 pesos de oro común	700 pesos de oro común
Plazo de entrega	10 de agosto - Pascua de Resurrección 1581 (ca. 8 meses)	28 de septiembre - Navidad (3 meses)		16 de mayo – Domingo de Pascua (ca. 11 meses)	8 meses

Tabla 1. Información de los contratos transcritos por Guillermo Tovar de Teresa (Teposcolula, 1580) y María de los Ángeles Romero Frizzi (los demás).

En estos contratos, que contaban con una traza adjunta, es decir un dibujo preparatorio del aspecto formal del retablo, se especifica de manera bastante minuciosa cómo tenía que ser la talla, lo cual no solo permite imaginarnos el aspecto general de estas obras, en las que predominaban las pinturas, sino deducir el repertorio formal y ornamental usado. Se señalan por ejemplo "bancos resaltados y labrados de talla", "labrado de talla y molduras", columnas (revestidas de talla; labradas; los dos tercios de arriba acanalados), trascolumnas o traspilares (con basa y capitel), "frisos tallados", "cuadretes de talla de las pinturas", remates (redondo; frontispicios a los lados) y "vasos de frutas que rematan las esquinas;" un repertorio que está en consonancia con lo que se usaba en este momento en la retablística de la península ibérica. La información respecto a los costos igualmente es valiosa, ya que podemos identificar al retablo de Teposcolula como el más costoso y el precio de un retablo de un cuerpo (y ático) con remate entre 650 y 700 pesos, mientras que el costo de un sagrario

ISSN: 2965-1085

podía ascender a 1,250 pesos, lo cual señala este último como un mueble especial. Es notorio que dos contratos, el de Teposcolula y el de Tamazulapan, contemplen un sagrario, cuya descripción no está integrada a la del retablo, y para la catedral de Antequera se contrata uno aparte, por lo cual podemos considerar que el sagrario era un mueble independiente del retablo, aunque pudiera estar integrado a la composición de éste como dejan entrever los contratos de Teposcolula y Tamazulapan. Es notorio que se remita al sagrario que Andrés de Concha hizo para Yanhuitlán, que al parecer sirvió como modelo para todos ellos, seguramente porque fue el primero de su tipo en esta región. Lamentablemente este sagrario no se conserva ni contamos con información documental al respecto, solamente un comentario elogioso que realizó fray Francisco de Burgoa en 1674, donde conecta el sagrario con una capilla sacramental incluida al retablo:

> el Sagrario es lo más asseado y de mayor adorno que he visto en Reyno alguno, tiene a los dos lados de el altar dos puertas por donde los días de la renovación de las especies sacramentales entra el sacerdote de la Missa y los ministros, a una capilla formada entre el retablo y la pared, de tres varas de ancho, y toda hecho una ascua de oro, los lados y techo, con imágenes de igual primor, y en medio un retablito de quatro varas de columnas y lienços que corresponde al tamaño del Sagrario con puerta que se abre para descubrir el arca del nuevo testamento de nuestro Señor y único Dios sacramentado […].[14]

Esta composición muestra al retablo como un conjunto que es portada para una capilla pequeña (de 2,50 m de ancho aproximadamente), la cual se ubica detrás del sagrario y a su vez contiene un retablo sagrario[15]. Esta información amplía nuestro conocimiento acerca de los muebles y del ajuar litúrgico de la

[14] BURGOA, Francisco. *Geográfica descripción de la parte septentrional...* Impreso en México: En la Imprenta de Iuan Ruyz, 1674, fs. 137v.-138. Aunque desconocemos las fechas de elaboración del mueble y ajuar de la capilla, sabemos que por lo menos desde la concepción del retablo debían estar intencionados ya que existían puertas para acceder a este espacio.

[15] Esta capilla no necesariamente tenía que ser de materiales sólidos, es decir una construcción en sillares o mampostería, y haber dejado rastro en el muro del ábside. Al revisar la planta arquitectónica de la iglesia (ver ARROYO LEMUS. Los retablos. En: *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita*, p. 244) se percibe que detrás del retablo mayor (actual) y la curvatura del muro del ápside quedaría suficiente lugar para ubicar ahí una pequeña capilla. Podemos suponer que también el retablo anterior se pudo disponer de tal manera que deje lugar para una capillita.

época, demostrando la importancia del retablo como articulador de las prácticas relacionadas con el sacramento de la eucaristía.

Obras retablísticas para Teposcolula

La obra del retablo mayor en Teposcolula contratada por Andrés de Concha y Simón Pereyns, al parecer el 10 de agosto de 1580, fue la más grande de todas las descritas en los contratos, pues el retablo medía aproximadamente once metros de alto y tenía 16 columnas, que tal vez estarían repartidas a dos cuerpos con ático, con una alternancia entre calles pictóricas y escultóricas, pues el contrato contempla ambos tipos de imágenes[16]. Tenía un costo de 4,300 pesos que incluía tanto el retablo como el sagrario. Su ejecución conllevó problemas prolongados para obtener el pago completo de parte de la comunidad que había quedado insatisfecha con el resultado. Aún en agosto de 1583 Pereyns y de Concha estaban esperando que se les remunerara, y los alcaldes en turno ofrecieron recoger dos reales de cada indio tributario para juntar parte del dinero. Los documentos que permiten reconstruir el caso y han sido discutidos ampliamente por Guillermo Tovar de Teresa y Rogelio Ruiz Gomar, contienen incongruencias que dificultan fijar exactamente la temporalidad de la ejecución de la obra[17]. Lo que sí parece poder afirmarse es que el 28 de septiembre de 1581 el retablo ya estaba instalado en el presbiterio, pues en el contrato que se realizó este día con Simón Pereyns y Andrés de Concha se asienta que

[16] Como referencia de retablos poblanos conservados del siglo XVI: el retablo de Tecali (hacia 1569) cuenta con dos cuerpos de cinco calles, ático grande y un total de 16 soportes, mientras que retablo mayor de San Miguel Huejotzingo (1584-85) mide 15 metros de alto, tiene tres cuerpos con siete calles y un gran ático, por lo cual consta de 28 columnas. En ambos ejemplos hay alternancia entre calles angostas y anchas, en Huejotzingo las angostas contienen esculturas. Para más detalles de estos retablos ver el texto de Agustín Solano en este mismo número de revista.

[17] TOVAR DE TERESA. *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, p. 516. TOVAR DE TERESA. La pintura en el siglo XVI en Oaxaca: nuevas noticias sobre Andrés de Concha y Simón Pereyns en Teposcolula, pp. 39-41. RUIZ GOMAR. Avances y problemas en el estudio de Andrés de Concha, pp. 182-185.

> de los dos lados el dicho retablo quedó un poco corto y en reconpensa dello y por limosna que ellos de su propia voluntad querían hazer dixeron ambos […] harán unas puertas para el retablo questa en la capilla fuera de la yglesia de dicho pueblo para le cubrir y atapar[18].

Esta frase reveladora da constancia de una práctica, de la cual no hemos tenido noticia hasta el momento en la Nueva España: la de cubrir un retablo con puertas de lienzo, que no solo sirven de protección, sino permiten cambiar el aspecto del retablo según las necesidades litúrgicas. Esto recuerda una tradición europea, que ha cobrado interés en España desde 2015 con la restauración de puertas de retablo de la segunda mitad del siglo XVI, como las del retablo mayor de la iglesia de Ibdes, Aragón, que consta de varias secciones con un lienzo grande en el centro, así como las del retablo mayor de San Pablo de Zaragoza, cuyos lienzos tienen tamaños parecidos entre sí[19].

Con base en el aspecto de estas puertas podemos hacer las siguientes reflexiones para el caso de Teposcolula: tomando en cuenta que los doce lienzos contratados deberían formar tanto la parte interna como externa de las puertas, estaríamos hablando de seis lienzos por puerta: tres en la cara exterior y tres en la interior. El contrato proporciona como medidas "de alto tres varas cada lienço y de ancho vara y media"[20], lo cual corresponde aproximadamente a 2,52 m por 1,26, si tomamos como punto de referencia la vara castellana de 83,59 cm. Por tanto, lo más probable es que los lienzos se coloquen de forma vertical, pudiendo cubrir así un único cuerpo de un retablo con su remate (Fig. 1). Este formato de los lienzos parece ser idóneo para contener representaciones de santos. Con ello

[18] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, p. 18.
[19] En la prensa existen varias referencias al respecto y también videos que permiten apreciar el movimiento de apertura y cierre de estas puertas. FERRER, Pedro. El retablo mayor de Ibdes y su juicio final. En: El Heraldo de Aragón. Disponible en <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2020/03/01/ibdes-zaragoza-iglesia-san-miguel-retablo-altar-mayor-1361628.html> Accesado el 20 de enero 2026; Gobierno de España, Conservación y Restauración. Retablo mayor de la iglesia de San Pablo Zaragoza. Disponible en <https://ipce.cultura.gob.es/conservacion-y-restauracion/pintura/pintura-caballete/retablo-spablo-zaragoza.html> Accesado el 20 de enero 2026 ; COTALLO, Eloy. San Pablo (Zaragoza) - Puertas del retablo. Disponible en < https://www.youtube.com/watch?v=BMGTFJpW084> Accesado el 20 de enero 2026.
[20] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, p. 18.

se puede deducir que cuerpo y remate del retablo que se estaba cubriendo medían juntos aproximadamente 5 x 5 metros, a lo cual habría que añadir la altura del zoclo y eventualmente del banco. Sin embargo, también es posible que los lienzos se acomoden de forma horizontal para así abarcar dos cuerpos, con el remate quedando a la vista (Fig. 1). En este caso la medida calculada solo corresponde a la parte central del retablo. De ambas formas el retablo tendría un tamaño parecido al retablo que de Concha contrató para Tamazulapan y cabría perfectamente en el espacio del presbiterio de la capilla abierta –que suponemos es el espacio señalado en el contrato–, cuyo ancho es de aproximadamente seis metros (Fig. 2)[21]. Al considerar que el retablo se ubicaba en un espacio al aire libre, poner unas puertas resulta convincente, no solo para fines litúrgicos. Además, tener constancia de un retablo en la capilla abierta, invita a reflexionar acerca de la existencia de estos muebles en otras capillas de este tipo. Para la Nueva España existe por lo menos la constancia de otro retablo en espacio abierto, a saber en una capilla posa del antiguo convento franciscano de San Andrés Calpan, Puebla, el cual se conserva en parte y es discutido en el texto de Agustín Solano de este mismo número de revista.

[21] Medido por la autora *in situ*.

ISSN: 2965-1085

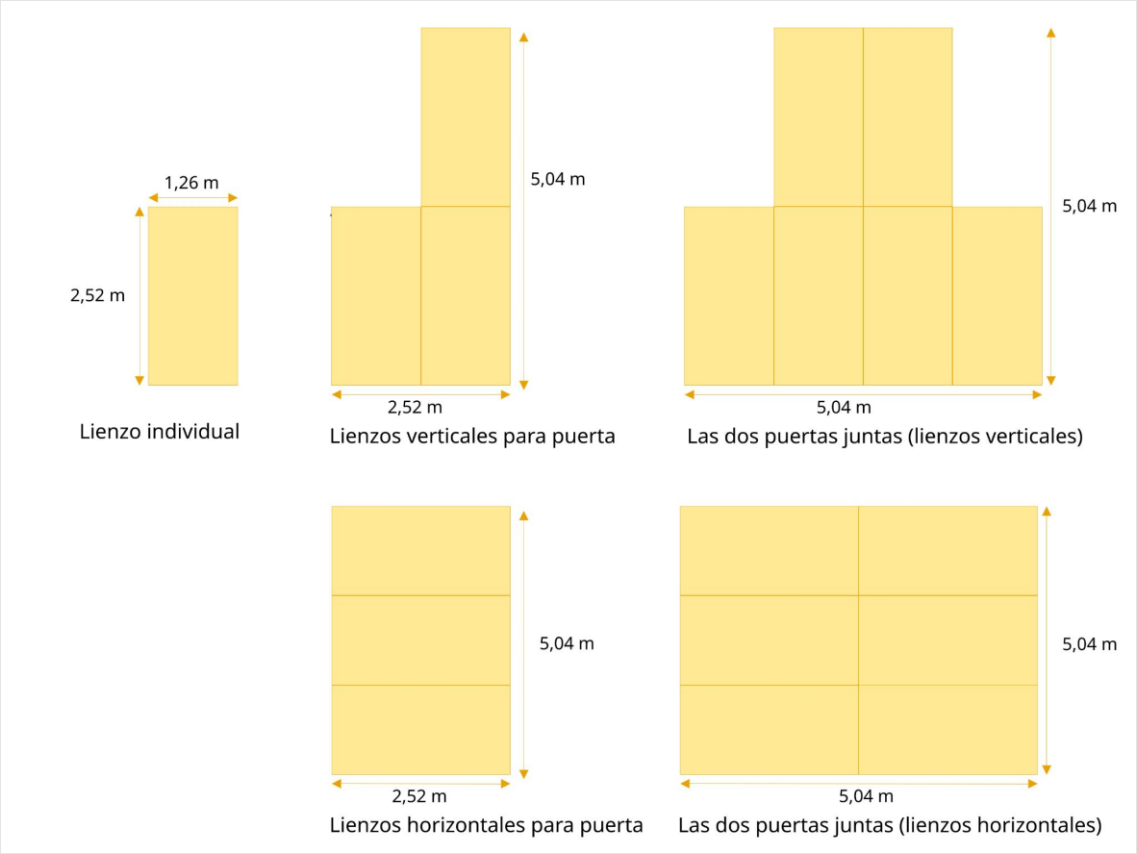


Figura 1. Esquema de forma y tamaño de puertas para el retablo de la capilla abierta del convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, México. Diseño: Franziska Neff.

Figura 2. Capilla abierta, antiguo convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, México. Fotos: Franziska Neff, 2024.

Un retablo pequeño en el convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula

Con el antecedente del análisis de fuentes documentales conviene relacionar esta información con los vestigios conservados del siglo XVI. Respecto a los lugares analizados, en primer lugar, tendremos que mencionar un retablo pequeño con un nicho central (Fig. 3), ubicado en el convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula. Fue restaurado en 2016, pero en la publicación correspondiente no consta mayor información respecto a su historia y procedencia[22].

[22] FRAGOSO CALDERAS, Irlanda et. al. El retablo con la imagen de santa Gertrudis del exconvento de San Pedro y San Pablo de Teposcolula, Oaxaca: reseña de una Intervención. En *Conservación y Restauración*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 10, pp. 57-59, diciembre 2016.

ISSN: 2965-1085

Figura 3. Retablo con nicho central y acercamientos a los soportes. Capilla de Santa Gertrudis, antiguo convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, México. Fotos: Franziska Neff, 2024.

En su nicho central se encuentra una escultura de vestir de Santa Gertrudis, que por sus características formales, igual que los motivos florales que decoran el fondo del nicho, pertenecen a una época diferente – probablemente el siglo XVIII – que el resto de los elementos del retablo, cuyas características los sitúan a finales del siglo XVI. Las calles laterales constan de dos registros de pinturas, que representan a san Juan Bautista y san Nicolás de Tolentino (lado izquierdo), y san Jerónimo y san Francisco (lado derecho), todos ellos en actitud contemplativa u orante, mientras que la parte central de la predela ocupa una pintura horizontal de María Magdalena meditando sobre un cráneo. Con ello presenta un programa pictórico congruente de penitencia, que suscita la hipótesis que la imagen central original pudo haber sido un crucifijo. Hasta el momento, solo Gabriela García Lascurain ha señalado semejanzas entre la pintura de San

Juan Bautista y la escultura de la misma advocación de Andrés de Concha en Coixtlahuaca[23], por lo cual quedaría por investigar a mayor profundidad cómo se integra este retablito en el ambiente artístico de la época. Queda claro que faltaría por lo menos un remate para completar su composición, ya que la superposición de pinturas en las calles laterales así como el programa iconográfico indican que se trata de una obra completa de un retablo de pequeñas dimensiones[24], comparable al fragmento de retablo que se ubica en la nave de la iglesia de Yanhuitlán, los retablos que se conservan en las iglesias de Cuauhtinchan, Tecali y San Diego Huejotzingo en el estado de Puebla[25], o los que se describen en el contrato de 1582 para la catedral de Antequera. El retablo cuenta con un trabajo fino de policromía (Fig. 4) y con soluciones formales comunes a finales del siglo XVI, cuyas fechas exactas de vigencia en esta región aún desconocemos. Es notorio que puedan compaginarse con lo que se pide en el contrato de Achiutla de 1587, donde se estipula que tiene que haber

> […] cuatro colunas de la orden corintia de a nueve palmos de alto y de grueso en proporción y an de yr los dos tercios de arriba acanalados y el tercio de abajo a de yr revestido de talla y a de ir en los collarines de la misma coluna un poco de talla conforme de la traça está dibujado y ansi mysmo a de llevar este retablo quatro tras colunas a donde van arimadas las quatro colunas redondas y an de llevar su basa y capitel de la misma horden […][26].

Para este retablo –que, a diferencia del que sobrevive en Teposcolula, es exclusivamente pictórico– se pide para la parte alta un "remate redondo con dos

[23] GARCÍA LASCURAIN VARGAS. Escultura policromada de Coixtlahuaca y Yanhuitlan. Estudio histórico en torno de la obra. En: *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña*, p. 41.

[24] Su pertenencia al retablo mayor de la iglesia realizado por Andrés de Concha y Simón Pereyns queda descartada, ya que el tipo de pinturas y columnas difiere de lo estipulado en el contrato. Faltaría discutir una relación con el retablo de la capilla abierta, cuyos autores y forma específica desconocemos.

[25] Para los retablos poblanos ver el texto de Agustín Solano en este mismo número de revista. Una fotografía del fragmento de retablo del siglo XVI de la iglesia de Yanhuitlán que consta de un solo cuerpo con nicho central y dos registros de pinturas a los lados se encuentra en ARROYO LEMUS, Elsa. Los retablos. En: González Leyva, Alejandra (coord.). *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita,* p. 250. Este retablo cuenta además con columnas en los extremos y ornamentos a manera de guardapolvo.

[26] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, pp. 19-20.

ISSN: 2965-1085

frontespicios a los lados de talla y molduras“[27], por lo cual podríamos imaginarnos algo parecido para la pieza que estamos estudiando. Al parecer estamos frente a un retablo bastante íntegro de finales del siglo XVI que se conserva en la región de la Mixteca alta y que, gracias a la restauración, está luciendo sus acabados.

Figura 4. Detalles de la policromía del retablo con nicho central. Capilla de Santa Gertrudis, antiguo convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, México. Fotos: Franziska Neff, 2024.

[27] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, p. 20.

ISSN: 2965-1085

El retablo mayor de Coixtlahuaca

Otros vestigios de esta temporalidad se encuentran en el retablo mayor de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Fig. 5), el cual encontró su forma actual a razón de modificaciones entre las décadas de los años 40 y 60 del siglo XVIII, después de haber sufrido daños severos por distintos movimientos telúricos, especialmente un terremoto de 1711[28]. Muestra soportes pares donde las pilastras estípites se combinan con columnas abalaustradas o de inspiración clásica que provienen del retablo anterior. En el primer cuerpo están ubicadas las abalaustradas y en el segundo y tercero las de inspiración clásica, que a su vez tienen dos presentaciones formales –según la manera como están agrupados los *putti* entre guirnaldas y telas en el tercio inferior–, por lo cual, en total, suman tres tipos de columnas.

[28] La pintura de Santa Ana está firmada por un pintor "Lara" en los años 40 del siglo XVIII. García Lascurain proporciona 1740 como fecha de la inscripción (Escultura policromada de Coixtlahuaca y Yanhuitlan, p. 24), Vences Vidal 1749 (Espíritu y materia en la Mixteca, p. 162). Esta última autora ahí también da cuenta de la fecha de 1762 en el remate de la calle lateral izquierda.

Figura 5. Retablo mayor con las columnas del siglo XVI, iglesia San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca, México. Fotos: Franziska Neff, 2024.

Pero no solo las columnas, también parte de los frisos se volvieron a ocupar, como demuestran los relieves de ángeles en distintas partes del retablo (Fig. 6).[29] En el primer entablamento encontramos a los seres alados agachados en espacios rectangulares acompañados de flores, pero también como querubines, así como arriba del nicho de la calle central.

[29] Asimismo se emplearon fragmentos de paneles con relieves para formar los nichos, aunque esta decoración quede actualmente oculta para quien esté viendo el retablo (Información de Luis Huidobro Salas, restaurador adscrito a la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, quien participó en la restauración del retablo).

ISSN: 2965-1085

Figura 6. Relieves de ángeles, retablo mayor, iglesia San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca, México. Fotos: Franziska Neff, 2024.

Al contraponer las columnas de los retablos mencionados con las del retablo mayor del antiguo convento de San Miguel Arcángel de Huejotzingo, Puebla, que es presentado en el texto de Agustín Solano en este mismo número de revista, podemos constatar que en los años 80 se compartía un mismo lenguaje formal (Fig. 7), no por último porque era un grupo reducido de artífices que participaban en la elaboración de las piezas y compartían un bagaje artístico parecido, el cual se nutría de los tratados de la época. El retablo mayor de Huejotzingo fue contratado entre 1584 y 1585 por Simón Pereyns, pero también Andrés de Concha figura en el contrato, por lo cual García Lascurain sugiere que de Concha "pudo haber estofado la imaginería y la entabladura de este retablo," ya que el dorador Marcos de Campo San Pedro, quien fue subcontratado en 1585

por dos meses y diez días, no habría alcanzado para realizar en este tiempo un estofado de tal calidad[30].

Figura 7. Comparación de columnas: Huejotzingo, Teposcolula y Coixtlahuaca. Fotos: Agustín Solano (Huejotzingo), Franziska Neff (Teposcolula y Coixtlahuaca)

Dinámicas de trabajo y prácticas de taller

Para cerrar esta exposición conviene reflexionar acerca de las dinámicas de trabajo y las prácticas de taller. A mediados del siglo XVI vemos la principiante organización laboral a través de gremios de pintores y de los oficios

[30] GARCÍA LASCURAIN VARGAS. Escultura policromada, p. 38. La elaboración del retablo se prolongó mínimamente hasta 1586, pues en la pintura de María Magdalena consta la firma de Simón Pereyns con esta fecha. (RUIZ GOMAR. Avances y problemas en el estudio de Andrés de Concha, p. 187).

de la madera, pues en 1557 entran en vigor las ordenanzas de pintores y doradores en Ciudad de México, y en 1568, el año de la llegada de Andrés de Concha a la Nueva España, los de los oficios de la madera[31]. Con ello podemos suponer que existía ya personal cualificado para este tipo de obras en la capital del virreinato. Sin embargo, los lugares más alejados aún parecían depender de artífices viajeros como demuestra la actividad del propio de Concha. Gracias a las fuentes documentales presentadas en la bibliografía, las cuales señalan la itinerancia del artífice entre Ciudad de México y la Mixteca alta (ver tabla 2), podemos hacer algunas reflexiones.

Fecha	**Lugar**	**Actividad**
1570-1574 (tal vez hasta 1578)	Antequera Oaxaca	Elaboración del retablo mayor de la Catedral.
16.09.1578	Ciudad de México	Contrata andas para la cofradía de los Cuatro Evangelistas, iglesia San Agustín (junto con Simón Pereyns).
18./19.09.1579	Yanhuitlán	La construcción del retablo mayor está en pausa por falta de madera.
10.08.1580 (?)	Teposcolula	Contrata el retablo mayor (junto con Simón Pereyns).
07.09.1580	Ciudad de México	Contrata (como pintor sustituto) pinturas del retablo del convento de la Concepción.
31.12.1580	Teposcolula	Recibe como aprendiz de pintor a Diego de Montesinos de Yanhuitlán.
28.09.1581	Teposcolula	Contrata puertas de retablo para la capilla abierta (junto con Simón Pereyns).
22.12.1581	Ciudad de México	Recibe pago por dorado de cuatro escudos (junto con Simón Pereyns).
1580-1589 (aprox.)	Yanhuitlán	Tiene casa y taller en este pueblo.
01.09.1582	Teposcolula	Contrata ahí siete retablos y un sagrario para la catedral de Antequera.
14.10.1582	Ciudad de México	Testigo en una boda (junto con Simón Pereyns y otros)
06.11.1583	Ciudad de México	Contrae matrimonio con María de San Martín.
04.02.1584	Huejotzingo	Contrato para retablo mayor (junto con Simón Pereyns).
(finales) 1584-(septiembre) 1585	Ciudad de México	Trabajos en retablo mayor, sagrario y nave de “catedral vieja.”
26.03.1585	Ciudad de México	Testigo en una boda.

[31] Para el análisis de las ordenanzas de los oficios de la madera ver MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999, pp. 42-53, para las de los pintores MUES ORTS, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008, capítulo 3 y Anexo 5.

16.05.1586	Tamazulapan	Contrato para retablo mayor; se le da casa para elaborar ahí el retablo.
21.08.1587	Achiutla	Contrato para retablo; se le da casa para elaborar ahí el retablo.

Tabla 2. Andrés de Concha entre Oaxaca y Ciudad de México. Tabla elaborada con base en el texto "Avances y problemas en el estudio de Andrés de Concha" de Rogelio Ruiz Gomar ".

Hay indicios de un proceso de capacitación artística en la Mixteca alta, ya que en 1580 Andrés de Concha toma como aprendiz de pintor a Diego de Montesinos de Yanhuitlán por cinco años[32]. La existencia de un taller de pintura, escultura y retablos queda confirmada por otro documento que señala en Yanhuitlán la casa del maestro, pues en 1589 el mulato Joan de oficio dorador, quien era esclavo de Andrés de Concha, fue acusado de haberle robado dinero a un vecino de Huajuapan durante la estancia de este en el mesón de Yanhuitlán. Se proporciona el dato que este dinero fue enterrado en un corral que pertenecía a la casa del artífice, lo cual indica que de Concha contaba con una casa fija con taller en Yanhuitlán, por lo menos entre 1580 y 1589[33]. Además, las fuentes documentales permiten deducir la instalación de talleres adicionales en casas de Tamazulapan y Achiutla que los respectivos pueblos prestaban para la fabricación de los retablos contratados en 1586 y 1587[34]. En ambos contratos se asienta que haya personal en el lugar –"dos yndios e una yndia de servicio cada semana," en el caso de Tamazulapan e "yndios e yndias e casa ha donde haga el dicho Andrés de Concha el dicho retablo" en el de Achiutla–[35], dando así indicios de la organización práctica y del contexto del trabajo *in situ*. Aunado a ello viene que para los años 80, exactamente entre 1584 y 1585, de Concha tenía a su cargo mínimo 45 indios para diversos trabajos en la antigua Catedral de México: fabricación de un retablo y asentarlo en el altar mayor, elaboración de los remates de este y del sagrario, así como dorado de la nave mayor (este último

[32] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, p. 18.
[33] GARCÍA LASCURAIN VARGAS. Introducción. En: *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña,* p. 13.
[34] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, p. 21.
[35] ROMERO FRIZZI. Más ha de tener este retablo…, pp. 20 y 21.

junto con Francisco de Zumaya). La elaboración del retablo se hacía en un jacal dispuesto para ello, por lo cual también aquí vemos la adecuación de un lugar específico para el armado del retablo, es decir una expansión del taller. Existe documentación acerca de los pagos semanales a los indios, de los cuales algunos trabajaban por obligación de tequio, mientras otros eran jornaleros voluntarios. Algunos de los participantes son nombrados como pintores, ensambladores, entalladores o doradores, lo cual habla de la especialización de los oficios. En el trabajo de asentar el retablo participaron además dos esclavizados[36]. La cantidad de ayudantes permite deducir cuántas personas de Concha podía haber requerido como trabajadores en sus empresas en la Mixteca alta, pues varias preguntas que surgen del análisis de las fuentes y obras tratan de la logística del taller del maestro, a saber ¿cómo resolvía la gran cantidad de trabajo, que, además correspondía a diferentes oficios? ¿viajaba con miembros de su taller desde Ciudad de México?, ¿qué ayudantes locales tenía y qué tipo de tareas se les encargaba?, y en consecuencia ¿qué partes de la obra tenía que realizar Andrés de Concha por su propia mano como maestro? Aunado a ello va la pregunta acerca de la instauración de un taller duradero de retablística en la Mixteca alta, para lo cual en la historiografía ya se han expuesto algunas reflexiones. Estas preguntas quedan abiertas para futuras indagaciones, donde valdría la pena profundizar además en el papel que tuvieron los distintos actores de la población indígena y afroamericana en el adorno de las iglesias de la región, ya que se trata de obras que requirieron de un trabajo colaborativo, donde muchas personas incidieron en la toma de decisiones, el financiamiento y la elaboración.

[36] ZÁRATE, Eden. Pintura y escultura del siglo XVI. Revisión de los documentos con que se ha escrito su memoria. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, p. 152-154. El autor sistematizó la información en tablas que dan cuenta de los nombres y oficios de los ayudantes. Son 45 para la elaboración del retablo mayor y además hay personas que apoyaron en el sagrario donde no queda claro si se trata de las mismas que para el retablo.

Reflexiones finales

El análisis y la comparación de las fuentes documentales así como de los vestigios retablísticos de las últimas décadas del siglo XVI de la Mixteca alta muestran a los retablos como resultados de la colaboración entre un artífice sevillano con residencia en Ciudad de México y la población local, señalando la importancia del desarrollo retablístico en los lugares de evangelización, fuera de los centros urbanos. Además de conformar un sistema visual narrativo de una lógica artística y simbólica compleja, el retablo se revela como articulador de las prácticas litúrgicas del momento, tal como quedó demostrado en la importancia del sagrario, por la opción de que un retablo pueda contar con puertas de lienzo, y por la existencia de una capilla "dentro" del retablo. Los artefactos analizados muestran un repertorio formal definido y parecido que se nutre de elementos clásicos y de grutescos que a su vez encuentran sus modelos en la tratadística de la época. Su impacto visual depende también de un trabajo elaborado de policromía, tanto en las imágenes escultóricas como en los ornamentos y las entabladuras de la estructura retablística. Ahí es de notar que los análisis de laboratorio han demostrado que de Concha empleó pigmentos locales, específicamente grana cochinilla y añil, en el estofado de las esculturas, y no solamente "colores finos de Castilla" como se pide en los contratos[37]. Esto es indicio de la adaptación de la práctica a los recursos y las posibilidades locales, una adaptación que reluce también en cada una de las expansiones del taller de de Concha para responder a los distintos encargos. Todo ello nos permite pensar los retablos de la Mixteca alta de finales del siglo XVI como testigos de procesos complejos de instauración y consolidación de prácticas artísticas y religiosas.

[37] GARCÍA LASCURAIN VARGAS. Introducción, p. 15.

Referencias bibliográficas

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.

ARROYO LEMUS, Elsa. Los retablos. En: GONZÁLEZ LEYVA, Alejandra (coord.). *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes.* México: FFyL, DGAPA, UNAM, CONACyT, 2009, pp. 235-284.
Disponible en:
https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-convento-de-yanhuitlan-y-sus-capillas-de-visita-construccion-y-arte-en-el-pais-de-las-nubes-5054262.
Accesado el 20 de enero 2026.

BURGOA, Francisco. *Geográfica descripción de la parte septentrional, del polo ártico de la Amárica, y nueua iglesia de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta Provincia de Predicadores de Antequera Valle de Oaxaca: en diez y siete grados del trópico de Cancer: debaxo de los aspectos, y radiaciones de planetas morales, que la fundaron con virtudes celestes, influyéndola en santidad, y doctrina*. Impreso en México: En la Imprenta de Iuan Ruyz, 1674.

FRAGOSO CALDERAS, Irlanda *et. al*. El retablo con la imagen de santa Gertrudis del exconvento de San Pedro y San Pablo de Teposcolula, Oaxaca: reseña de una Intervención. En: *Conservación y Restauración*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 10, pp. 57-59, diciembre 2016.
Disponible en:
https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cr/issue/view/872/896. Accesado el 20 de enero 2026.

GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela (coord.). *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña, investigación y restauración.* México: INAH, 2012.

GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela. Introducción. En: *Escultura novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña, investigación y restauración.* México: INAH, 2012.

GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela. Escultura policromada de Coixtlahuaca y Yanhuitlán. Estudio histórico en torno de la obra. En: *Escultura*

novohispana en la región de la Mixteca Oaxaqueña, investigación y restauración. México: INAH, 2012.

GONZÁLEZ LEYVA, Alejandra (coord.). *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes.* México: FFyL, DGAPA, UNAM, CONACyT, 2009. Disponible en: https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-convento-de-yanhuitlan-y-sus-capillas-de-visita-construccion-y-arte-en-el-pais-de-las-nubes-5054262. Accesado el 20 de enero 2026.

MADRID ALANÍS, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca.* México: INAH, 2021. Disponible en: https://repositorio.inah.gob.mx/node/5384. Accesado el 20 de enero 2026.

MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. 1era reimpresión. Ciudad de México: INAH, 1999.

MUES ORTS, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008.

ROJAS VENCES, Magdalena. El retablo mayor del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca, México. En: BARRADO, José OP; MAYORGA, Óscar, OP (eds.) *La Orden de predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2010, pp. 81-108.

ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles. Más ha de tener este retablo…. En: *Boletín de Monumentos Históricos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda época 9, pp. 16-27, 1989. Disponible en: https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/issue/view/issue%20928. Accesado el 20 de enero 2026.

RUIZ GOMAR, Rogelio. Avances y problemas en el estudio de Andrés de Concha. En: MADRID ALANÍS, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca.* México: INAH, 2021, pp. 169-210. Disponible en: https://repositorio.inah.gob.mx/node/5384. Accesado el 20 de enero 2026.

RUIZ GOMAR, Rogelio. Andrés de Concha. Entre dudas y certezas. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva*

España. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 173-201.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura del renacimiento en México*. Prólogo Diego Angulo. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. La pintura en el siglo XVI en Oaxaca: nuevas noticias sobre Andrés de Concha y Simón Pereyns en Teposcolula. En: *El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca* V, 16, pp. 39-41, enero - marzo 1994.

VENCES VIDAL, Magdalena. Espíritu y materia en la Mixteca. Nuevos datos para la historia de Coixtlahuaca. En: MADRID ALANÍS, Yolanda (ed.). *La restauración del ciclo pictórico del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca.* México: INAH, 2021, pp. 127-168. Disponible en: https://repositorio.inah.gob.mx/node/5384. Accesado el 20 de enero 2026.

ZÁRATE, Edén. Pintura y escultura del siglo XVI. Revisión de los documentos con que se ha escrito su memoria. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España.* Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020, pp. 139-158.

Fuentes de internet

COTALLO, Eloy. San Pablo (Zaragoza) - Puertas del retablo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BMGTFJpW084> Accesado el 20 de enero 2026.

FERRER, Pedro. El retablo mayor de Ibdes y su juicio final. En: El Heraldo de Aragón. Disponible en: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2020/03/01/ibdes-zaragoza-iglesia-san-miguel-retablo-altar-mayor-1361628.html> Accesado el 20 de enero 2026.

Gobierno de España, Conservación y Restauración. Retablo mayor de la iglesia de San Pablo Zaragoza. Disponible en: <https://ipce.cultura.gob.es/conservacion-y-restauracion/pintura/pintura-caballete/retablo-spablo-zaragoza.html> Accesado el 20 de enero 2026.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Primeros retablos en Guatemala de mediados del siglo XVI a principios del siglo XVII

Early altarpieces in Guatemala from the mid-16th century to the early 17th century

Brenda Porras Godoy[1]

Resumen

En el año 2024, se conmemoraron los 500 años de la conquista de Guatemala. Esta es una magnífica oportunidad para cuestionarnos acerca de los retablos más antiguos que se conocen en esta región. En el campo de la escultura se han llegado a localizar las llamadas “conquistadoras”, que se refieren a las primeras esculturas de la Virgen María en Guatemala, como Nuestra Señora del Socorro, que se conserva en la catedral metropolitana. Sin embargo, se sabe muy poco de los primigenios retablos, desde cuándo existen, a qué estilo pertenecen, cómo eran y si aún persisten en la actualidad. Con esta investigación se quiere dar respuesta a estas interrogantes y así tener un panorama más preciso de cómo eran esas primeras estructuras retablísticas, posteriores a la conquista hasta principios del siglo XVII.

Palabras clave: Retablo; Renacimiento; Guatemala; Siglo XVI; Principios siglo XVII.

Abstract

In 2024, the 500th anniversary of the conquest of Guatemala was commemorated. This is a magnificent opportunity to examine the oldest known altarpieces in this region. In the field of sculpture, the so-called *"conquistadoras"* have been located, referring to the first sculptures of the Virgin Mary in Guatemala, such as Our Lady of Perpetual Help, which is preserved in the Metropolitan Cathedral. However, very little is known about the earliest altarpieces: when they first appeared, what style they belonged to, what they looked like, and whether they still exist today. This research aims to answer these questions and thus gain a more precise understanding of what these early

[1] Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Arquitectura.

altarpiece structures, from the post-conquest period until the beginning of the 17th century, were like.

Keywords: Altarpiece; Renaissance; Guatemala; 16th century; Early 17th century.

La primera misa en territorio guatemalteco se celebró el 12 de mayo de 1524 en el lugar en donde hoy en día se erige una cruz frente a la ermita de Salcajá, Quetzaltenango. El capellán de las tropas de Pedro de Alvarado, el dominico Juan Godínez fue el celebrante. Se construyó un altar provisional donde se colocó la imagen de Nuestra Señora del Socorro que se venera actualmente en la Catedral Metropolitana[2]. Podemos imaginar que ese altar sería algo sencillo: una mesa para colocar los objetos litúrgicos indispensables como se muestra en interpretaciones de estas primeras misas en América pintados en los siglos XIX y XX [3]. (Fig. 1)

Figura 1. Humberto Garavito, *Primera misa en Guatemala*, 1960s, Pintura mural que se encontraba en la Catedral Metropolitana de Guatemala. Fotografía: José Molina Calderón.

[2] URRUELA DE QUEZADA, Ana María. *El tesoro de la Catedral Metropolitana, arte e historia.* Guatemala: Mayaprin, S.A., 2005, p. 200.
[3] Véase también la obra romántica "La primera misa del Brasil", pintada entre 1858 y 1860 por Victor Meirelles. Es una gigantesca obra que mide 2.17 x 3.57, pieza fundamental de la colección del Museo de Bellas Artes de Brasil.

ISSN: 2965-1085

Por otro lado, la primera misa celebrada en la capital del Reino de Guatemala ubicada en inmediaciones de Iximché en el altiplano central, data del 25 de julio de 1524 y fue una ceremonia litúrgica conmemorando a Santiago Apóstol[4].

Allí no se tuvo el tiempo ni las condiciones adecuadas para edificar una iglesia, ni mucho menos un retablo, debido a la rebelión de los kaqchiqueles y el consecuente traslado de la ciudad en 1527 a un sitio más tranquilo, en las faldas del volcán de Agua, en el valle de Almolonga.

En ese paraje los habitantes de la capital vivieron por aproximadamente diez años, hasta que fue destruida en 1541, por fuertes lluvias[5]. Esa brevedad de tiempo tampoco les permitió construir una compleja arquitectura, ni mucho menos dedicarse a un adorno exhaustivo de su catedral. Por toda esa inestabilidad resulta lógico que no haya documentación sobre retablos. Es por eso que se considera un periodo oscuro para la historia del arte el que transcurre desde los primeros años de la conquista hasta aproximadamente 1540.[6]

La primera noticia que se tiene de la existencia de retablos en Guatemala es de un inventario de los bienes de la iglesia trasladados a la nueva ciudad en el valle de Panchoy en 1542 suscrito en el *Libro I del Cabildo*[7].

Se mencionan estructuras retablísticas muy sencillas, aprovechando pinturas y recursos textiles:

> un retablo del altar mayor con una vara de terciopelo negro que se alza al tiempo de alzar el corporal; otros tres retablos de lienzo que sirven en los altares, otros tres retablos de pincel, uno de la Santísima Trinidad y otro de Nuestra Señora y otro de Nuestro Señor […][8].

[4] En el ingreso a la aldea Cruz de Santiago de Tecpán, Chimaltenango, se observa un rótulo y una pequeña capilla con tres cruces, lugar donde se celebró la primera misa en la primera ciudad fundada en Guatemala por los españoles.
[5] ANNIS, Verle Lincoln. *La arquitectura de Antigua Guatemala, 1543-1773* . Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1968, p. 4.
[6] GARCÍA AÑOVEROS, Jesús María. La Iglesia en el Reino de Guatemala. En: *Historia General de Guatemala*, tomo II. Guatemala: Asociación de Amigos del País, edición Príncipe, 1993, p. 156.
[7] Archivo Histórico del Arzobispado de Guatemala, libro I, cabildo catedralicio, de 1537 a 1790, 09.05.1542.
[8] *Ídem.*

ISSN: 2965-1085

En la ciudad de Santiago en el valle de Panchoy, los pobladores pudieron afianzarse y permanecer allí por mucho más tiempo. Se fueron edificando los más importantes edificios religiosos encabezados por la catedral, seguido de conventos para las principales órdenes religiosas, ermitas y parroquias, que debían ser alhajados y provistos de los enseres para las celebraciones litúrgicas.

Y al lograr estabilidad, a mediados del siglo XVI se inicia el período de las grandes misiones en el Reino de Guatemala principalmente de dominicos y franciscanos[9].

La evangelización en los pueblos originarios iba produciendo sus frutos y también se necesitaron espacios sagrados de adecuada capacidad y fortaleza que fueran dotados de ornato y de prestancia. Los retablos, como una de las manifestaciones artísticas de más grandes dimensiones, fueron instrumentos dignos, muy valiosos para el embellecimiento del culto, la enseñanza de la fe y el fortalecimiento de la piedad. De allí se comprende que en la iglesia de Santa María Cunén en el departamento del Quiché, se encuentra el vestigio más antiguo de un retablo (Fig. 2). Se trata de un fragmento, un relieve de Jesucristo Salvador del mundo, malamente repintado, aproximadamente de una vara de alto. Tiene pilastras plateresca, único testimonio que se conserva en Guatemala de ese período del Renacimiento, probablemente de mediados del siglo XVI. Aunque es oportuno aclarar que no se sabe cómo ni cuándo llegó allí esa pieza. Podría ser parte de un retablo proveniente o no de otro lugar.

[9] GARCÍA AÑOVEROS, *Historia General de Guatemala*, p. 157.

Figura 2. Fragmento de retablo, iglesia de Santa María Cunén, Guatemala. Fotografía: Brenda Porras, 2025.

Posteriormente, a partir de 1570, los esquemas empleados a nivel organizativo en los retablos serían también los traídos desde la Península Ibérica, con claridad estructural simétrica, distribuida en calles y cuerpos, de tendencia reticular, con soportes y sobria ornamentación clasicista[10].

Algunos se conservan hasta el día de hoy. Son retablos renacentistas, pictóricos, con columnas clásicas, tarjas, frontones, frisos tipo "romano" y a veces con atlantes o sirenas en los bancos. De otros, aunque desaparecidos, sabemos de su existencia gracias a contratos de fabricación que se conservan en la sección de protocolos del Archivo General de Centroamérica, dados a conocer por primera vez por Heinrich Berlin en los años cincuenta del siglo XX[11]. Por la naturaleza de esos documentos y porque iban acompañados de algún esquema o boceto (de los que no se ha encontrado ninguno) apenas tienen descripciones estilísticas.

[10] Jesús M. Palomero Páramo propone los márgenes cronológicos del retablo renacentista en Sevilla de 1560 a 1629. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629).* Sevilla: Diputación provincial, 1983.
[11] BERLIN, Heinrich. *Historia de la imaginería colonial de Guatemala*. Guatemala: publicaciones del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.

Entre la obra existente y fuentes documentales se buscará esclarecer el período al que pertenecen los vestigios más antiguos de retablos en Guatemala comprendido entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII.

El retablo mayor de Petapa: la evidencia documental más antigua de la fabricación de un retablo en Guatemala (1584)

El 11 de septiembre de 1584, el alcalde indígena Juan Min, junto con los regidores del pueblo de Petapa de la Real Corona, encargaron al pintor Juan Gómez Gallegos terminar el retablo mayor de su iglesia, comenzado tres años antes por el también pintor Agustín García y su hijo. Tuvo un costo de 750 tostones y se entregaría en tres meses, para Navidad. Otro dato que quedó consignado en el contrato es que se acordó que al artista "le darán de comer a él y a su caballo […] cada día carne su pan dos frutas y para su caballo le darán cada día lo necesario y media fanega de maíz cada semana y un indio ordinario que tenga cuidado del caballo y lo que le mandare"[12].

El proyecto inicial consistía en un retablo de siete tableros. De aquí se puede deducir que era un retablo solo de pinturas: tres en el banco, tres en el único cuerpo y una en el remate. Es una estructura utilizada en los retablos sevillanos por esos mismos años, por ejemplo, en el retablo de la Virgen de la Piña, de la parroquia de Santa María de la Oliva en Lebrija, datado alrededor del año 1570, obra del maestro Juan Bautista Vásquez "el Viejo", que tiene una escultura de la Virgen María al centro y un relieve de Dios Padre en el remate[13].

Cuando la obra pasó a manos de Gómez Gallegos se quiso construir una estructura más grande, sin embargo desconocemos la razón que motivó el cambio. Llevaría trece tableros, posiblemente distribuidos en una retícula dividida por columnas y entablamentos de esta manera: tres en el banco, tres en un primer, segundo y tercer cuerpo y una pintura en el remate (Fig. 3).

[12] Archivo General de Centroamérica, A1.20, legajo 423, f. 108, 11.09.1584.
[13] HALCÓN, Fátima, Francisco Herrera y Álvaro Recio. *El Retablo Sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación provincial, 2009, pp. 106-109.

ISSN: 2965-1085

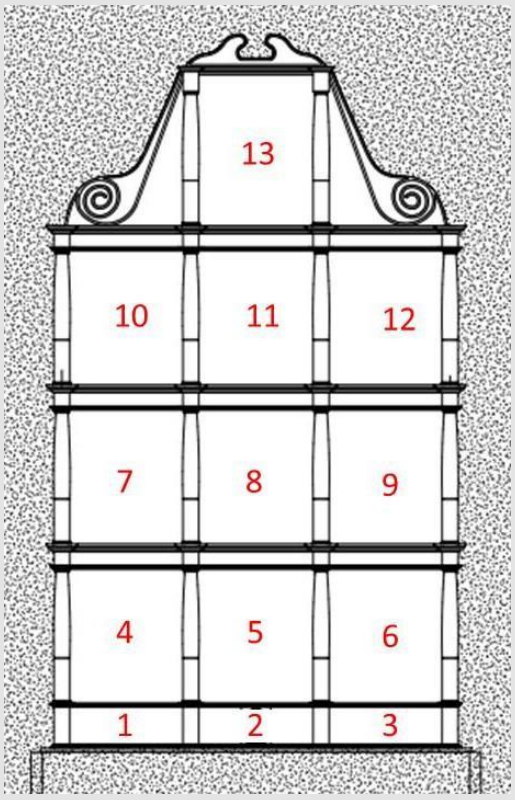


Figura 3. Reconstrucción hipotética del retablo de Petapa de 1584. Dibujo: Brenda Porras.

Son escasos los datos sobre los temas que se representaban en las pinturas. En el contrato solo se especifica que una de ellas sería de la última cena, otra de Nuestra Señora y en el frontispicio un Dios Padre. Quizás se estaban describiendo las pinturas de la calle central.

El retablo de Petapa ya no está allí. Pero hemos encontrado un lateral en la iglesia de Chichicastenango dedicado a Nuestra Señora del Rosario (Fig. 4), en mal estado de conservación, que se le podría asemejar. Cabe resaltar que ambos pueblos estaban bajo la tutela dominica.

Es un retablo con una policromía de color verde, con algunos detalles dorados. Tiene banco, tres cuerpos, tres calles y remate. Posee una estructura que justamente puede albergar trece tableros. Los dos nichos con esculturas no parecen originales del retablo. Las pinturas, por lo que escasamente se puede ver, representan las siguientes escenas: La Virgen del Rosario, Nacimiento de Jesús, la Anunciación, Visita de Nuestra Señora a su prima Santa Isabel, Huida a Egipto, la Asunción.

ISSN: 2965-1085

Tiene elementos arquitectónicos renacentistas. Los pedestales de las columnas son modillones con bezantes y figuras de rombos y óvalos. Al centro del banco se ubica el sagrario, con una puerta en forma de arco de medio punto, flanqueada por dos columnas clásicas y pequeños modillones. Las columnas de los cuerpos son también clásicas, estriadas con éntasis, de capiteles dóricos. Solo cambia un poco en el primer cuerpo: las columnas tienen capitel corintio, hay canutos en las estrías del tercio inferior y los frisos ya no son sólo líneas verticales, sino que tienen diseños "romanos": dos puttis que sostienen al centro una tarja ovalada de donde nace follaje simétrico a ambos lados de hojas curvas y flores.

El remate tiene al centro una pintura (apenas se observa que es un Crucificado), dos columnas dóricas, frontón roto con roleos en los extremos, dos aleros triangulares con borde curvo y roleo en el extremo inferior.

Figura 4. Retablo ubicado en un altar lateral de la iglesia de Chichicastenango, Quiché, Guatemala. Fotografía: Brenda Porras, 2024.

Un retablo funerario en la iglesia de San Francisco (1598)

Se tiene información de un trabajo encargado a finales del siglo XVI al maestro Antonio de Rodas, amigo y compadre de ni más ni menos que el maestro Quirio Cataño, autor del Cristo de Esquipulas, quien lo había esculpido apenas tres años antes, en 1595[14].

El retablo fue encargado por el mercader Pedro de Salcedo, destinado a la capilla de la Virgen de Concepción en una de las criptas de la iglesia de San Francisco para que allí se le enterrara junto a su mujer, Isabel de Castellanos.

Salcedo era natural de Malaguilla, Toledo, y su esposa de Alcalá de Henares, Castilla. Poseían tierras y obraje de "tinta añil de canoa" en la costa de Siquinalá, exportando producto a España y a Nueva España. Su vivienda estaba ubicada frente a la plaza pública. No tuvieron hijos, sin embargo se hicieron cargo de dos sobrinos, Gaspar de Salcedo y Juan Salcedo Caravantes. Juan era pintor y Gaspar se ocupó de los negocios a la muerte de su tío[15]. El retablo funerario de Salcedo era así:

> el tablero principal del dicho retablo le da el dicho Pedro de Salcedo pintado al óleo, que se intitula Nuestra Señora de la Concepción y el tablero de arriba ha de ser crucifijamiento con Nuestra Señora y San Juan y la Magdalena todo hecho de media talla y a los lados del tablero principal San Pedro y San Pablo asimismo de media talla y en el banco bajo ha de ir en el medio Santa María Egipciaca pasando un río y a la mano izquierda de ella un sacerdote con el Santísimo Sacramento en las manos y en los dos lados de este propio banco ha de ir el retrato del dicho Pedro de Salcedo y de Isabel de Castellanos, su mujer y en los remates del retablo San Andrés y San Bartolomé de relieve entero en figuras redondas, que el un tercio de las columnas han de ser de talla y todo lo demás estriado[16].

[14] BERLIN, *Historia de la imaginería colonial de Guatemala*, p. 72. Quirio Cataño, también construía retablos. En junio de 1606, se obligó a hacer un retablo para el altar de la capilla del mercader Pedro de Lira en la iglesia del convento de Santo Domingo y en 1608, junto a Juan Armero, oficial de ensamblador, se obligaron a hacer un retablo para el altar de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la misma iglesia. Capilla de Pedro de Lira, AGCA, A1.20, legajo 431, f.207, 16.06.1606 en FALLA, Juan José. *Extractos de escrituras públicas*, *Archivo General de Centroamérica*. Guatemala: editorial Amigos del País, Fundación para la cultura y el desarrollo, 1994, vol. 1, p. 69; capilla de la Virgen del Rosario, AGCA, A1.20, legajo 430, f. 430, 18.09.1608, en FALLA, *Extractos de escrituras públicas*, p. 61.

[15] Archivo General de Centroamérica, A1.20, legajo 706, folio 493, 22.08.1598, en FALLA, Juan José, *o.c.,* vol. 1, p. 187; 314; 300; 367; 2001, vol. 3, 488; 495; 503; 501; 491.

[16] BERLIN, *Historia de la imaginería colonial de Guatemala,* p. 72.

ISSN: 2965-1085

Esta descripción nos proporciona datos interesantes: era de un solo cuerpo, tenía columnas clásicas, el retrato de los mecenas y esculturas de medio relieve.

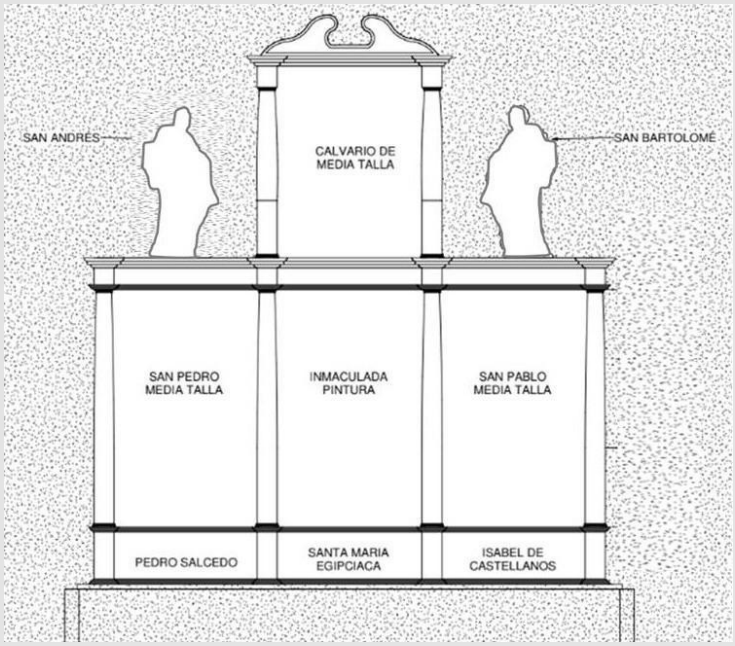


Figura 5. Reconstrucción hipotética del retablo funerario de Pedro de Salcedo de 1598. Dibujo: Brenda Porras.

En cuanto a las esculturas de medio relieve, era común encontrarlas en los retablos renacentistas andaluces[17]. En cambio, como ya se mencionó, los que se conservan en Guatemala solo tienen pinturas, aunque eso no quiere decir que no hayan existido retablos con relieves, como éste de 1598.

Para el retablo mayor de la iglesia de Santa María Cunén de 1614, el maestro dorador Juan Baptista de Argüello se comprometió, junto con el ensamblador Tomás de Rueda, a fabricar el retablo para esta iglesia, entregándolo un año y medio después. Sería, según lo detalla el contrato

> [...] de siete varas de ancho y lo que volaren las cornisas con once varas de alto con pilastras estriadas con sus pedestales y basa en el primer cuerpo y en el segundo y en el tablero del remate a ir dorado y estofado [...] los dos tableros den medio an de ser de medio relieve con el misterio de la purificación con todas las figuras que necesiten pintar en el y en el tablero del remate el Xpto crucificado e las imaxenes de Nuestra Señora y San Juan de medio relieve [...] los quatro tableros pintados an de llevar las figuras siguientes los de avajo las muertes de Santo Domingo y San

[17] Por ejemplo el retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Lucena, Córdoba, 1570-1607, obra de Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vásquez "El Viejo".

ISSN: 2965-1085

> Francisco los de arriba uno el misterio del nacimiento y otro la venida del espíritu santo y en el banco an de ir las figuras de San Pedro mártir santa Catarina de Siena y san Jacinto y al otro lado san Vicente Ferrer y Santa Ynes y San Raymundo.[18]

En este retablo ya vemos la combinación de pinturas y medios relieves (Fig. 6). Se especifica, con lenguaje que refleja un gusto clásico, que "en los frisos se an de labrar unos romanos de medio relieve todo dorado y de estofado y a los lados del centro del remate sean de poner las virtudes estofadas de medio relieve estofadas y doradas". Por último, se menciona que le agregarían al sagrario existente "doce lunas de los lados de la mismo acabado referido y adorno que al presente vienen el dicho sagrario y con lustrados y guarniciones de molduras conforme a la dicha obra y hacerse un remate conforme al actual remate del retablo"[19]

Dos años después, en 1616, los maestros Argüello y Rueda contrataron al maestro pintor Pedro de Liendo, para que se encargara de realizar las pinturas de ese retablo, "cuatro tableros grandes y cuatro chicos", cambiando un poco la iconografía inicial, ya que pintaría a "San Pedro y San Pablo, San Juan Bautista y San Mateo, San Pedro mártir y Santo Tomás de Aquino", y no se harían las virtudes de medio relieve sino que serían pinturas, de las que el contrato no especifica más.[20]

[18] AGCA, A1.20, legajo 1170, f. 163. 09.07.1614.
[19] AGCA, A1.20, legajo 1170, f. 163. 09.07.1614.
[20] AGCA, A1.20, legajo 1417, f. 81, 11.04.1616. En los documentos contractuales de ésta época, el término tablero podría ser que no solo se utilizara para referirse a pinturas sino también a obras tridimensionales. En la iglesia de Tecpán hay un relieve de la estigmatización de San Francisco, posiblemente sea fragmento de un retablo.

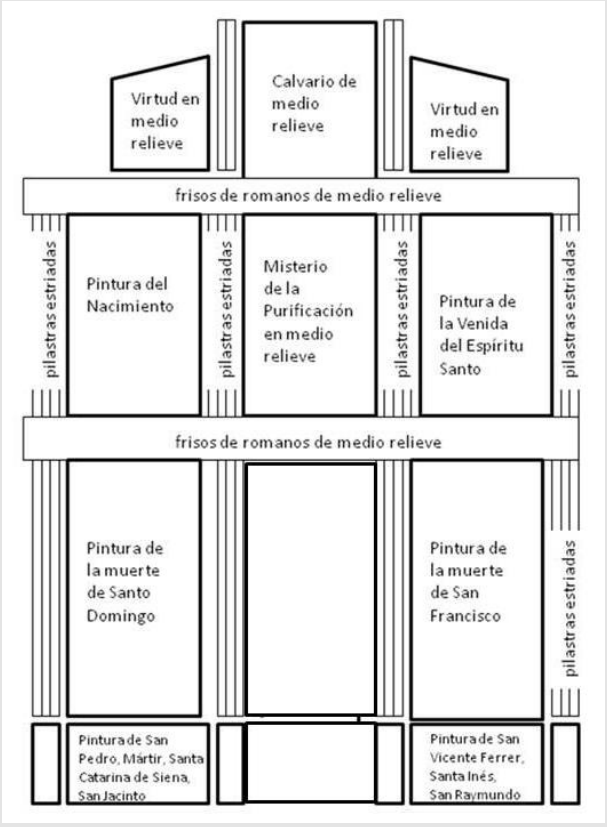


Figura 6. Reconstrucción hipotética del retablo mayor de la iglesia de Santa María Cunén de 1614. Dibujo: Brenda Porras.

El retablo de Nuestra Señora del Rosario de españoles de la iglesia del convento de Santo Domingo (1615)

El retablo completo más antiguo que se conserva en Guatemala data de 1615, es el dedicado a Nuestra Señora del Rosario de españoles de la iglesia del convento de Santo Domingo, obra de Quirio Cataño, financiado, entre otros, por Pedro de Lira, mercader de los más ricos de su tiempo. Los lienzos con escenas de la vida de la Virgen fueron pintados por Pedro de Liendo, famoso artista de la primera mitad del siglo XVII[21]. Tuvo algunas renovaciones en el año de 1619 según consta en una cartela ubicada en el banco.

Actualmente este retablo se encuentra en la iglesia de San Juan del Obispo (Fig. 7). Solo alberga pinturas y el único nicho al centro era para la escultura de

[21] AGCA, A1.20, legajo 1236, f. 277, 07.07.1615.

ISSN: 2965-1085

plata de Nuestra Señora del Rosario. Tiene frisos tipo “romano” y columnas con fuste de talla.

Figura 7. Retablo de Nuestra Señora del Rosario, Quirio Cataño y Pedro de Liendo, 1615, originalmente en el convento de Santo Domingo, actualmente en la iglesia de San Juan del Obispo, Sacatepéquez, Guatemala. Fotografía: Brenda Porras.

De esta manera, y a modo de conclusión, Guatemala se ubica dentro de circuitos formales atlánticos y no es un fenómeno aislado, sino forma parte de redes artísticas virreinales americanas, evidenciando que Guatemala fue un territorio donde tempranamente se implementaron esquemas retablísticos renacentistas completos, empleando un lenguaje acorde a la consolidación temprana del modelo reticular, el predominio inicial de lo pictórico (quizás por razones económicas, técnicas o teológicas) y la introducción paulatina del relieve escultórico. Este estudio no solo reconstruye los primeros retablos en Guatemala,

sino que busca situarlos dentro de los procesos tempranos de implementación del lenguaje renacentista en Hispanoamérica.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de Centroamérica, A1.20, legajo 423, f. 108, 11.09.1584.

Archivo General de Centroamérica, A1.20, legajo 706, folio 493, 22.08.1598

Archivo General de Centroamérica, A1.20, legajo 1170, f. 163, 09.07.1614.

Archivo General de Centroamérica, A1.20, legajo 1236, f. 277, 07.07.1615.

Archivo General de Centroamérica, A1.20, legajo 1417, f. 81, 11.04.1616.

Archivo Histórico del Arzobispado de Guatemala, libro I, cabildo catedralicio, de 1537 a 1790.

Bibliografía

BERLIN, Heinrich. *Historia de la imaginería colonial de Guatemala.* Guatemala:Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.

FALLA, Juan José. *Extractos de escrituras públicas, Archivo General de Centroamérica*. Guatemala: editorial Amigos del País, Fundación para la cultura y el desarrollo, 1994.

GARCÍA AÑOVEROS Jesús María. La Iglesia en el Reino de Guatemala. En: *Historia General de Guatemala*, tomo II. Guatemala: Asociación de Amigos del País, edición Príncipe, 1993.

HALCÓN, Fátima, Francisco Herrera y Álvaro Recio. *El Retablo Sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación provincial, 2009.

Annis, Verle Lincoln. *La arquitectura de Antigua Guatemala, 1543-1773*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1968.

PALOMERO PÁRAMO Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación provincial, 1983.

URRUELA DE QUEZADA, Ana María (coord.). *El tesoro de la Catedral Metropolitana, arte e historia.*Guatemala: Mayaprin, S.A., 2005.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Los retablos de piedra caliza de la Iglesia de Nossa Senhora da Graça, Olinda, Pernambuco, Brasil

The limestone retables of the church of Nossa Senhora da Graça, Olinda, Pernambuco, Brazil

Aziz José de Oliveira Pedrosa[1]

Resumen

La historia de la iglesia de Nossa Senhora da Graça (Olinda, Pernambuco) está entrelazada con las complejas actividades que caracterizaron el dominio portugués en América, porque es producto de la actuación de los jesuitas, habiendo atravesado diversas etapas de construcción, reconstrucción y remodelación de su arquitectura y ornamentación, desde el siglo XVI. En el interior de la iglesia se encuentran recuerdos de estos recorridos, materializados en los dos retablos de piedra caliza, que son raros ejemplares que quedan de la primera mitad del siglo XVII. Teniendo en cuenta la importancia de estos retablos para el arte religioso en Brasil, el presente texto tiene como objetivo realizar un análisis crítico de estas piezas, tomando como referencia la documentación identificada y la relación de estas obras en el contexto de la producción de retablos del Brasil de principios del siglo XVII.

Palabras clave: Retablos; Olinda; Siglo XVII; Piedra caliza; Arte religioso.

Abstract

The history of the Church of Nossa Senhora da Graça (Olinda, Pernambuco) is inextricably linked to the activities that characterized Portuguese control in the Americas, as it reflects the Jesuit influence throughout its various stages of construction, reconstruction, and remodeling of its architecture and ornamentation since the 16th century. The interior of the church contains reminders of this process, in the form of two limestone retables, which are rarely found examples from the first half of the 17th century. Considering the importance of these retables for religious art in Brazil, the aim is to make a

[1] Universidade do Estado de Minas Gerais , ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4274-1096

critical analysis of these objects, based on the identified documentation and the relationship of these works in the context of the production of retables in 17th-century Brazil.

Keywords: Altarpieces; Olinda; 17th century; Limestone; Religious art.

El proceso de la explotación económica en la América portuguesa estimuló el desarrollo de la arquitectura religiosa, especialmente en la región del litoral, donde se encuentra un importante patrimonio resultante de los primeros doscientos años de este ciclo de dominación. Destacan en este panorama los edificios construidos por la Compañía de Jesús, que en la ciudad pernambucana de Olinda estuvo a cargo del complejo arquitectónico que incluye la iglesia de Nossa Senhora da Graça, la primera Casa fundada por una orden religiosa en Pernambuco. En este templo se conservan vestigios históricos resultantes de los procesos de construcción, reconstrucción y restauración que sufrió el espacio. Entre los elementos fundamentales para la comprensión de la historia del arte sacro de los jesuitas en Olinda, hay que destacar en este texto los retablos de piedra caliza, raros ejemplares de principios del siglo XVII que aún se conservan en Brasil, una vez que muchos especímenes procedentes de los siglos XVI y XVII no sobrevivieron a las renovaciones estilísticas, a la acción del tiempo y a la demolición de iglesias y capillas, en las que los elementos artísticos fueron desechados o reutilizados en otros edificios, como ilustra el caso de la iglesia de Santo Inácio do Colégio dos Jesuítas, ubicada en Morro do Castelo (Rio de Janeiro), cuyos retablos fueron trasladados como consecuencia de la demolición de la iglesia en las primeras décadas del siglo XX[2].

La documentación disponible en los archivos no permite delinear la cronología exacta de los primeros retablos producidos en la América portuguesa o ejecutados en Portugal y enviados a Brasil. Esta última hipótesis se basa en el conocimiento de que se enviaron obras de arte al territorio en proceso de

[2] MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra tintas do reino*: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759. Tese. Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

exploración, como esculturas devocionales, platería, pinturas, fragmentos de retablos –por ejemplo, parte de un retablo de la colección del Museu de Arte da Bahia– (Fig. 1), e incluso piedra cantera para construir templos, como es el caso de la iglesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia (Salvador), cuya piedra lioz fue extraída y tallada en Portugal[3]. Otro factor que corrobora la persistencia de esta información está relacionado con las renovaciones estilísticas que se produjeron y que fueron responsables de la supresión de estas piezas, cuando ya no coincidían con las preferencias artísticas de la época, o por el mal estado de conservación en que se encontraban, provocando su descarte.

Desde mediados del siglo XVI, las iglesias brasileñas recibieron retablos que servían para contener imágenes devocionales y sagrarios, así como para auxiliar a modo de mobiliario otras actividades litúrgicas que tenían lugar en el interior de los templos. Las primeras informaciones sobre la existencia de retablos en Brasil se remontan al año 1551, cuando un retablo con la pintura de Nuestra Señora de la Anunciación, actualmente desaparecido, fue transportado a una iglesia de la ciudad de Porto Seguro (Bahia), según las investigaciones de Gois[4]. Es de suponer que aún existen fragmentos de tallas que formaban parte de otros retablos, datados de los primeros años de la ocupación portuguesa en América, en iglesias y colecciones de museos brasileños, reutilizados para formar otros retablos o como piezas aisladas, que dan testimonio de un pasado poco conocido, como las tallas de la antigua Catedral de Salvador (finales siglo XVI y principios siglo XVII), actualmente integradas en la colección del Acervo Artístico e Cultural do Palácio do Governo do Estado de São Paulo (Fig. 2). Otros ejemplos son las tallas pertenecientes al retablo de la iglesia de São Vicente en São Paulo, probablemente datadas de 1559, según han aclarado las investigaciones de Tirapeli y Mori[5]; y el fragmento de retablo procedente de

[3] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 168. Lioz es una pedra originaria de la región de Lisboa, Portugal.
[4] GÓIS, Antônio José Sapucaia de Faria. *Fatores condicionantes na morfologia do retábulo*: a arte da talha no centro histórico de Salvador. São Paulo: Annablume, 2017, p. 140.
[5] TIRAPELI, Percival; Mori, Victor Hugo. *As talhas jesuítas da matriz de São Vicente 1559*. São Paulo: Arte Integrada, Edições Loyola, 2024, p. 127. Las tallas se encuentran depositadas en el Museo de Arte Sacro de São Paulo.

ISSN: 2965-1085

Portugal, datado de 1617 y perteneciente a la colección del Museu de Arte da Bahia (Fig. 1).

Figura 1. Retablo. Madera tallada, policromada y dorada, 1617, procedente de Portugal. Museu de Arte da Bahia, Brasil, Foto: Museu de Arte da Bahia.

Figura 2. Tallas de la antigua catedral de Salvador, finales siglo XVI y principios siglo XVII. Madera tallada y dorada. Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Foto: Aziz José de Oliveira Pedrosa.

Debido a las imprecisiones cronológicas, la historiografía esclarece que los retablos más antiguos de Brasil, actualmente existentes, pertenecían a la iglesia del extinto Colégio Jesuíta de Santo Inácio, en la ciudad de Rio de Janeiro. Según Martins[6], estos retablos de madera son los que se encuentran ahora en el interior de la iglesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Rio de Janeiro) y fueron realizados alrededor de 1620 (Fig. 3). La estructura y la composición formal de estas obras recuerdan los dibujos que aparecen en los tratados de arquitectura y los modelos de retablos portugueses producidos entre 1610 y 1620, especialmente las piezas procedentes del taller de Francisco Moreira[7].

[6] MARTINS, Renata Maria de Almeida. Caminhos cifrados/conectados: patrimônio jesuítico entre Rio de Janeiro e São Paulo. *Estudos Avançados*, v. 35, n. 102, pp. 229–246, mayo 2021.
[7] MARTINS, *Caminhos cifrados/conectados*: patrimônio jesuítico entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Figura 3. Retablo Colegio de los jesuítas. Iglesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Rio de Janeiro. Foto: Fernando Gonçalves y Marcos Coutinho.

Entre los retablos más antiguos conservados en Brasil se incluyen los que decoran la iglesia de Nossa Senhora da Graça (Olinda), realizados en piedra caliza, probablemente entre los años 1615 y 1631. La primera fecha coincide con la finalización de la iglesia y su ornamentación. La segunda se refiere al año 1631, cuando se registró un incendio[8]. La preservación de estos retablos se debe al uso de la piedra caliza en lugar de la madera, lo que les confirió resistencia al paso del tiempo y a las adversidades que afectaron al edificio, sea por destrucción o abandono, como se demuestra en este texto.

[8] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*.

ISSN: 2965-1085

Los retablos laterales

Las primeras construcciones que originaron el antiguo complejo del Real Colégio dos jesuítas en Olinda datan de 1551, año de fundación de la Casa, y 1574, cuando se instituyó el Real Colégio. A lo largo de los años, se modificaron y reconstruyeron varios espacios, hasta que entre 1584 y 1592 se dibujó un nuevo proyecto para la iglesia de Nossa Senhora da Graça, cuya autoría se atribuye al fray Francisco Dias, quien desempeñó el cargo de arquitecto de la Orden[9]. Según Bazin[10], en 1615 se completaron las obras y se terminó la ornamentación del interior de la iglesia, incluyendo la instalación de paneles de azulejos, muy comunes en los edificios religiosos del noreste de Brasil. En 1631, parte del edificio fue destruido por un incendio provocado por los holandeses. Costa[11] demostró que el fuego destruyó el retablo mayor y el techo del edificio, pero quedaron los retablos laterales, que seguramente se salvaron de las llamas porque fueron fabricados en piedra caliza. Las obras de reconstrucción de la iglesia se iniciaron en 1660 y se concluyeron en 1661, según la inscripción identificada en el arco de la capilla mayor[12]. El 3 de septiembre de 1759, Sebastião José de Carvalho e Melo, marqués de Pombal, expulsó a los jesuitas del Reino portugués, lo que provocó el cierre del Colegio de Olinda, que se reabrió en 1800 para albergar el Seminário Episcopal de Nossa Senhora da Graça[13].

No se encontró documentación que detallara la fecha y el taller encargado de la factura de los retablos que se encuentran en las capillas laterales de la iglesia de Nossa Senhora da Graça, pero es probable que sean de las dos primeras décadas del siglo XVII, cuando se terminó la construcción del templo, permaneciendo desconocida la identidad de las personas a cargo de estos servicios. De igual modo, no hay registros si estos retablos fueron trazados en

[9] INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). *Olinda: Seminário e Igreja de Nossa Senhora da Graça*. Recife: Iphan, 2010, p. 5.
[10] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, p. 127.
[11] COSTA, Lucio. Arquitetura Jesuítica no Brasil. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, pp. 9-104. 1941, p. 21.
[12] BAZIN, *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, p. 127.
[13] INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, *Olinda: Seminário e Igreja de Nossa Senhora da Graça,* p. 6.

ISSN: 2965-1085

Brasil, en Portugal o en Roma, donde se encontraba la sede de la Compañía de Jesús. Solo se puede afirmar que fueron ejecutados en territorio brasileño, ya que esta piedra caliza con la que se les dio forma es abundante en la región de Olinda.

Hay que destacar que la piedra caliza raramente fue utilizaba para fabricar retablos brasileños, destacando el uso de maderas, abundantes en Brasil y más fáciles de tallar y dar acabado. La elección de materiales pétreos puede estar relacionada con las exigencias de durabilidad de las piezas de retablos en una región de clima cálido y húmedo, o con la preferencia de los oficiales que llevaron a cabo la obra, posiblemente más acostumbrados a esculpir la piedra que la madera, sobre todo porque en el ámbito de la arquitectura promovida por los jesuitas en Europa, los materiales pétreos se empleaban para adornar y construir edificios. Según demostró Lameira[14], en Portugal se restringió el uso de materiales pétreos para producir retablos, probablemente debido a la falta de la materia prima, la escasa mano de obra especializada y el elevado coste de los servicios relacionados con las rocas.

El uso de piedra y cal para construir la iglesia de Nossa Senhora da Graça y de piedra caliza para esculpir sus retablos pone de manifiesto que las personas al frente del proceso de construcción religiosa en la América portuguesa, en el caso que nos ocupa los jesuitas, poseían los conocimientos técnicos que les permitían manejar el material, especialmente porque en aquella época, en el territorio de Brasil era insuficiente la mano de obra capacitada para trabajar en el sector de la construcción y la ornamentación. Otro factor fundamental que favoreció la elección de la piedra caliza fue su disponibilidad en la región de Olinda. Según Almeida[15], en la costa de Pernambuco hay rocas como granito, gneis y piedra caliza. En el siglo XVI, la piedra caliza se encontraba en la colina de los jesuitas, pero estos prohibieron su extracción para reducir la explotación de la roca en ese período[16]. Almeida[17] aclaró que la piedra caliza es una roca

[14] LAMEIRA, Francisco. *O retábulo em Portugal:* das origens ao declínio. Faro: Promotoria Monográfica, 2005, p. 39.
[15] ALMEIDA, Frederico Faria Neves. *Manual de Conservação de cantarias*: manual. Brasília: IPHAN, 2005, p. 6.
[16] CRUZ, Juliana Santa. Os materiais constritivos do edificar de Recife e Olinda. En: *Revista Arquitetura e lugar*, v. 1, n. 2, maio de 2023, p. 91.

blanda y fácil de trabajar, lo que facilita su uso en retablos. Otros retablos de Olinda contemporáneos a los modelos analizados fueron construidos en piedra caliza, como el retablo que se encuentra en la iglesia de Nossa Senhora do Carmo (Fig. 4), que necesita estudios detallados que permitan identificar la fecha de fabricación, el taller que lo realizó y quién fue el autor de su dibujo, ya que esta información puede aclarar la elección del material y la composición formal de la pieza.

Figura 4. Antiguo retablo de la iglesia de Nossa Senhora do Carmo, Olinda. Foto: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Menezes[18] demostró que en 1973 se llevó a cabo una investigación arqueológica en la iglesia de Nossa Senhora da Graça[19], cuando se localizaron fragmentos del retablo mayor, que había sido desmontado en una época aún desconocida, fabricado en piedra caliza, formado por seis columnas, dos cuerpos (el primer cuerpo con cinco nichos), columnas y capiteles. Entre estos descubrimientos se incluyen fragmentos de cuatro esculturas que, según

[17] ALMEIDA, *Manual de Conservação de cantarias*, p. 7.
[18] MENEZES, José Luiz da Mota. Imagens e retábulos de pedra. In: *Revista Barroco 13*, 1984-1985, p. 82.
[19] ALBUQUERQUE, Marcos. *Igreja de Nossa Senhora da Graça em Olinda, Pernambuco*: uma visão arqueológica. São Paulo: Editora Dialética, 2025.

Menezes[20], se utilizaban en los nichos del retablo mayor. La composición mediante nichos era un referente común en los retablos del siglo XVII, que servían para albergar esculturas devocionales o pinturas que narraban la historia del patrón principal del templo y de los demás santos de la Orden. No es posible afirmar si este retablo fue fabricado simultáneamente a los otros dos (que se encuentran en las capillas laterales) y por el mismo taller. Tampoco es razonable afirmar que sea el mismo que fue donado a la iglesia de Nossa Senhora da Graça en 1584. Se supone que la pieza donada se destinó a la capilla mayor de la iglesia, proporcionándole los elementos esenciales para iniciar las celebraciones en el espacio. Las fotografías antiguas revelan la existencia de un nuevo retablo mayor de madera (Fig. 5), realizado en el siglo XIX, que se erigió para sustituir el retablo mayor de piedra, probablemente porque este quedó dañado por el incendio de 1631 o incluso para actualizar la ornamentación debido a las novedades que llegaban en aquella época a Olinda. Este retablo y sus ornamentos fueron desmontados durante la restauración llevada a cabo entre 1974 y 1979, cuando el aspecto de la iglesia fue renovado por el equipo a cargo del proyecto, con el objetivo de volver a lo que se suponía había sido el templo antes de 1631[21]. Esto ocurrió, por ejemplo, en la fachada, que fue completamente rediseñada. No se conocen otros retablos del siglo XVIII, aunque es probable que existieran y fueran sustituidos por otros modelos, ya que muchas iglesias modificaron su decoración interior.

[20] MENEZES, José Luiz da Mota. Imagens e retábulos de pedra, p. 82.
[21] Es necesario investigar el destino de estas piezas, el taller que las produjo y las circunstancias en las que fueron fabricadas. Esto permitirá comprender el proceso de actualización de la ornamentación de la iglesia de Nossa Senhora da Graça a lo largo del tiempo.

Figura 5. Antiguo retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora da Graça, 1977. Foto: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

No hay información sobre las advocaciones originales de los retablos laterales de la iglesia de Nossa Senhora da Graça, pero actualmente el del lado del evangelio alberga la imagen devocional de Nossa Senhora da Graça, que debería estar en el retablo mayor, por ser la patrona del templo. En el retablo del outro lado se encuentra la imagen de São José. Por lo tanto, así se nombrarán estos retablos en este artículo.

El retablo con la imagen de Nossa Senhora da Graça tiene planta recta, banco con dos ornamentos de cabezas de niños y un espacio central para el sagrario (Fig. 6). El cuerpo está delimitado por pares de columnas rectas con relieves en el tercio inferior. El nicho central tiene una cúpula en forma de concha y una mênsula que sostiene la imagen devocional. Las características de este nicho sugieren que se realizó después de la fabricación del retablo, pues era la zona destinada a recibir pinturas, comunes en los retablos de la época. El entablamento es recto, el ático se ajusta al arco de la bóveda y contiene relieves volutas e inscripciones marianas, lo que sugiere que se realizaron adiciones

ISSN: 2965-1085

posteriores a la realización del retablo. No hay registros que describan en detalle todas las intervenciones realizadas en la obra, incluyendo la policromía y el dorado. Por lo tanto, se deduce que, tal y como se encuentra actualmente, el retablo es el resultado de diversas acciones que tuvieron lugar en momentos distintos.

El retablo del lado de la epístola, donde se encuentra la imagen devocional de São José presenta la misma configuración general que el anterior con planta recta, un banco con dos adornos laterales en forma de cruz y relieves (Fig. 7). El sagrario está rodeado de adornos en forma de voluta. El cuerpo está estructurado por pares de columnas estriadas con capiteles corintios y motivos ornamentales en el primer tercio. El nicho central alberga la imagen de São José e, igual que en el otro retablo, es el resultado de un trabajo posterior al momento de la creación del retablo. El entablamento cuenta con relieves vegetales, el remate es abovedado y presenta otros relieves. No es posible determinar la fecha de la policromía y el dorado.

Figura 6. Retablo de Nossa Senhora da Graça, Igreja de Nossa Senhora da Graça, Olinda, Pernambuco, Brasil. Foto: Aziz José de Oliveira Pedrosa, 2023.

ISSN: 2965-1085

Figura 7. Retablo de São José, Igreja de Nossa Senhora da Graça, Olinda, Pernambuco, Brasil. Foto: Aziz José de Oliveira Pedrosa, 2023.

Aunque parecen iguales, estos dos retablos muestran ciertas diferencias, como los relieves de cabezas del retablo de Nossa Senhora da Graça, que no existen en el ejemplar de São José. Estas representaciones antropomórficas ponen de manifiesto que la persona que las esculpió tenía una capacidad técnica limitada para esbozar la figura humana, desconociendo los cánones clásicos, comúnmente empleados para determinar las relaciones métricas y la proporción de las esculturas (Fig. 8). Algo similar sucede, por ejemplo, en los relieves de la Catedral de Salvador, las tallas de la Coleção Artística e Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, mostrados anteriormente, y a la cabeza alada del retablo lateral de la capilla de la Fazenda de Santo Antônio, en São Roque. Esto suscita dudas sobre la formación obtenida por los oficiales responsables de ejecutar tales elementos, ya que para estos servicios era habitual el empleo de mano de obra local, dado que había escasez de escultores y talladores en la América portuguesa, sobre todo en el siglo XVII, cuando no había escuelas para formar a estas personas y porque la inmigración de profesionales de las artes fue mayor hasta en el siglo XVIII, principalmente hacia la región de Minas Gerais, donde la explotación minera despertó un intenso ciclo de producción

arquitectónica y artística. En la ausencia de instituciones dedicadas a la enseñanza de la escultura y la pintura, estas actividades se llevaban a cabo en los talleres, de modo que el aprendizaje y la práctica se realizaban simultaneamente, como ocurría en Portugal. Así, se cree que el taller que realizó los retablos de la iglesia de Nossa Senhora da Graça contaba con un maestro, que dirigiría los trabajos y la instrucción de los demás ayudantes, algunos de ellos sin ningún conocimiento sobre el arte de la escultura académica europea y otros con nociones elementales.

En estos núcleos de trabajo podían contribuir esclavos e indígenas, como lo ejemplifica el taller de escultura en madera y dirigido por el tirolés João Xavier Traer (1668-1737), responsable de la ejecución de los retablos para la iglesia de São Francisco Xavier y Santo Alexandre (Museo de Arte Sacro de Pará – Belém), entre los años 1718 y 1719. Esto se debía a la falta de mano de obra cualificada en un territorio sometido a dominio, lo que obligaba a los responsables de estos trabajos a capacitar a personas para realizar los servicios. Estos espacios podrían contar con personas nacidas en Brasil, indígenas o africanos traídos para ser explotados. El aspecto poco hábil de la factura de las cabezas de los niños, presente en el retablo de Nossa Senhora da Graça, no permite afirmar que se trate de un trabajo de un oficial indígena o esclavizado, teniendo en cuenta los estereotipos erróneamente difundidos y consolidados de que ellos serían incapaces de realizar un trabajo de buena calidad técnica o que estos relieves expresan estilemas etnoraciales de los rasgos personales de los ejecutores. Este tipo de afirmación solo podría validarse si existiera documentación que acredite la composición de estos talleres y si se conocieran otras obras de los oficiales identificados, a fin de comprender cómo se materializó el universo visual, cultural y social de cada uno de ellos en los servicios que prestaron. En caso contrario, no es verosímil relacionar el resultado final de las esculturas con las posibles intervenciones de indígenas o esclavos, solo correlacionándolas con las hipótesis de que un rostro humano realizado por un europeo tendría arquetipos análogos a lo que se determina como erudito y que la escultura de un indígena sería irregular y disarmónica, frente a los moldes de

ISSN: 2965-1085

referencia clásicos. Se puede afirmar con certeza que las personas que esculpieron los rostros de los retablos en estudio tenían pocos conocimientos sobre las técnicas de la escultura erudita.

El uso de la piedra sugiere la presencia de un maestro cantero, posiblemente vinculado a los servicios arquitectónicos de la iglesia, lo que le permitió coordinar las tareas y también asumir la elaboración de los dibujos para los retablos, si estos no fueron enviados desde la sede de la Compañía de Jesús. La simplificación de la estructura y los pocos ornamentos insertados indican que el material pétreo puede haber limitado el trabajo de los artistas, teniendo en cuenta la dificultad de ejecutar el esculpido, lo que determinó la inclusión solo de elementos esenciales para la conformación de la obra. Esta percepción se aprecia, por ejemplo, al comparar los retablos de la iglesia de Nossa Senhora da Graça (Olinda) con los retablos de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas (Rio de Janeiro), que son de época similar, pero expresan una configuración formal muy diferente, ya que estos últimos corresponden a lo que se practicaba en Portugal en aquella época, tanto en lo que se refiere al uso de elementos estructurales, tales como las columnas, como a la selección de los detalles ornamentales.

Figura 8. Detalle del banco. Retablo de Nossa Senhora da Graça, Igreja de Nossa Senhora da Graça, Olinda, 2023. Foto: Aziz José de Oliveira Pedrosa.

ISSN: 2965-1085

Consideraciones finales

Las formas y estructuras de ambos retablos de la iglesia de Nossa Senhora da Graça reflejan las influencias del lenguaje arquitectónico de origen clásico, difundido principalmente por la tratadística serliana, ampliamente utilizada en el arte italiano del siglo XVII y, por consiguiente, en Portugal. Los altares europeos de este periodo eran construcciones organizadas en tramos verticales, intercalados por columnas y registros horizontales, que componían secciones y se presentaban como molduras para enmarcar pinturas, nichos y soportes para sagrarios autónomos. Los modelos de retablos que se estudian aqui presentan aspectos equivalentes a los retablos portugueses del siglo XVI, como la planta recta, las columnas corintias y el uso raro y puntual de relieves de rostros humanos.

En Brasil existen piezas semejantes al retablo de Nossa Senhora da Graça, como el fragmento de retablo que se encuentra en el Museu de Arte da Bahia (Fig. 1). Son análogas las columnas corintias estriadas con el primer tercio ornamentado estriado, la separación de los nichos por columnas, la conformación espacial de volumetría simplificada, que sirve para recubrir paredes con ornamentación y no para crear espacios tridimensionales fantasiosos, como es el caso de los retablos brasileños del siglo XVIII.

Otros ejemplos de retablos brasileños susceptibles de demostrar la repercusión del lenguaje formal y estructural señalado en los ejemplares de la iglesia de Nossa Senhora da Graça, son el retablo de São Inácio de la iglesia del Antiguo Colégio Jesuíta do Rio de Janeiro, mencionado inicialmente, y el retablo mayor de la iglesia de São Lourenço dos Índios, en Niterói. No se conoce documentación sobre el ejemplar de Niterói, pero es probable que sea de la primera mitad del siglo XVII, teniendo en cuenta las relaciones que presenta con los retablos coetáneos de Rio de Janeiro y Olinda que se han mencionado.

Las correspondencias entre el retablo de la iglesia de São Lourenço dos Índios y el de la iglesia de Nossa Senhora da Graça se aprecian en toda la estructura: base de los tramos externos adelantada, pares de columnas corintias

con el primer tercio ornamentado, tramos centrales que enmarcan nichos, mismo dibujo del entablamento y de las cornisas, remates con áreas centrales para exponer pinturas, recorte parecido de los bordes de los remates. Las similitudes también se extienden a las dimensiones y proporciones, que siguen métricas análogas. Cabe señalar que algunos elementos, como el remate del retablo mayor de la iglesia de São Lourenço dos Índios, pueden haber sido terminados o rehechos en otro período, a partir de referencias extraídas de piezas de retablos coetáneos. Esta duda surgió porque este registro parece ser de factura diferente al resto del cuerpo y la base. Además, se cree que el uso de piedra caliza para tallar los retablos de Olinda limitó, sin duda, la aplicación de relieves ornamentales, lo que supone otra divergencia entre las dos obras.

Los tres casos analizados ponen de manifiesto la propagación de elementos formales y estructurales similares, especialmente cuando se comparan los modelos de Olinda y Niterói, cuya traza es idéntica. Lamentablemente, la falta de documentos impide evaluar estas cuestiones, que ayudarían a comprender el arte producido para las iglesias de los jesuitas, con el fin de averiguar las posibles relaciones que expresan, ya que estos retablos sugieren la perpetuación de arquetipos formales y estilísticos, en los que un dibujo puede haber servido de parámetro para confeccionar piezas análogas en diferentes lugares del territorio brasileño. Esta perspectiva sostiene que la reproducción de una matriz de retablos tenía como objetivo responder a cuestiones de naturaleza funcional necesarias para las actividades litúrgicas de los templos, satisfacer las prerrogativas del decoro en lo que se refiere a la decoración del espacio sagrado o incluso por la racionalización del proceso de ornamentación de los templos, teniendo en cuenta las limitaciones de los materiales encontrados, la escasez de recursos financieros y la disponibilidad de mano de obra especializada en la América portuguesa.

Estos datos abren un amplio espectro de perspectivas para comprender la producción artística en la América portuguesa del siglo XVII, sea por la presencia de un oficial que dibujó las mismas obras, reproduciendo un diseño, por el envío de proyectos estandarizados desde Europa al Brasil, o por la

existencia de un probable modelo de ornamentación perpetuado en los templos de la Orden. Las respuestas a estas preguntas pueden encontrarse examinando acontecimientos similares ocurridos en otros lugares donde actuaron los jesuitas, o mediante la identificación de documentación que confirme que la reproducción estilística y formal de los retablos no fue casualidad, sino una intención de las personas al frente de los procesos de construcción religiosa relacionados con la expansión de los jesuitas.

Es difícil delinear el panorama histórico de los primeros retablos brasileños, debido a las lagunas en la documentación histórica y a que muchos ejemplares ya no existen o fueron modificados, lo que exige mapear las intervenciones que sufrieron los retablos existentes para comprender cuál podría haber sido su configuración inicial. La ejecución de trabajos de esta naturaleza exige un equipo diversificado compuesto por historiadores del arte, restauradores, arquitectos y arqueólogos. En el caso de la arqueología, los estudios de Albuquerque[23], relacionados con la iglesia de Nossa Senhora da Graça (Olinda), ejemplificaron cómo la disciplina puede contribuir a identificar vestigios de elementos artísticos omitidos en los edificios religiosos, como resultado de las reformas realizadas, que no siempre eliminaron las piezas anteriores de estos espacios, dejándolas ocultas por las capas de ladrillo y decoración. Esta información permite inferir que equipos multidisciplinares y el uso de tecnología son capaces de identificar fragmentos de retablos brasileños de los siglos XVI y XVII, que eventualmente pueden encontrarse en iglesias brasileñas, enterrados o cubiertos. Esto ocurrió, por ejemplo, en la iglesia de Nossa Senhora da Conceição dos Militares (Recife), donde el primer retablo mayor pintado fue descubierto detrás del retablo mayor de madera, durante la ejecución de trabajos de restauración en 2004.

A esto se suma la necesidad de estudiar la composición etnorracial de los talleres dedicados a la producción de retablos para la iglesia de Nossa Senhora da Graça, con el fin de identificar la presencia de artesanos indígenas y esclavos. Es de presumir que contribuyeron a la ejecución de las piezas de retablo en

[23] ALBUQUERQUE, Marcos. *Igreja de Nossa Senhora da Graça em Olinda, Pernambuco.*

investigación, realizando las tareas iniciales de extracción del material pétreo, escultura y acabados finales de policromía y dorado. Pero no hay datos que puedan confirmar esta hipótesis.

Referencias bibliográficas

ALBUQUERQUE, Marcos. *Igreja de Nossa Senhora da Graça em Olinda, Pernambuco*: uma visão arqueológica. São Paulo : Editora Dialética, 2025.

ALMEIDA, Frederico Faria Neves. *Manual de Conservação de cantarias*: manual. Brasília: IPHAN, 2005.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1983.

COSTA, L. Arquitetura Jesuítica no Brasil. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, pp. 9-104, 1941.

CRUZ, Juliana Santa. Os materiais constritivos do edificar de Recife e Olinda. In: *Revista Arquitetura e lugar*, v. 1, n. 2, pp. 86-101, mayo 2023.

GÓIS, Antônio José Sapucaia de Faria. *Fatores condicionantes na morfologia do retábulo*: a arte da talha no centro histórico de Salvador. São Paulo: Annablume, 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN) – Arquivo Central do Iphan Seção Rio de Janeiro. Igreja Nossa Senhora das Graças, Olinda, Pernambuco. Rio de Janeiro.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares. Inventário 3, Volume 3, Módulo I. Recife, Pernambuco, 2004.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). Olinda: Seminário e Igreja de Nossa Senhora da Graça. Recife: Iphan, 2010.

LAMEIRA, Francisco. *O retábulo em Portugal:* das origens ao declínio. Faro: Promotoria Monográfica, 2005.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. Caminhos cifrados/conectados: patrimônio jesuítico entre Rio de Janeiro e São Paulo. *Estudos Avançados*, v. 35, n. 102, pp. 229–246, mayo 2021.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra tintas do reino*: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759. Tese. Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

MENEZES, José Luiz da Mota. Imagens e retábulos de pedra. En: *Revista Barroco* 13, pp. 81-85, 1984-1985.

SANTOS, Paulo. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Cosmos, 1951.

TIRAPELI, Percival; Mori, Victor Hugo. *As talhas jesuítas da matriz de São Vicente 1559*. São Paulo: Arte Integrada, Edições Loyola, 2024.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

El retablo pintado del muro testero en la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción de Oicatá (Boyacá), Colombia

The painted altarpiece on the front wall of the Chapel of the Immaculate Conception in Oicatá (Boyacá), Colombia

Ana María Carreira[1]

Resumen

En la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción de Oicatá, en la región cundiboyacense de Colombia, detrás del retablo de madera tallada y dorada se halla un retablo pintado en el muro testero fechado en 1626, el cual se superpuso a otro que posiblemente se pintó en el 1600. En 1997 por trabajos en el muro testero, se adelantó el retablo de madera y después de más de 350 años volvió a estar expuesto. Su composición es reticular y de líneas sencillas, configurada por una predela, un cuerpo, un ático y un remate. La importancia de este retablo pintado que presentamos es que es un testimonio histórico de las primeras etapas del proceso de evangelización en los pueblos de indios y que, a pesar de ser un bien inmueble por estar integrado a la arquitectura, hay referencias que acreditan la fecha de terminación, de quienes lo mandaron pintar, de quien pagó por su pintura y del periodo en que presidió las ceremonias religiosas.

Palabras clave: Región cundiboyacense; Oicatá; Capilla doctrinera; Retablo pintado; siglo XVII.

Abstract

In the chapel of the Immaculate Conception in Oicatá, in the Cundiboyacense region of Colombia, behind the carved and gilded wooden altarpiece, there is a painted altarpiece on the back wall dated 1626, which was superimposed on another possibly painted in 1600. In 1997, due to work on the back wall, the wooden altarpiece was moved forward and, after more than 350 years, was once again on display. Its composition is grid-like and with simple lines, consisting of

[1] Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5610-631X, aniko.carreira@gmail.com, ana.carreira@utadeo.edu.co

a predella, a main body, an attic, and a crowning element. The importance of this painted altarpiece that we present is that it is a historical testimony to the early stages of the evangelization process in the indigenous villages and that, despite being an immovable asset due to its integration into the architecture, there are references that attest to the date of completion, who commissioned it, who paid for its painting, and the period in which it presided over religious ceremonies.

Keywords: Cundiboyacense region; Oicatá; Doctrine chapel; Painted altarpiece; 17th-century.

Introducción

En el antiguo Reino de la Nueva Granada, hoy Colombia, se encuentra Oicatá, un pueblo fundado en un valle de las altas llanuras andinas de la región cundiboyacense. A la llegada de los españoles esta región estaba poblada por los muiscas, y en 1539 concentraron en Oicatá a los indígenas del zaque Quemuen Chatocha, siendo por entonces el encomendero Pedro Ruiz Corredor.

A fines del siglo XVI, ya se habían edificado las iglesias de las distintas órdenes religiosas en las principales ciudades; Santa Fe de Bogotá y Tunja. Por entonces el oidor de la Real Audiencia de Santa Fe, Luis Henríquez[2] impulsó la creación de los "pueblos de indios", ordenando nuclear comunidades indígenas en la Provincia de Tunja, y dispuso la unión de dos pueblos, Oicatá y Nemuza[3], ordenando al encomendero, el capitán Miguel Ruiz Corredor, construir un edificio más sólido y estable del que había de bahareque y techo pajizo. Como en todos los pueblos de doctrina, la capilla se implantó en la dirección oriente-occidente y alrededor de la plaza se ubicaron las casas de los capitanes, de los caciques y de los indígenas de ambos pueblos.

La construcción de la capilla de Oicatá comenzó en el año 1592 y se concluyó en 1600[4]. La doctrina estuvo posiblemente primero a cargo de los

[2] Visita hecha por el Oidor Luis Henríquez a los pueblos de Nemuza y Oicatá (1600-1602), AGN, Visitas Boyacá, legajo 2, doc. 5, ff. 649r-651v.
[3] Desde 1558 la Audiencia de Santafé había emprendido la tarea de agrupar a los indios en pueblos.
[4] Tanto para Oicatá como para la doctrina de Chivatá de la Real Corona, se comisionó al vecino de Tunja, Diego de Aspetia, a la consecución del control de los dos poblamientos.

ISSN: 2965-1085

franciscanos que le dieron el nombre de la Inmaculada Concepción[5], y a fines del siglo XVI llegaron los dominicos que se ocuparon de la construcción y la ornamentación[6] de la iglesia[7] (Fig. 1).

Figura 1. Parque principal y Capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022.

La capilla fue construida por el maestro Rodrigo de Alvear en tapia pisada, mampostería y con cubierta de teja de barro. La nave es de planta rectangular, de 50,72 metros de largo y 10 m de ancho (Fig. 2), la altura es de 6,75 m y 10,41 m hasta la cumbrera.

[5] En las primeras visitas registradas en el Libro de Bautismos 1608-1649 del Archivo Parroquial de Oicatá, la capilla figura con el nombre de "Nuestra Señora de la Limpia Concepción".
[6] Ramón Correa (*Monografías de los pueblos de Boyac*á. Bogotá: Editorial A B C, 1987) señala que los primeros religiosos que llegaron a Oicatá a evangelizar a los indios, fueron los agustinos, y luego los dominicos, franciscanos y jesuitas. Información que no ha sido posible verificar.
[7] El arzobispo de Santafé, doctor don Agustín de Alvarado y Castillo erige la capilla de Oicatá como parroquia en 1776, y en el año 2004, el Ministerio de Cultura la declara Monumento Nacional.

ISSN: 2965-1085

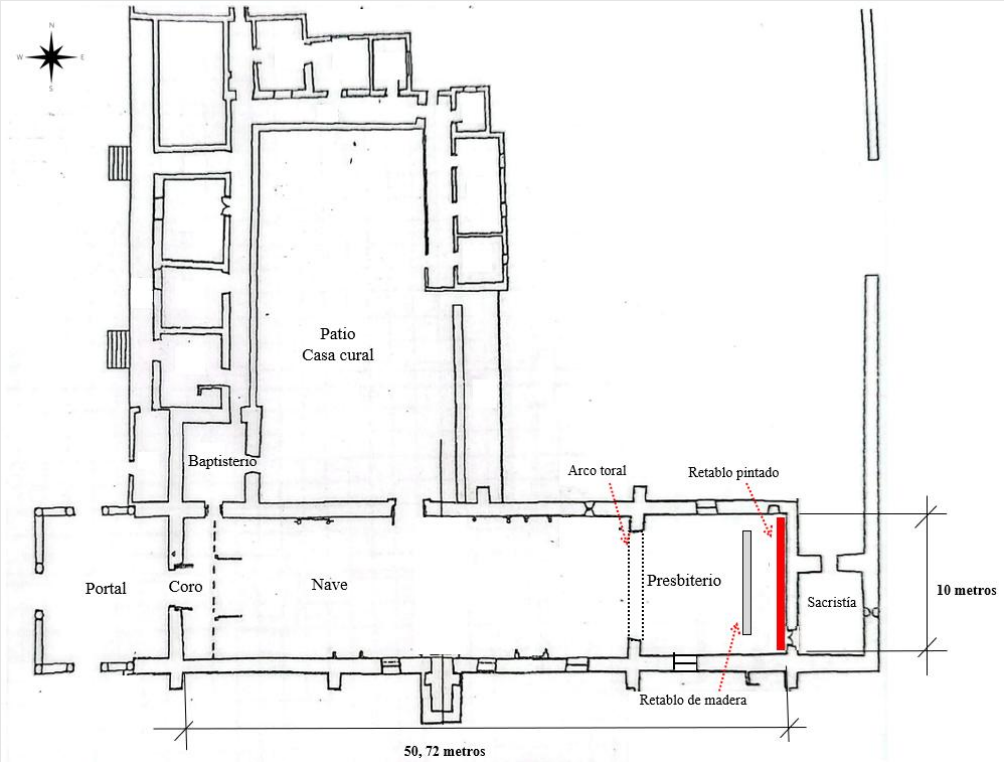


Figura 2. Planta de la capilla y de la casa cural de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Dibujo realizado por Ana María Carreira a partir del levantamiento hecho por la Fundación Universidad de América en el año 1992.

El portal está cerrado por un muro de piedra labrada de aproximadamente 1,65 m de altura, y el piso es de grandes losetas de piedra. La espadaña que sobresale desde la cumbrera se desarrolla a continuación del muro de la fachada principal. El interior de la capilla se estructura en tres espacios; el presbiterio enmarcado por el arco toral, el coro alto y la nave. La sacristía es un volumen adosado en 1685 al muro testero y a la que se accede por una puerta localizada al oriente, lo que ocasionó problemas estructurales que se evidencian aún hoy en el muro. La cubierta del templo es de tres aguas, con estructura de par y nudillo y manto de teja de barro cocido. El cielorraso está conformado por la artesa que genera la estructura, y que deja ver los pares, zonas pañetadas y pintadas de blanco. El piso original de la capilla era de ladrillo, y fue cambiado en 1945 por baldosín, y el del presbiterio y el baptisterio es de tablón. En cuanto a la obra mueble; tiene un retablo mayor de madera tallada y dorada y seis laterales que contienen pinturas al óleo y esculturas de madera tallada y policromada. El arco toral está recubierto con maderas ornamentadas, al igual que los cuadrales y

ISSN: 2965-1085

tableros que rematan las esquinas de la nave. La carpintería es en madera incluyendo el entrepiso del coro y su respectiva escalera (Fig. 3).

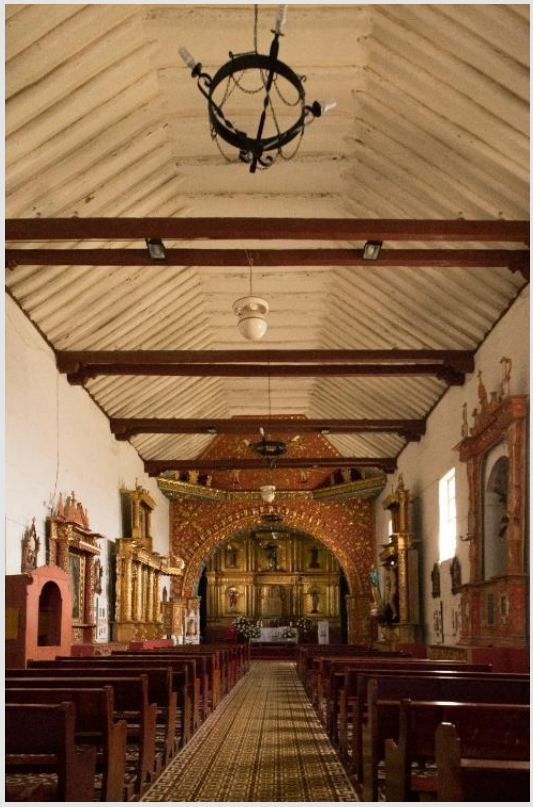


Figura 3. Nave de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022.

Un retablo pintado con credenciales

En los templos de doctrina aparecen los retablos pintados sobre los muros testeros como una solución económica y rápida para evangelizar a los indígenas. Por lo tanto, en las capillas de la región cundiboyacense, construidas entre finales del siglo XVI y principios del XVII, fue habitual pintar los muros con escenas y figuras para transmitir el mensaje del dogma católico. Es importante destacar que los pintores indios o mestizos americanos manejaron con ingenio el trampantojo, que pasó inadvertido, ya que nunca se pensó que pudieran dedicarse a estas

ISSN: 2965-1085

singularidades[8], además, mientras estas pinturas permanecieron, lograron integrar y sintetizar el espacio arquitectónico, desplegándose un verdadero decorado teatral.

A partir de la cuarta década del siglo XVII, llegaron tiempos más prósperos y con ellos la retablística y la ornamentación en madera, que requirieron otros conocimientos y un mayor presupuesto, y así las pinturas murales fueron tapadas o borradas y desaparecieron de la vista. Es decir, el tiempo de estas pinturas como mensajeras de devoción fue corto.

Fue a partir de la existencia de grietas verticales en la estructura del muro testero del templo de Oicatá lo que determinó que en el año 1997 se hicieron trabajos de conservación, limpieza superficial y protección provisional de las pinturas localizadas en el muro testero, trabajo que estuvo a cargo de la restauradora Martelena Barrera Parra[9]. Esto permitió que el retablo pintado quedara expuesto después de estar oculto por más de 350 años. Las fotos tomadas durante estos trabajos[10], nos permiten tener una imagen de frente de la pintura del muro testero (Fig. 4).

[8] QUEREJAZU LEYTON, Pedro. Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas. En: *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional, Pamplona. GRISO-Universidad de Navarra-Fundación Visión Cultural*, 2011 p. 290.

[9] En el año 1995 el restaurador Rodolfo Vallín realizó exploraciones en los muros del templo y un informe a partir del cual el Instituto Nacional de Vías contrató a la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural colombiano del Banco de la República para elaborar los estudios preliminares y el proyecto de restauración del templo, el cual fue aprobado por el Consejo de Monumentos Nacionales el 14 de abril de 1997. Y en el año 2007, el Ministerio de Cultura contrató los trabajos de conservación y restauración de los retablos de madera, las pinturas y una escultura, los que fueron coordinados por el restaurador Gilberto Buitrago.

[10] El retablo de madera tallada y dorada fue reubicado en el año 2003, y se lo adelantó unos tres metros respecto al muro testero.

ISSN: 2965-1085

Figura 4. Pintura mural del muro testero de la capilla de Oicatá, Colombia. Foto tomada durante la intervención realizada en el año 1996 por el Ministerio de Cultura-Dirección de Patrimonio.

Lo que se puede observar es que anterior a la pintura del retablo que se va a analizar, existen fragmentos de otra representación en el muro testero. Y esto se confirma en el Libro de Bautismos del archivo parroquial donde se registra la visita en el año 1625 del doctor Alonso de Cárdenas Arboleda, arcediano en la Santa iglesia metropolitana de Santafé, visitador y vicario general de la ciudad de Tunja y sus distritos, que dice:

> […] en el altar mayor todo el frontispicio de él está adornado con lienzos profanos de las potencias y otros de los sentidos, y los indios naturales del dicho pueblo por estar entre imágenes de santos y no entender de qué son estos otros lienzos les harán adoración como a los santos y para que no la hagan y se excuse los inconvenientes […] mandaba y mandó al cura de este dicho pueblo de Oicatá quite del dicho altar mayor todos los lienzos profanos [...][11]

Es decir, el visitador le ordena al párroco Antonio de Ayala quitar esos lienzos "profanos", y esto ratifica que hubo un primer retablo pintado, al que denominan frontispicio, pintado alrededor del 1600 donde estuvieron colgados esos lienzos.

[11] Archivo parroquial de la Inmaculada Concepción de Oicatá. Libro de Bautismos 1608-1649, s/d

La importancia de este retablo pintado que presentamos radica en ser un testimonio histórico de las primeras etapas del proceso de evangelización a los grupos indígenas del altiplano cundiboyacense, que exigieron unas prontas respuestas estéticas creadas bajo el estímulo de la visualidad. Las imágenes se materializaron en los muros para ser funcional a la didáctica doctrinera, y no solo para transmitir dogmas, valores y catecismos, sino también para facilitar la devoción y la memoria.

En estas obras, bienes inmuebles que se integran a la arquitectura del templo, es muy difícil la existencia de documentación histórico-artística que los acredite, y esta es la particularidad de este retablo, ya que no solo está la evidencia de uno anterior, sino que el que fue pintado posteriormente, cuenta con la fecha de terminación y también de quienes lo mandaron pintar, y de quien pagó por su pintura.

En el entablamento aparece una cartela donde figura el año de terminación, 1626. En relación con quienes lo mandaron pintar, a la izquierda del retablo hay una inscripción que dice: "Este retablo mandó pintar el padre Antonio de Ayala por su devoción". Antonio de Ayala Maldonado fue un clérigo presbítero[12], y según consta en el *Libro segundo de las geneaologias del Nueuo Reyno de Granada*, murió el 29 de diciembre de 1655 en Tunja (Fig. 5).

[12] Antonio de Ayala Maldonado: "[…] hijo de Hernando Ortiz de Ayala y Doña María Maldonado, nieto de Miguel Holguín de Figueroa, conquistador y descubridor del Nuevo Reino, es efectivamente de los compañeros de Federmán". En: FLÓREZ DE OCARIZ, Juan. *Libro segundo de las genealogias del Nueuo Reyno de Granada*, árbol XIV.

ISSN: 2965-1085

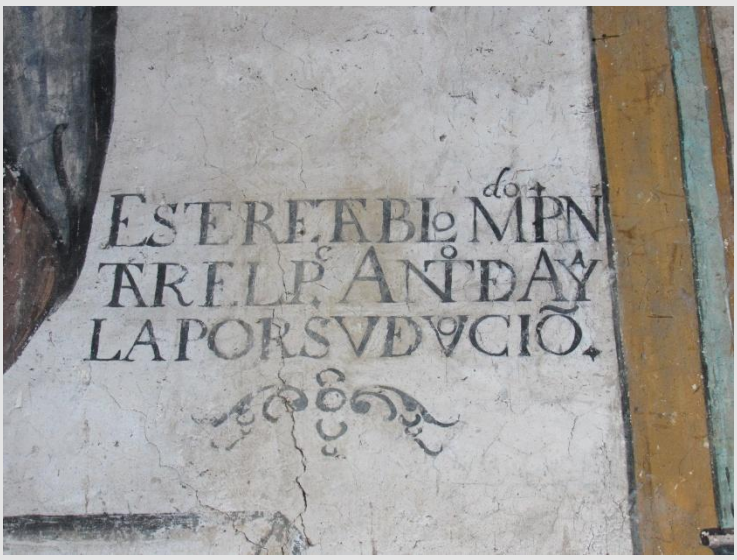


Figura 5. Detalle del retablo pintado, muro testero de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022. La inscripción dice: "Este retablo mandó pintar el padre Antonio de Ayala por su devoción."

A la derecha del retablo la otra inscripción dice: "Este santo mandó pintar Don Pablo gobernador de Poravita". Posiblemente Don Pablo era un cacique, y Poravita es una de las cuatro veredas del Municipio de Oicatá[13].

Y para saber quién pagó la pintura, en el Libro de Bautismos del Archivo Parroquial de 1608-1649 se registra la visita que realiza en 1628 otro visitador general del arzobispado del Nuevo Reino, donde figura que los lienzos "profanos" habían sido bajados y que había ahora un retablo pintado que el anterior visitador, es decir, Alonso de Cárdenas Arboleda: "hizo pintar a su costa en la pared del altar mayor […]"[14].

Y otra información que podemos deducir, es cuánto tiempo estuvo este retablo pintado presidiendo las ceremonias, ya que en el Libro de Bautismos del Archivo Parroquial 1649-1704 dice que para el año 1670 ya existía el retablo de madera: "Mas un tabernáculo en el Cuerpo de la Iglesia, de la Virgen Santísima con quatro nichos para Santa Bárbara y Nuestra Señora de Chiquinquirá y Santa

[13] Una "vereda" en Colombia se refiere a la división administrativa básica de la zona rural de un municipio, en la época colonial se los llamaba así a los asentamientos humanos rurales.
[14] Archivo parroquial de la Inmaculada Concepción de Oicatá. Libro de Bautismos 1608-1649, s/d.

Lucía [...]"[15], y en el mismo retablo de madera permanece el fragmento de una inscripción que dice: "SIENDO MAYORDOMO DEL SANTISIMO […] 1676". Esto indica que el retablo pintado estuvo a la vista de los feligreses durante unos 40 años.

Pintura mural: programa iconográfico

En cuanto a los fragmentos de lo que fue el primer retablo, aún se pueden observar representados, a manera de escultura, a la izquierda del muro testero a san Pedro y a la derecha a san Pablo, aunque diferentes, estos santos son pilares inseparables de la Iglesia; Pedro simboliza la estructura y Pablo la misión universal (Fig. 6).

Figura 6. Figura de San Pablo, cartela y columna, detalle del retablo pintado, muro testero de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022.

[15] Archivo parroquial de la Inmaculada Concepción de Oicatá. Libro de Bautismos 1649-1704, s/d.

ISSN: 2965-1085

Ambos santos miran al frente, sus cuerpos están levemente girados hacia el centro del muro y se encuentran de pie sobre un pedestal dibujado en perspectiva. En su carácter de apóstoles llevan túnicas que dejan ver sus pies descalzos y mantos sobre sus hombros asidos con sus manos a la cintura, y tienen aureola circular detrás de sus cabezas. Sobre la imagen de cada santo se despliega una cinta que carga frutas y flores. La fruta amarilla en primer plano es un fruto de cacao, otras frutas pequeñas por detrás posiblemente vid, hojas verdes y un zarcillo en la parte superior con flores rosadas. Las cintas se ligan a las columnas representadas en los bordes del muro testero, cuyos fustes tienen un diseño de líneas diagonales que forman rombos, con un motivo interno que no se llega a determinar.

En la parte superior del muro testero figura un friso que está parcialmente cortado en el centro por el retablo pintado en 1626, está compuesto por dos franjas angostas en los bordes, cuyos motivos son unas líneas naturales intercaladas con una flor de cuatro pétalos, tipo roseta, y limitada con dos líneas negras y una roja en el centro. La franja del centro es ancha, su fondo son formas naturales; flores tipo floripondio, típicas de la zona andina y hojas de acanto. El diseño de esta franja se compone de unas cartelas que posiblemente tuvieron alguna inscripción; un círculo con unas aletas gruesas de forma geométrica y otras que terminan en una forma de rulo que imitan el cuero. A ambos lados de la cartela se representan dos dragones; tienen rostro de animal, orejas puntiagudas, mirada fiera, boca abierta mostrando los colmillos desde donde sale una lengua delgada y larga (llamas). Además, tiene unas pintas en su cuerpo alargado que pueden simular escamas, una cola larga que parece la de una serpiente, la cual se enreda con el follaje del fondo del friso, y dos patas con garras. Posiblemente este friso recorría toda la iglesia (Fig. 7).

ISSN: 2965-1085

Figura 7. Friso, detalle del retablo pintado, muro testero de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022.

El zócalo sobre el que descansan las columnas laterales de la composición, se encuentra en su mayor parte con pérdida de pintura mural. Este se divide en dos partes: la superior es una cenefa enmarcada por dos líneas negras y una interior roja, y decorada por una cinta ondulada acompañada de hojas de acanto estilizadas. La parte inferior, de aproximadamente un metro conserva unas pocas zonas con pintura mural, es una composición ajedrezada que simula pequeños mosaicos en diagonal pintados en tres colores (blanco, ocre y negro), lo que enfatiza la perspectiva.

En cuanto a la pintura de 1626, representa un retablo cuya composición es reticular y de líneas sobrias: tiene una predela, un cuerpo, un ático y un remate.

ISSN: 2965-1085

Figura 8. Retablo pintado, muro testero de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022.

Se divide en tres calles mediante columnas de fuste acanalado y capiteles corintios que sostienen un entablamento decorado con hojas de acanto que forman una especie de zarcillo que se va enredando (Fig. 8). En el centro del entablamento presenta una cartela con la inscripción "1626" que señala el año de terminación del retablo pintado (Fig. 9).

Conjeturamos que la composición pudo haber seguido diseños realizados por el arquitecto italiano Giacomo Vignola (1507-1573), cuyos modelos teóricos y visuales llegados a través de grabados, se evidencian particularmente en la estructura ordenada y el uso de columnas que se asemejan a algunos retablos en templos de las ciudades principales del Reino, como es el caso del de la Capilla de las Ánimas de la iglesia de santo Domingo de Tunja, que tiene elementos similares al del retablo pintado.

La calle central está compuesta de dos tableros. En el que corresponde al cuerpo, pudo haber estado colgada una pintura de la Inmaculada Concepción, por ser esta la advocación de la capilla, ya que en el Libro de Bautismos (1608-1649) del archivo parroquial figura en el inventario, tanto en 1628 como en 1634: "un cuadro grande de Nuestra Señora de la Concepción al óleo que dieron los indios con guarnición dorada"[16].

[16] Archivo parroquial de la Inmaculada Concepción de Oicatá. Libro de Bautismos 1608-1649, s/d.

ISSN: 2965-1085

En el tablero del ático subsisten restos de pintura en la parte inferior; una calavera con dos fémures cruzados a cada lado (símbolo de la mortalidad; o *mors* o *aeternitas*) y en el centro una basa de columna, símbolos que permiten deducir que allí estuvo pintada la escena de la Crucifixión (Fig. 9).

Figura 9. Entablamento y tablero del ático, detalle del retablo pintado, muro testero de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022.

Sobre el entablamento, para armonizar la diferencia de anchura entre los niveles inferior y superior, se pintaron dos aletones en forma de volutas y a los lados dos pináculos. El retablo remata con un frontón partido, y en el hueco la representación de un cáliz sobre un sol.

En la calle lateral izquierda, en un nicho enmarcado por un arco de medio punto sostenido por delgadas columnas de capitel dórico, está pintado san Agustín de Hipona, parado sobre un pedestal dibujado en perspectiva, se presenta a modo de escultura. En la calle derecha se reitera la misma composición, en este caso con la figura de santo Tomás de Aquino (Fig. 10).

Figura 10. Figura de Santo Tomás de Aquino, detalle del retablo pintado, muro testero de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción, Oicatá, Colombia. Foto: Ana María Carreira, 2022.

¿Por qué en el mismo retablo aparecen san Agustín de Hipona y santo Tomás de Aquino? hay una versión que señala que un fraile dominico de Brescia tuvo una visión en que santo Tomás aparecía junto a san Agustín, y por eso se representa a santo Tomás "ornado con un gran sol que esclarecía a la Iglesia"[17], y además, a pesar de los ocho siglos que los separan, a santo Tomás se lo ha reconocido como el fiel intérprete y el más célebre de los discípulos de san Agustín, en referencia a la teología trinitaria, y a las cuestiones sobre la Divina Providencia y la gracia.

Ambos santos sostienen una pequeña maqueta de templo, que significa que se encuentran situados entre los grandes doctores de la Iglesia, y llevan

[17] HERNÁNDEZ DIAZ, José. *Iconografía de Santo Tomás de Aquino*, En: *Boletín de Bellas Artes* 2, 1974, p. 169.

ISSN: 2965-1085

nimbo circular alrededor de la cabeza, símbolo de luz y gracia conferido por Dios. Por su parte, san Agustín de Hipona, por su condición de obispo lleva la mitra en su cabeza y en su mano izquierda el báculo, cuyo extremo curvo es una voluta vuelta hacia afuera pues mira al pueblo, este objeto es una insignia episcopal que se le entrega cuando se lo consagra y proviene de los cayados usados por los pastores[18]. Y Tomás de Aquino, viste el hábito de los dominicos; sobre la túnica blanca larga hasta los pies lleva un cinturón de castidad (cingulum castitatis) que le colocaron dos ángeles, y una amplia capa negra, un birrete doctoral en su cabeza, y sobre su pecho un pequeño sol que simboliza la ciencia de las cosas divinas, este se sostiene por una cadena, probable alusión a la "cadena aurea", una de sus obras aquinatenses. En su mano derecha, la pluma, el instrumento que le permitió escribir su obra, atributo de su sabiduría y por extensión, de su condición de Doctor, y un crucifijo con banderola (cruz de Jerusalén).

En la predela, debajo de la figura de cada santo, se ubican dos cartelas similares con la inscripción de sus nombres (*S Agustinus* y *S Thomas Aquinatis)*, están representadas con un círculo central blanco y unas aletas y volutas laterales, en la parte inferior unos lazos que terminan en una especie de moño, y por detrás una barra con las puntas curvas, que simulan sostenerlas. A cada lado de la predela, aparecen otras dos cartelas muy semejantes a las anteriores, más grandes y con forma de óvalo, enmarcadas por cintas que lo recorren, las inscripciones están incompletas, la de la derecha fue afectada por la construcción de la puerta de acceso a la sacristía en 1685, y la de la izquierda por una de las grietas verticales del muro.

Respecto a la técnica pictórica empleada fue temple a la cal, el soporte es en tapia pisada de aproximadamente 70 cm, pañetados con cal y arena. Luego se cubrió con una fina capa de cal como enlucido y una última capa de pigmentos aglutinados.

[18] SCHENONE, *Iconografía del arte colonial: Los santos, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008, p. 93.*

ISSN: 2965-1085

Reflexiones finales

Si por un momento nos olvidamos del retablo de madera, y vemos la pintura que aún permanece en el almizate de la techumbre del presbiterio; un rectángulo en cuyo centro se inscribe un sol con facciones humanas y cuatro querubines en las esquinas, y le añadimos "un cielo en el altar mayor de tafetán de colores"[19], e integramos al espacio el retablo pintado en el muro testero, podemos imaginar la escena celestial que en las primeras décadas del siglo XVII pudo crearse en el presbiterio de la capilla doctrinera de la Inmaculada Concepción de Oicatá.

Es decir, el retablo pintado de Oicatá formaba parte de un discurso visual desplegado en toda la capilla que expresaba la devoción y la liturgia, y del cual hoy solo percibimos unos vestigios, y esto se evidencia pues además del retablo pintado persisten unos fragmentos de escenas en los muros y en el almizate del presbiterio, y se tiene la presunción que detrás de los retablos menores de la nave haya otros restos de pintura mural.

Por otra parte, son de destacar los valores artísticos y técnicos del retablo pintado de la capilla doctrinera de Oicatá que hemos descrito y la evidencia sobre las insuficientes condiciones de conservación que ha tenido, ya que solo se hicieron trabajos de limpieza y consolidación en el año 1997, y desde entonces no ha habido ninguna intervención en estas pinturas. Esto se enmarca en las insuficientes investigaciones que existen donde se identifique, catalogue y analice la pintura mural del periodo colonial, sumado a los escasos estudios sobre los materiales y técnicas de ejecución, los factores de deterioro, los mecanismos de prevención y los procesos de conservación y restauración.

Por último, quisiéramos subrayar que los retablos pintados son un patrimonio cultural que requiere de políticas que los preserven, pues constituyen

[19] Visita a la iglesia del pueblo de Oicatá. 6 de julio de 1636. Visitador Juan de Valcárcel**.** AGN, Sección Colonia, Fondo Visitas Boyacá, legajo 2, folios 473R-475V.

un testimonio único del dispositivo visual implementado durante las primeras etapas del proceso de evangelización.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). Sección 1. Colonia. Visitas Cundinamarca. Legajo 5, folios 746 a 903. Actas de visitas del oidor Luis Henríquez (1601); Visitas Boyacá. Legajo 2, folios 473 a 475. Visitador Juan de Valcárcel (1636).

Archivo parroquial de la Inmaculada Concepción de Oicatá. Libro de Bautismos 1608-1649.

Archivo parroquial de la Inmaculada Concepción de Oicatá. Libro de Bautismos 1649-1704.

Bibliografía

CORREA, Ramón C. *Monografías de los pueblos de Boyacá. Bogotá: Editorial A B C, 1987.*

FLÓREZ DE OCARIZ, Juan. *Libro segundo de las geneaologias del Nueuo Reyno de Granada*. Madrid: Ioseph Fernandez de Buendia, 1676.

HERNÁNDEZ DIAZ, José. *Iconografía de Santo Tomás de Aquino*, En: *Boletín de Bellas Artes* 2, 1974, pp. 163-177. Disponibilidad: http://www.realacademiabellasartessevilla.com/wp-content/uploads/2017/03/Boletin2_Articulo3.pdf

MINISTERIO DE CULTURA-DIRECCIÓN DE PATRIMONIO. *Informe Conservación, limpieza superficial y protección provisional de la pintura localizada en el muro testero de la iglesia de Oicatá, Boyacá.* Texto inédito, 1996.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro. Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas. En: *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional, Pamplona. GRISO-Universidad de Navarra-Fundación Visión Cultural*, 2011, pp. 288-304. Disponibilidad: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17976/1/26_Querejazu%20Leyton.pdf

SCHENONE, Héctor H. *Iconografía del arte colonial*: Los santos. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008.

Perspectiva Pictorum / Dossiê: En los albores del retablo americano / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

Sistema constructivo en los retablos novohispanos del siglo XVI

Construction techniques in 16th-century altarpieces from New Spain

Luis Huidobro Salas[1]

Resumen

El texto expone las características de la estructura de los retablos del siglo XVI novohispano, a partir de información recabada como parte del registro y contextualización de las obras antes de un proceso de restauración. El punto de partida es establecer una terminología que permite identificar los elementos estructurales y entender la forma en que se manufacturaban las mismas; en el caso de los retablos de este periodo se construyeron a partir de la estructura reticular.

Palabras clave: Sistema constructivo; Tipología de estructura; Retablos; Nueva España; Siglo XVI.

Abstract

The text exposes the characteristics of the structure of 16th-century altarpieces from New Spain; information collected as part of the registration and contextualization of the works before a restoration process. The starting point is to establish a terminology that allows us to identify the structural elements and understand the way in which they were manufactured, in the case of the altarpieces of this period, they were constructed using a reticular structure.

Keyword: Construction system; Structure typology; Altarpieces; New Spain; 16th-century.

El estudio de la estructura de los retablos novohispanos constituye un tema que ha recibido escasa atención por parte de investigaciones sobre la historia y forma del retablo; esta falta de interés se debe, en parte, a las

[1] Coordinación Nacional del Patrimonio Cultural-INAH, México

dificultades inherentes del registro detallado y del entendimiento de cómo se organizan los elementos estructurales, así como de su comportamiento en la distribución de cargas o por las dificultades para acceder a la parte posterior por el escaso espacio entre el muro y la obra. Este tema ha sido abordado principalmente por restauradores y restauradoras quienes en el desarrollo de nuestra actividad profesional hemos tenido que ir paliando la problemática que conlleva el deterioro y la estabilidad de este tipo de producción plástica, y por ende nos ha llevado a un conocimiento paulatino de cómo se construyen[2]. También, ante la falta de referencias documentales de la época que consignen nomenclaturas de la estructura, esta área ha propuesto diversos términos a fin de facilitar la identificación de sus elementos y su función.

El retablo puede compararse con un rompecabezas formado por numerosas piezas o elementos, cada una con características específicas según la época. Es por ello que el propósito de este texto es exponer, de manera breve y clara, la estructura que se empleó durante el siglo XVI en la **N**ueva España. La materialidad de la obra es nuestra mayor fuente de conocimiento, además de la breve información que podemos rescatar de los contratos de la época. No obstante, debemos tener en cuenta que son muy pocos los retablos que aún subsisten, y que en algunos casos han sido objeto de modificaciones. Identificar los elementos que conforman esta estructura primigenia y cómo está hecha, es un punto de partida para comprender las transformaciones que se dieron en los siguientes siglos.

Antes de analizar a detalle la estructura de los retablos de madera realizados durante el siglo XVI en la Nueva España, es imprescindible precisar ciertos conceptos que servirán de base para su estudio. Esto se debe a que, a lo

[2] Las principales fuentes son los proyectos de restauración y los informes de trabajo. Ver por ejemplo SALAZAR HERRERA, Javier; HUIDOBRO SALAS, Luis. *Proyecto de restauración del retablo de María de la Natividad, Parroquia de Santa María de la Natividad, Tamazulapan, Oaxaca*. México: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, 1996. HUIDOBRO SALAS, Luis. *Proyecto de restauración de los retablos de San Francisco Javier*. México: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, 1997. UNIKEL SANTONCINI, Fanny. El sistema constructivo del Retablo de San Cayetano, Guanajuato, México: investigación y docencia. En: DESCAMPS, Françoise (ed.). *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada.* Sevilla: Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura/ The Getty Conservation Institute, 2006, pp. 198-209.

largo del desarrollo de este trabajo, se utilizarán términos cuya definición no cuenta con un consenso absoluto en la historiografía especializada[3]. No se pretende resolver la complejidad que implica la existencia de diversas propuestas y enfoques sobre el tema, sino proporcionar una base conceptual que permita comprender las principales características constructivas de los retablos del siglo XVI en la Nueva España y facilitar su análisis posterior en el contexto del presente estudio.

La estructura como punto de partida

La estructura del retablo se entiende como la unión de elementos que conforman físicamente una obra y se relacionan entre sí, ya sea trabados o articulados, cumpliendo una función estructural conjunta. Para los fines de este trabajo, el esqueleto de madera que sostiene y da forma al retablo es una estructura que está compuesta por un conjunto de elementos que colaboran entre sí para sostener la obra y otorgarle sus características formales. Estos elementos estructurales son la mínima parte en que podemos dividir el sistema antes de llegar a las secciones de madera. Los elementos estructurales tienen como función principal transmitir la carga dentro del sistema y contener en su superficie la decoración. Se acoplan entre sí con el fin de formar una estructura, generalmente con uniones flexibles como la de caja y espiga (Fig. 1). Este ensamble tiene como función mantener unido el sistema sin rigidizar la estructura y a la vez restringir los movimientos de los elementos en el conjunto.

[3] LOERA CABEZA DE VACA, Teresita; MONTEFORTE, Anaité. *Catálogo de retablos virreinales. Estado de Morelos*. Tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía, 2000. BRAVO AGUILAR, Rosario. *Propuestas de una guía metodológica para diagnosticar el estado de conservación en los retablos, ejemplos de aplicación.* Tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía, 2003. HUIDOBRO SALAS, Luis. Estructura material del retablo. Una historia contada desde adentro. En: RUIZ, Armando (ed.), *Los retablos de la ciudad de México. Siglos del XVI al XX. Una guía.* México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005, pp. 47-72.

ISSN: 2965-1085

Figura 1. Prueba de armado del retablo de San José, Santiago Tejupan, Oaxaca. Columnas y resaltos de principios del siglo XVII. Foto: Luis Huidobro, 2006.

Estos elementos se pueden agrupar en sistemas a partir de su función: el sistema de anclaje, el sistema auxiliar y el sistema estructural del retablo (Fig. 2). Aunque no se cuenta con estructuras auxiliares en las obras estudiadas, considero indispensable referirme a ella debido a que en los siguientes siglos sí tendrá presencia. De igual forma, la relación entre el edificio y la obra se deja para otro momento, aunque se reconoce su importancia en la contextualización del retablo.

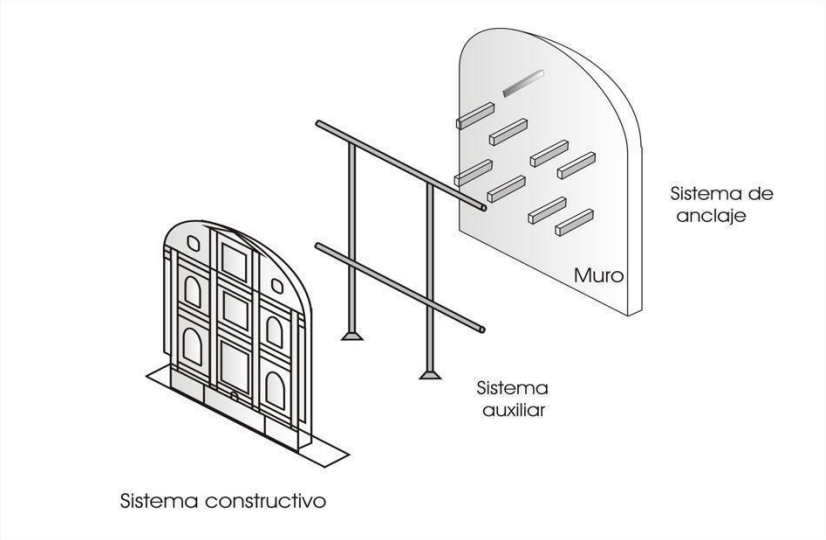


Figura 2. Tipos de sistemas que pueden integrar un retablo. Dibujo: Luis Huidobro, 2004.

El sistema de anclaje es fundamental para evitar que la estructura del retablo se proyecte hacia el frente y, en ocasiones actúa como una ménsula al cargar algún elemento. Durante el siglo XVI, este sistema estaba compuesto por piezas de madera a las que se les denomina canes o tensores –aunque para otras temporalidades pueden ser de metal, cuero, cuerda o una combinación de estos–. La forma más común es el prisma rectangular; en algunos casos tienen un extremo afilado en forma de flecha para anclarse al muro, aunque para el retablo mayor de San Bernardino de Siena en Xochimilco (1576-77)[4], Ciudad de México, se emplearon troncos de diámetro pequeño, denominados morillos (Fig. 3). El método más común de colocar los tensores consiste en insertar un extremo del tensor en la horadación abierta en el muro, llamado mechinal[5], y la otra punta se sujeta al retablo al nivel de los entablamentos, en la base de las columnas, en el interior de las cajas que forman los resaltos o sobre la cornisa, con clavos de metal o encastres.

[4] BARGELLINI, Clara. 1. Retablo Mayor. Templo de San Bernardino de Siena. En: RUIZ, Armando (ed.), *Los retablos de la ciudad de México. Siglos del XVI al XX. Una guía.* México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005, pp. 87-93

[5] PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1983, p. 84.

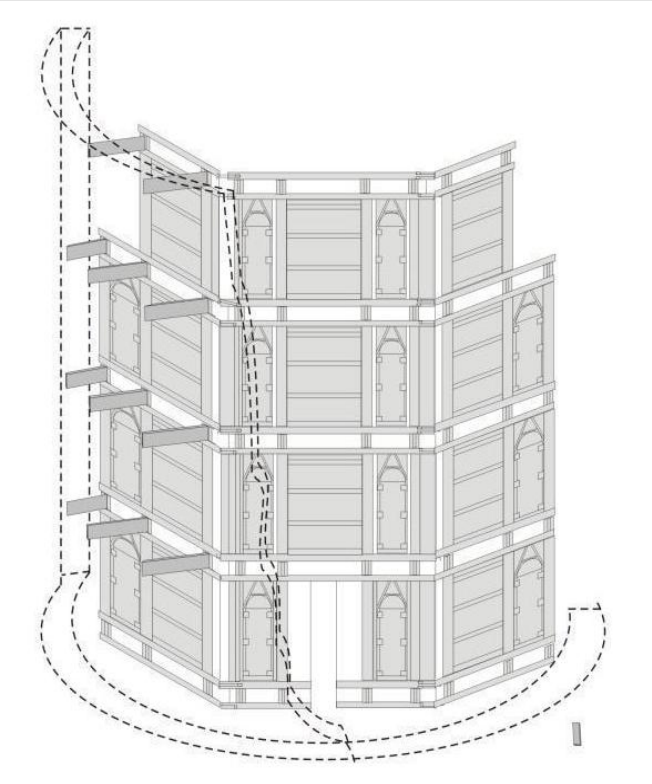


Figura 3. Esquema de la parte posterior del retablo mayor de san Bernardino de Siena, Xochimilco, datado hacia 1576-77, Ciudad de México. Dibujo: Luis Huidobro, 2004.

El sistema auxiliar es el entramado que se elaboraba a partir de troncos o vigas de madera en un arreglo de líneas verticales y horizontales, donde los extremos horizontales podían estar sueltos o sujetos a los muros laterales, o también se sujetaban con tensores al muro posterior para dar mayor estabilidad. Sirve como un muro falso sobre el cual se sujeta la obra, lo que permite desligar la estructura de la pared, generando un espacio que permitía dar mantenimiento al retablo en la parte posterior o en algunos casos fue empleado para ubicar una capilla o camarín. Sin embargo, no se tiene evidencia de que el sistema auxiliar se usara en el siglo XVI novohispano, como sí es el caso en España, por ejemplo, en el retablo principal de Nuestra Señora de Colmenar Viejo, que utiliza una estructura de madera clavada al muro[6].

[6] BRUQUETAS Rocío, Ana Carrazón Ana y Teresa Gómez Espinosa. Los retablos. Conocer y conservar. En: *Bienes Culturales, Revista del IPHE*, núm. 2, 2003, p. 15, fig. 2.

Sistema estructural reticular

El sistema estructural utilizado a partir del último tercio del siglo XVI en la Nueva España es al que se denominó reticular, que tiene su origen en España y consiste en construir en madera los elementos arquitectónicos dotándolos de función estructural: banco, columna, transcolumna, entablamento, ático y frontones. Para lograrlo tuvieron que adaptar las técnicas de trabajo en piedra a las exigencias que implica la madera, dando lugar a los elementos estructurales de los retablos de este periodo. Este conjunto forma una retícula donde el banco es la base, las columnas marcan las líneas verticales y los entablamentos las horizontales, generando cuerpos por la superposición de un nivel sobre otro; este rasgo determinó el nombre de sistema reticular y queda ejemplificado en el desmontaje visual que se realizó para el retablo de la Virgen del Rosario en Tidaá, Oaxaca, que demuestra que este sistema se seguía utilizando en el siglo XVII (Fig. 4)[7].

La información que encontramos en los contratos de la época se centra en el diseño arquitectónico, y no se aclara detalladamente cómo se construye cada parte ni los términos empleados por los constructores para referirse a ella. El hecho de establecer el número de soportes o de nichos, o precisar que sobre el primer cuerpo se coloca el siguiente, permite inferir cómo era la secuencia constructiva[8].

Con base en la experiencia adquirida en la restauración de retablos, se puede afirmar que los componentes que conforman este tipo de estructura siguen una secuencia constructiva y cumplen una función dentro del conjunto. El primer elemento en ser colocado es el sotabanco (denominado en los contratos como zócalo o zoclo). En los retablos estudiados este elemento se elaboraba de

[7] En el ámbito español se le ha denominado arquitecturado. GUERRA-LIBRERO FERNÁNDEZ, Fernando. Estructura de retablos. En: *Retablos: materiales, técnicas y procedimientos*. Disco DVD. Valencia, España: Grupo español IIC, 2004.
[8] ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles. Más ha de tener este retablo... En: *Boletín de Monumentos*, segunda época, núm. 9, pp. 16-27, 1989.

ISSN: 2965-1085

mampostería ya que debía soportar el enorme peso del retablo[9], no sólo de su estructura, sino también de pinturas sobre tabla y esculturas macizas de madera, que en conjunto suman varias toneladas. La mampostería seguía una planta previamente convenida para el retablo y se podía complementar con vanos para acceder a la parte posterior de este.

Figura 4. Retablo lateral de la Virgen del Rosario, Tidaá, Oaxaca, México. Primer tercio del siglo XVII. Foto y diseño: Julio Ortega, 2009.

En las obras analizadas se identifican dos tipos de desplantes: la planta de tríptico u ochavado y la planta recta. Aunque en ciertos casos la planta corresponde con el muro donde se coloca, esta característica no es universal; así

[9] Este elemento se hacía de piedra unida con mortero de cal y grava. Una vez terminada la forma, se le recubría con una capa de mortero con arena gruesa y se remataba con un aplanado de arena fina.

ISSN: 2965-1085

lo ejemplifica el retablo principal del templo de San Bernardino en Xochimilco, que presenta una planta de tríptico y un muro testero de forma circular. Ejemplo de un caso de planta recta es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tecali, Puebla, coincidiendo con el muro testero del antiguo convento. Cabe señalar que las plantas de tipo tríptico presentan una mayor estabilidad en comparación con las rectas, dado que el centro de gravedad de la obra se desplaza hacia el frente y el área de la base se incrementa.

El siguiente elemento es el banco o la predela, y corresponde al primer componente de madera que determina el acomodo de las demás partes. Puede estar formado por un solo elemento estructural o estar constituido por varios, donde las uniones suelen ser ensambles de madera, cuñas o mariposas. Los pedestales están formados por piezas macizas, ya que es el lugar donde se apoyan las columnas. En el retablo principal de Huejotzingo los macizos son bloques de madera con un rebaje facetado, dejando un espacio más amplio en las entrecalles. Estas piezas macizas se clavan en listones de madera horizontales que dan la continuidad en este plano. Todo esto se recubre con tableros de madera decorados con talla directa. En el banco los ensambles entre las piezas están reforzados con clavos de hierro forjado, cuya forma recuerda a los clavos de riel.

La columna es el apoyo vertical que sirve para sostener la estructura. La forma del fuste, redondo y macizo, generalmente se lograba con un torno sobre una sección de tronco, tal y como quedó constancia en algunos de los soportes del retablo mayor de San Juan Bautista Coixtlahuaca y el de San José en Tejupan, ambos en Oaxaca (Fig. 5)[10]. También encontramos que estos elementos se ahuecaban, lo que permitía aligerarlos y evitaba que aparecieran grietas longitudinales, como es el caso del retablo de San Marcos Tlayecac, Morelos (Fig. 6)[11].

[10] Las piezas que integran el retablo son de varias épocas, entre ellas varias columnas provienen del retablo construido a finales del siglo XVI. Ver para ello el texto de Franziska Neff sobre los retablos de la Mixteca alta en este mismo número de revista.
[11] En diversos apoyos se pueden ver las marcas de las herramientas y los huecos de los centros que servían para fijar la columna en el torno.

Figura 5. Detalle de punta de torno en la espiga de la columna del retablo de San José, Santiago Tejupan, Oaxaca. Primer tercio del siglo XVII. Foto: Luis Huidobro, 2006.

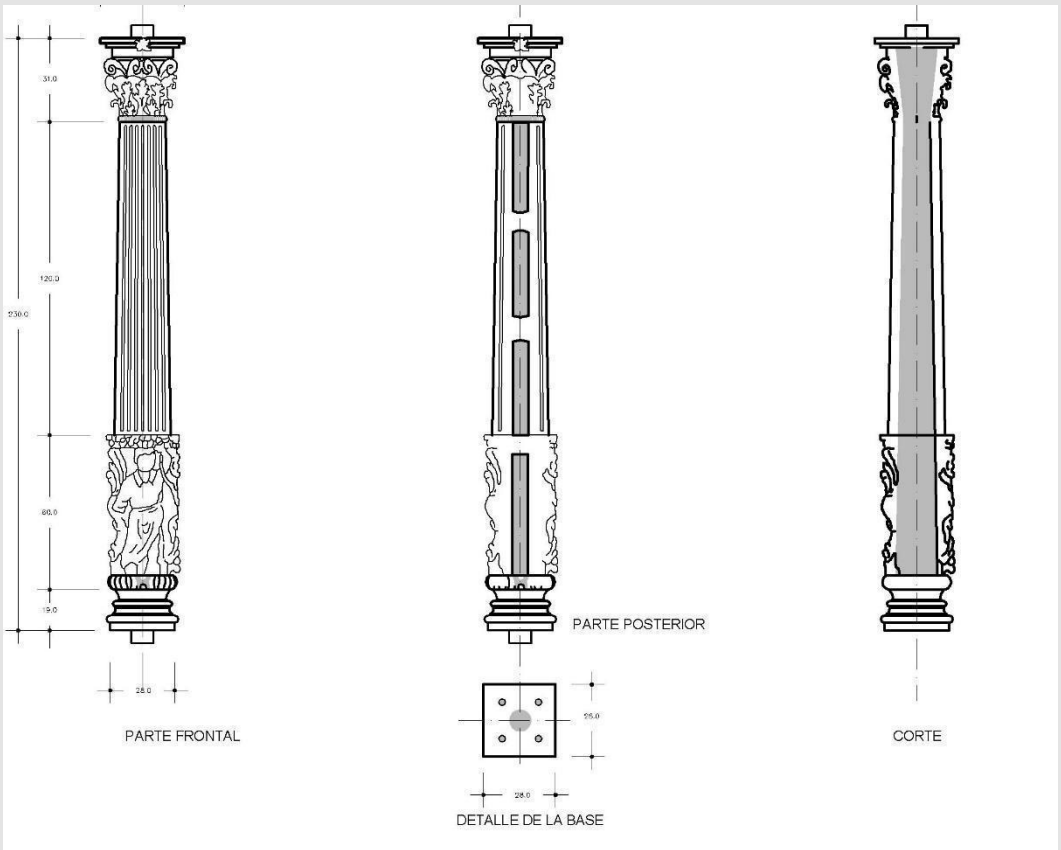


Figura 6. Columnas ahuecadas del retablo principal de San Marcos Tlayecac, Morelos. Dibujo: Carla Álvarez Ruiz, 2004.

El siguiente elemento vertical es la transcolumna, que sirve de cierre visual al soporte y evita que se vean espacios o faltantes en la obra. Son tablones con una espiga en los extremos para permitir su inserción, generalmente tienen talla directa, y contribuyen al equilibrio del retablo ya que otorgan rigidez a la estructura. En algunos casos este elemento está reforzado con un bastidor perimetral por la parte posterior, como es el caso del retablo mayor de Cuauhtinchán, Puebla.

Los nichos son elementos importantes en la estructura de un retablo ya que, además de dar cabida a las esculturas, rigidizan a la misma. El cuerpo principal de esta parte es un bastidor al que se le agrega la caja del nicho; la parte superior de esta caja puede tener decoración en forma de venera. Para lograrla se parte de un bloque macizo que permite la talla. El nicho se sujeta por medio de espigas al elemento inferior. Las pinturas sobre tabla se elaboran con tablones de madera pegadas a hueso y reforzadas con travesaños que se insertan en canales con ensamble de cola de milano y clavos. También son elementos estructurales, ya que al igual que el nicho, rigidizan la estructura al oponer resistencia a los movimientos transversales.

El entablamento corona cada cuerpo y delimita el arranque del siguiente, forma una línea recta y es el punto donde termina cada nivel. Esto es propio de los retablos principales de las iglesias conventuales de la región de Puebla[12] como Cuautinchán, realizado entre 1550 y 1597[13], o Huejotzingo de 1584-86[14]. Para las primeras décadas del siglo XVII este elemento se modificará, al dejar de ser una línea recta que divide los cuerpos, como se puede ver en la traza del retablo mayor de Santa Teresa de Puebla de los Ángeles de 1626[15].

[12] Para profundizar en estos retablos poblanos del siglo XVI ver el texto de Agustín Solano en este mismo número de revista.
[13] CASTRO Morales, Efraín. El retablo de Cuauhtinchán, Puebla. En: *Historia Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, pp. 179-189, 1968.
[14] ÁNGELES Jiménez, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, HuejotzingoEn: Ángeles Jiménez, Pedro, Elsa Arroyo Lemus y Elisa Vargaslugo (coords.). *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 119-137.
[15] CASTRO Morales, Efraín. La traza del retablo de santa Teresa de Puebla en 1626 En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*s, vol. X, núm. 38, pp. 119-130, 1969.

ISSN: 2965-1085

El montaje o armado de cada retablo sigue una secuencia al colocar los elementos, del centro hacia los costados: primero se arma la línea horizontal o el banco, con las columnas, pinturas o los nichos que se insertan en las cajas abiertas en el banco y en el entablamento. Cada uno de los elementos que conforman la obra reciben parte de la carga, así, por ejemplo, los entablamentos distribuyen las cargas a los soportes y a su vez estos a los bancos. Cabe mencionar que en ocasiones las diferentes partes cuentan con marcas hechas a partir de hendiduras, tinta o etiquetas para señalar su lugar dentro del conjunto, para que no se pierda el orden de armado (Fig. 7) –esto se debe a que en algunos casos las piezas se decoraban en el taller para luego ser ensambladas–, y para evitar confundir el orden de las piezas en el armado o porque el retablo se construía en el taller y al ser trasladado a su lugar de emplazamiento podían cambiarse el orden de los elementos.

Figura 7. Detalle de las marcas en el retablo mayor de Huejotzingo, Puebla. Foto: Luis Huidobro, 2006.

Los elementos estructurales podían ser simples (de madera maciza) o compuestos (formados por varios fragmentos o secciones). Las piezas compuestas se unen mediante ensamblajes rígidos, reforzados con pegamento, clavos de madera y metal, además de cuñas y calzas, lo que garantiza la cohesión

ISSN: 2965-1085

de las secciones de madera[16]. También existen uniones flexibles usadas para unir elementos, como las espigas, que permiten el movimiento y conectan las columnas con las cajas o resaltos de bancos y entablamentos; estas uniones son de suma importancia al funcionar como fuelles que al moverse libremente disipan la energía provocada por los cambios dimensionales de la madera con las alteraciones de humedad o las fuerzas provocadas por un temblor.

Otra característica de los retablos del siglo XVI radica en la calidad de la carpintería, porque las estructuras están bien ejecutadas con limpieza en los cortes y ensambles, además de contar con muy buenos acabados, tanto en su cara visible como en la posterior, la cual queda oculta al espectador. La selección de las maderas fue cuidadosa, usando árboles viejos y de fustes gruesos, lo que permite utilizar mayor cantidad de madera de duramen. Las secciones utilizadas para hacer los entablerados eran gruesas, lo que permitía tallar las molduras y la decoración de forma directa en vez de adosarlas mediante adhesivo y clavo de madera.

Consideraciones finales

La forma en que entendemos y estudiamos el retablo ha cambiado a lo largo del tiempo, hemos pasado de definirlo como un conjunto de tablas atrás de la mesa de altar a enriquecer su significado incorporando el conocimiento de la estructura de madera. Conocer, entender y tipificar la forma en que se construyen los retablos es importante, porque permite comprender las técnicas empleadas en su construcción, así como los materiales y las herramientas. Dejamos de concebirlo como un marco y pasamos a reconocerlo como un bien cultural que gracias a la estabilidad de su estructura en madera puede expresar un discurso iconológico a través de pinturas y esculturas, dispuestas con un orden o jerarquía.

[16] Estos ensambles son parte de la técnica empleada en la carpintería de la época. No contamos con un documento que hable específicamente de ellos o de la manera de emplearlos.

Los retablos del siglo XVI se construyeron con base en la estructura reticular, cuya relevancia radica en la facilidad de construcción, la flexibilidad de sus elementos y en las posibilidades de adaptación y transformación de las piezas. Aunque la estructura del retablo es autoportante, es decir que soporta su propio peso, paradójicamente no puede mantener su equilibrio, pues basta con verle de costado para entender que su base es angosta, por lo que tiende a proyectarse hacia el frente. Por esta razón debe sujetarse al muro por medio de tensores, pero también la forma de las plantas ayuda a reducir la tendencia de la estructura a inclinarse al frente.

El sistema constructivo que acabamos de analizar perduró a lo largo de los siguientes siglos y fue el punto de partida para incorporar transformaciones estructurales o nuevos elementos, e incluso diseñar nuevos sistemas constructivos. Por ello considero que establecer una tipología constructiva en los retablos a partir de sus elementos estructurales contribuye a identificar los diferentes sistemas constructivos y distinguir sus particularidades, también sus transformaciones y procesos de deterioro. Estas observaciones dan pauta para suponer que la estructura y la forma no siempre se desarrollaron de manera paralela, sino que en numerosas ocasiones avanzaron de manera independiente, porque al incorporarse las nuevas modalidades estas se adaptaban a los sistemas constructivos previos con algunas variaciones en los elementos constructivos.

Referencias bibliográficas

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. Volver a las fuentes. El retablo mayor de San Miguel, Huejotzingo. En: ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro; ARROYO LEMUS, Elsa; VARGASLUGO, Elisa (coords.). *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 119-137.

BARGELLINI, Clara. 1. Retablo Mayor. Templo de San Bernardino de Siena. En: RUIZ, Armando (ed.), *Los retablos de la ciudad de México. Siglos del XVI al XX. Una guía.* México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005, pp. 87-93.

BRAVO AGUILAR, Rosario. *Propuestas de una guía metodológica para diagnosticar el estado de conservación en los retablos, ejemplos de aplicación.* Tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía, 2003.

BRUQUETAS, Rocío; CARRAZÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. Los retablos. Conocer y conservar. En: *Bienes Culturales, Revista del IPHE*, núm. 2, pp. 13-44, 2003.

CASTRO MORALES, Efraín. El retablo de Cuauhtinchán, Puebla. En: *Historia Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, pp. 179-189, 1968.

CASTRO MORALES, Efraín. La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*s, vol. X, núm. 38, pp. 119-130, 1969.

GUERRA-LIBRERO FERNÁNDEZ, Fernando. Estructura de retablos. En: *Retablos: materiales, técnicas y procedimientos* Disco DVD, Valencia, España: Grupo español IIC, 2004.
Disponible en:
https://ge-iic.com/2007/01/25/retablos-tecnicas-materiales-y-procedimientos-cd/

LOERA CABEZA DE VACA, Teresita; MONTEFORTE, Anaité. *Catálogo de retablos virreinales. Estado de Morelos.* Tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía, 2000.

HUIDOBRO SALAS, Luis. *Proyecto de restauración de los retablos de San Francisco Javier*. México: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, 1997.

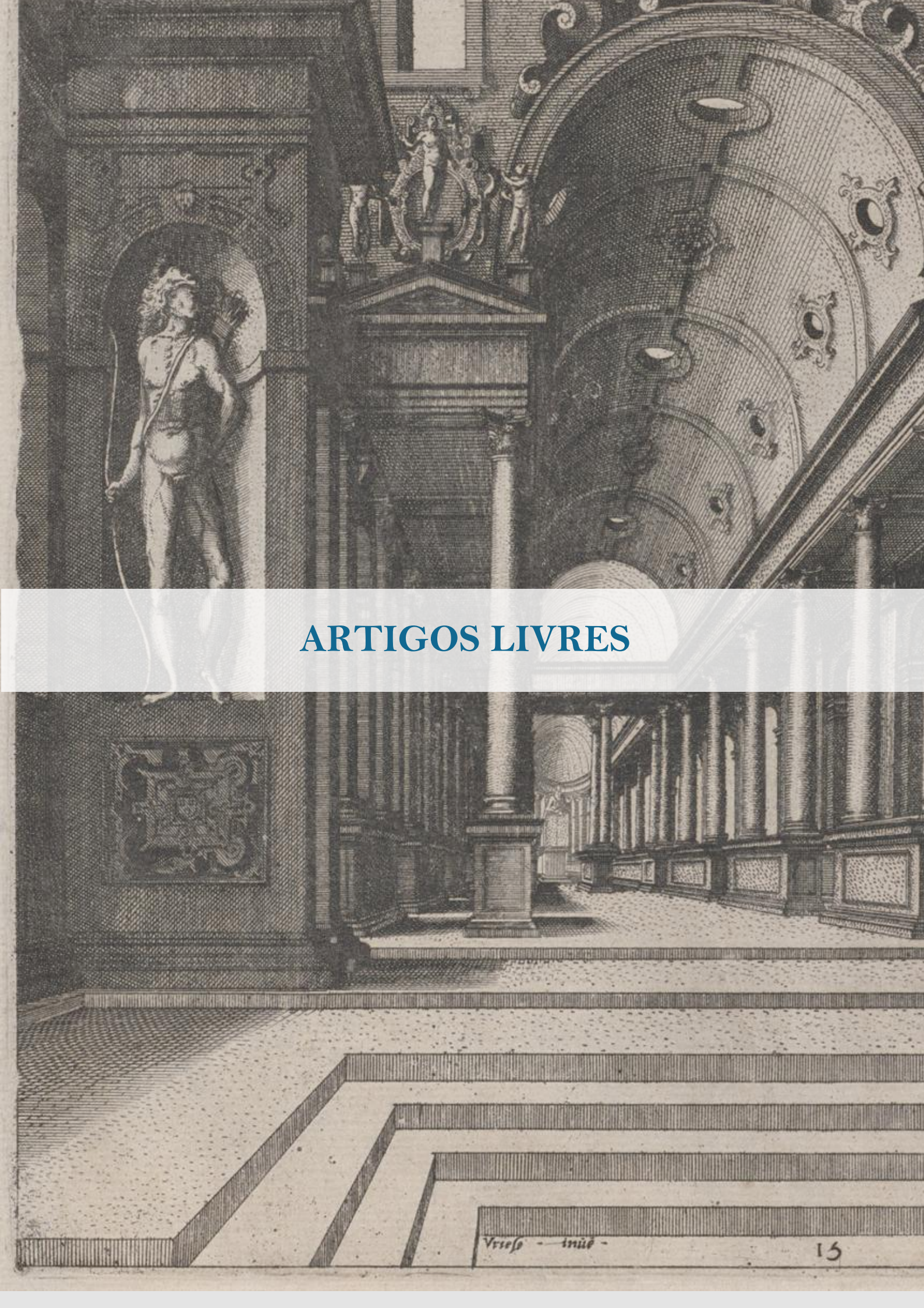
HUIDOBRO SALAS, Luis. Estructura material del retablo. Una historia contada desde adentro. En: RUIZ, Armando (ed.). *Los retablos de la ciudad de México. Siglos del XVI al XX. Una guía.* México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005, pp. 47-72.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1983.

ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles. Más ha de tener este retablo. En: *Boletín de Monumentos Históricos, Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia*, segunda época, núm. 9, pp. 16-27, 1989.

SALAZAR HERRERAa, Javier; HUIDOBRO SALAS, Luis. *Proyecto de restauración del retablo de María de la Natividad, Parroquia de Santa María de la Natividad, Tamazulapan, Oaxaca*. México: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, 1996.

UNIKEL SANTONCINI, Fanny. El sistema constructivo del Retablo de San Cayetano, Guanajuato, México: investigación y docencia. En: DESCAMPS Françoise (ed.). *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada.* Sevilla: Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura/ The Getty Conservation Institute, 2006, pp. 198-209.



ARTIGOS LIVRES

Perspectiva Pictorum / Artigos Livres / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

O hábito franciscano ou uma história de querelas: iconografia e sociabilidade em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX

The Franciscan Habit, or A History of Quarrels: Iconography and Sociability in Minas Gerais during the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Adriano Cézar de Oliveira[1]

Resumo

Desde sua origem, a Ordem dos Frades Menores foi marcada por disputas internas e rupturas significativas, tensões que influenciaram a forma e o conteúdo das representações do santo fundador, especialmente no que se refere à figuração do hábito franciscano. Nesse contexto, este artigo tem como objetivo analisar a história do hábito franciscano e as controvérsias em torno de sua configuração e significado. Para tanto, serão examinados textos legislativos de Francisco de Assis (1182-1226) e das Ordens Franciscanas, bem como fontes hagiográficas, buscando compreender os sentidos, funções e significados atribuídos a essa veste religiosa. Além disso, será analisada a iconografia do hábito franciscano presente no repertório pictórico dos templos da Ordem Terceira de São Francisco, das Arquiconfrarias do Cordão de São Francisco, dos Hospícios da Terra Santa e de outros espaços culturais, com o propósito de identificar os impactos de suas representações e usos no cotidiano religioso dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. A análise evidencia que as transformações e disputas em torno do hábito franciscano ultrapassaram questões estritamente vestimentares, constituindo-se como elemento central de identidade, memória e legitimação das diferentes experiências franciscanas.

Palavras-chave: São Francisco de Assis; Hábito Franciscano; Iconografia Franciscana; Associações religiosas; Minas Gerais.

[1] Licenciado em Filosofia, Bacharel e Especialista em Teologia pelo Instituto Santo Tomás de Aquino. Especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade Dom Luciano Mendes; em Ciências da Religião pela Faculdade Única e em Espiritualidade Franciscana pela Pontificia Facoltà Teologica San Bonaventura. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes (PPGArtes/EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de Pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural. Pesquisador do grupo: Arte Sacra Contemporânea: Religião e História do Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo/PUC-SP-LABÔ.

Abstract

Since its origins, the Order of Friars Minor has been marked by internal disputes and significant ruptures, tensions that influenced both the form and content of representations of its founding saint, particularly regarding the depiction of the Franciscan habit. In this context, this article aims to analyze the history of the Franciscan habit and the controversies surrounding its configuration and meaning. To this end, legislative texts by Francis of Assisi (1182-1226) and the Franciscan Orders, as well as hagiographical sources, will be examined in order to understand the meanings, functions, and significance attributed to this religious garment. Furthermore, the iconography of the Franciscan habit present in the pictorial repertoire of the churches of the Third Order of Saint Francis, the Archconfraternities of the Cord of Saint Francis, the Hospices of the Holy Land, and other cultural spaces will be analyzed with the purpose of identifying the impact of its representations and uses on the religious daily life of eighteenth- and nineteenth-century Minas Gerais. The analysis demonstrates that the transformations and disputes surrounding the Franciscan habit extended beyond strictly vestimentary concerns, becoming a central element of identity, memory, and legitimization within different Franciscan experiences.

Keywords: Saint Francis of Assisi; Franciscan Habit; Franciscan Iconography; Religious Associations; Minas Gerais.

1. Introdução

No estudo da iconografia cristã, no que se refere muito especialmente à análise das representações dos santos fundadores, um dos atributos mais importantes são as vestes religiosas. No caso de São Francisco de Assis (1182-1226), o hábito guarda a memória das origens e, ao longo dos séculos, esse atributo se tornou objeto de inumeráveis querelas. A própria iconografia do santo objetificou a escolha de sua veste, como se pode observar em uma das cenas da *Tavola Bardi*, na capela de mesmo nome, localizada no interior da Basílica de Santa Croce, em Firenze, Itália.

Datada do primeiro século franciscano (século XIII), a *Tavola Bardi* foi considerada por estudiosos o retábulo historiado mais completo com cenas

narrativas da vida de São Francisco de Assis[2] (Fig. 1). Em uma das vinte figurações com fatos da vida do santo, que vão desde sua conversão aos milagres *post-mortem*, o jovem Francisco foi representado diante do bispo de Assis, desenhando a veste ou o hábito (Fig. 2), a qual usaria após sua desnudação diante do prelado, cena que marca sua conversão.

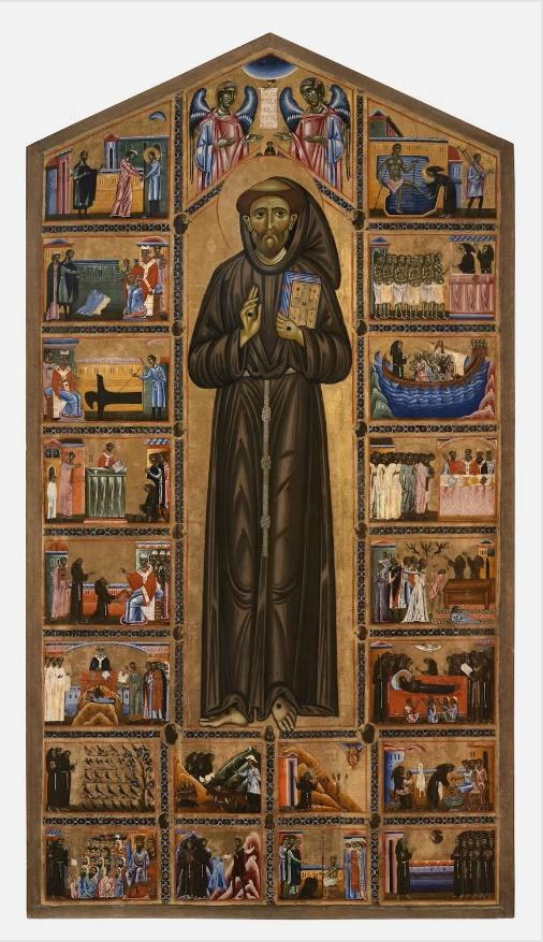


Fig. 1: Távola Bardi (1245-1250). Atribuída a Coppo di Marcovaldo. São Francisco e vinte histórias de sua vida. Basílica de Santa Croce, Florença, Itália. Fonte: https://www.santacroceopera.it /en/catalogue-of-works/bardi-panel-coppo-di-marcovado/#&gid=1&pid=1. Acesso em 04 de maio de 2026.

Fig. 2: Detalhe Távola Bardi (1245-1250). Atribuída a Coppo di Marcovaldo. São Francisco e vinte histórias de sua vida. Basílica de Santa Croce, Florença, Itália. Fonte: https://www.santacroceo pera.it/en/catalogue-of-works/bardi-panel-coppo-di-marcovado/#&gid=1&pid=5. Acesso em 04 de maio de 2026.

[2] Sobre a Tavola Bardi indicamos o estudo de Pietro Maranesi intitulado: *Uma Leggenda da vedere: la santità di Francesco d'Assisi raccontata dalla Tavola Bardi*, publicado pelo Istituto Storico dei Cappuccini, Roma, 2023.

Refletir sobre a temática do hábito de São Francisco de Assis, considerando a diversidade das representações de hábitos franciscanos ao longo da história – materialmente conservados, iconograficamente representados ou literariamente descritos – será sempre adentrar um campo espinhoso da história da Ordem Franciscana. No entanto, é possível refazer alguns passos desse percurso, por meio de apontamentos acerca do hábito de São Francisco de Assis em escritos do próprio santo, em textos legislativos da Ordem, em fontes hagiográficas e históricas. E, para além das querelas testemunhadas ao longo dos séculos, aproximar-se da compreensão acerca das funções e dos sentidos dessa veste religiosa na primeira hora da primitiva *fraternitas* e, posteriormente, para as Ordens Franciscanas.

2. O "hábito" franciscano nas primitivas fontes

Em seu primeiro período de conversão, Francisco de Assis se encontrava trabalhando em meio aos leprosos quando decidiu adotar um símbolo exterior para testemunhar a penitência assumida em sua vida. Despido de suas vestes seculares, assumiu as vestes de um eremita, de acordo as narrativas da *Vita Prima* (21, 5) e *Legenda dos Três Companheiros* (21, 2; 25, 1 e 29, 11)[3]. Francisco não desejou fundar uma nova forma de vida ou escrever uma regra, apenas queria viver conforme ao santo Evangelho e orientar sua vida às coisas que eram absolutamente necessárias para a prática do santo viver (cf. *Vita Prima,* 32).

Nessa perspectiva, o núcleo básico da primitiva *forma vitae*, escrita e assumida por Francisco de Assis, era formado pelos textos inspiradores (Mateus 19,21; Lucas 9,3; Mateus 16,24) que orientaram suas práticas. Na *Vita Prima* 22, Tomás de Celano descreveu que o texto de Lucas (9,3) provocou uma mudança

[3] Para todas as citações de fontes hagiográficas e escritos de São Francisco de Assis, conferir: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis: Vozes, 2004.

no modo de vestir de Francisco, o que pode significar a substituição de uma veste de eremita para uma veste de pregador itinerante, ao modo dos Apóstolos, uma veste em forma de cruz (*Vita Prima* 22, 6 e 39, 6-7), fazendo opção radical pela pobreza.[4]

O *Testamento* (16-17) conserva a memória desses primórdios, quando diz: "[...] eles estavam contentes com uma só túnica, remendada por dentro e por fora, com cordão e calções. E mais não queríamos ter". Bernardo de Quintavalle (1180-1241), ao se tornar o primeiro companheiro de Francisco de Assis, também mudou de vestimenta, passando a seguir Francisco "na vida e no hábito", conforme a *Vita Prima,* 24. Posteriormente, essa prática se estendeu aos que pediram admissão ao grupo (cf. *Vita Prima,* 31). Dessa forma, aos textos nucleares juntaram-se algumas prescrições de caráter prático, inclusive sobre o modo de vestir-se.

A primitiva *fraternitas*, após o período da intuição originária e da primeira formação, teve a necessidade de adotar alguma forma de vestimenta para o crescente número dos companheiros que se achegavam a Francisco de Assis, recebendo a mesma veste que ele.[5] De acordo com a *Legenda dos Três Companheiros* (37, 4) e *Anônimo Perusino* (19, 4-5), esse "hábito" não era simplesmente uma veste de camponeses, uma vez que era tão diferente dos trajes dos seculares e lhes causava estranheza. A prática de receber uma veste própria foi mantida na evolução posterior dos textos legislativos, com algumas pequenas

[4] "Por conseguinte, apressa-se o santo pai, transbordando de alegria, em cumprir o salutar conselho e não suporta demora alguma, mas começa devotamente a colocar em prática o que ouviu. Desata imediatamente os calçados dos pés, depõe o bastão das mãos e, contente com uma só túnica, trocou a correia por um cordão. Desde então, prepara para si uma túnica que traz a imagem da cruz para nela expulsar todas as fantasias demoníacas; prepara-a muito áspera para nela crucificar a carne com os vícios e pecados; prepara-a, finalmente, paupérrima e grosseira, para que de maneira alguma ela possa ser desejada pelo mundo." (*Vita Prima* 22).

[5] "Há o episódio de Frei Egídio que, ao ser admitido, ficou um tempo com vestes de secular (Legenda dos Três Companheiros 44; Anônimo Perusino 28, Segundo Espelho da Perfeição 36 e Vida de Frei Egídio 1). Mas isso, devido ao fato de, em sua pobreza, Francisco não ter a fazenda para a confecção do hábito. Sabe-se, até por meio de Fontes exteriores à Ordem, que Francisco recebia como esmola pedações de fazendas para confeccionar os hábitos para os novos irmãos." Cf. Teixeira, Celso Márcio. *Regra Franciscana: evolução, mitos e história.* Belo Horizonte: Província de Santa Cruz, 2011, p. 36-37.

alterações. Por exemplo, ao invés de receber uma única túnica, como nos primórdios, Francisco abriu a possibilidade de possuir uma segunda túnica, talvez devido às condições rigorosas do clima.

Como não é possível a reconstrução literária total do texto da primitiva regra de 1209, conhecida como proto-regra, muito além dos textos inspiracionais, do testemunho do *Testamento* e do auxílio dos hagiógrafos, as primeiras orientações textuais concretas sobre o "hábito" franciscano aparecem nas duas versões integrais da Regra de São Francisco de Assis, de 1221 e de 1223. Essas orientações, em ambos os textos (Quadro 1), localizam-se no capítulo segundo que trata da recepção dos novos candidatos à forma de vida franciscana.

Quadro 1: Regras de São Francisco sobre as vestes religiosas (1221/1223)

Regra não Bulada – 2 **Da recepção e vestes dos frades**	**Regra Bulada - 2** **Sobre os que querem receber esta vida e como devem ser recebidos**
1 Se alguém, querendo por inspiração divina receber esta vida, vier aos nossos frades, seja benignamente recebido por eles. **2** E se estiver firme para receber nossa vida, guardem-se muito os frades de intrometer-se em seus negócios temporais, mas o reapresentem logo que puderem ao seu ministro. **3** O ministro, porém, receba-o benignamente e o conforte, e lhe exponha diligentemente o teor de nossa vida. **4** Feito isso, o predito, se quiser e puder espiritualmente sem impedimento, venda tudo que é seu e procure dar tudo aos pobres. **5** Guardem-se os frades e o ministro dos	**1** Se alguns quiserem receber esta vida e vierem aos nosso frades, mandem-nos aos seus ministros provinciais, aos quais somente e não a outros se conceda a licença de receber frades. **2** Mas os ministros examinem-nos diligentemente sobre a fé católica e os sacramentos da Igreja. **3** E se crerem em todas essas coisas e as quiserem confessar fielmente e observar firmemente até o fim **4** e não têm mulheres ou, se as têm, e já entraram as mulheres em um mosteiro ou lhes deram licença com autorização do bispo diocesano, emitido já o voto de continência, e

frades de se intrometer de modo algum em seus negócios	que sejam as mulheres daquela idade que delas não possa originar-se suspeita,
6 e não recebam pecúnia alguma nem por si nem por pessoa intermediária.	**5** digam-lhes a palavra do santo Evangelho (cfr. Mt 19,21, par.) que vão e vendam todas suas coisas e procurem distribuí-las aos pobres.
7 Mas, se precisarem, podem os frades receber outras coisas necessárias para o corpo, menos dinheiro, por causa da necessidade, como os outros pobres.	**6** O que, se não puderem fazer, basta-lhes a boa vontade.
8 E quando tiver voltado, o ministro conceda-lhe os **panos da provação** para um ano, isto é, **duas túnicas sem capuz e o cíngulo e as bragas e um caparão até o cíngulo**.	**7** E guardem-se os frades e seus ministros de serem solícitos por suas coisas temporais, para que façam livremente de suas coisas tudo que o Senhor lhes inspirar.
9 Mas acabado o ano e término da provação, seja recebido na obediência.	**8** Contudo, se se precisar de conselho, tenham licença os ministros de enviá-los a alguns temerosos de Deus, com cujo conselho seus bens sejam dados aos pobres.
10 Depois não lhe será lícito entrar em outra religião nem "vagar fora da obediência" de acordo com o mandato do senhor papa e segundo o evangelho; porque "ninguém que põe a mão no arado e olha para trás é apto para o reino de Deus" (Lc 9,62).	**9** Depois concedam-lhes os **panos da provação, a saber, duas túnicas sem capuz e o cíngulo, e bragas e um caparão até o cíngulo**,
11 Mas se vier algum que não pode dar seus bens sem impedimento e tem vontade espiritual, deixe-os e lhe baste.	**10** a não ser que aos mesmos ministros alguma vez pareça melhor outra coisa, segundo Deus.
12 Ninguém seja recebido contra a forma e a instituição da santa Igreja.	**11** Mas, acabado o ano da provação, sejam recebidos na obediência, prometendo observar sempre esta vida e regra.
13 Mas os outros frades que prometeram obediência tenham **uma túnica com capuz e outra sem capuz, se for necessário, e o cíngulo e as bragas**.	**12** E de nenhum modo lhes será lícito sair desta religião, conforme o mandato do senhor Papa,
14 E todos os **frades vistam-se de roupas vis e possam remendá-las com sacos e outros**	**13** porque, segundo o santo Evangelho, ninguém que põe a mão no arado e olha para trás é apto para o reino de Deus (Lc 9,62).

retalhos com a bênção de Deus, porque diz o Senhor no evangelho: "Os que estão em vestes preciosas também estão em delícias" (Lc 7,25) e "os que se vestem de moles estão nas casas dos reis" (Mt 11,8). **15** E mesmo que os chamem de hipócritas, todavia não deixem de fazer o bem nem procurem roupas caras neste século, para poderem ter uma vestimenta no reino dos céus.	**14** E os que já prometeram obediência tenham **uma túnica com capuz e outra sem capuz**, os que quiserem ter. **15** E os que são **forçados por necessidade possam levar calçado**. **16** E **todos os frades vistam-se de roupas vis e possam remendá-las com sacos e outros retalhos** com a bênção de Deus. **17** Os quais admoesto e exorto a que não desprezem nem julguem os homens que virem vestidos com roupas finas e coloridas, usando comidas e bebidas delicadas, mas antes julgue e despreze cada um a si mesmo.

Os textos legislativos das regras são unânimes na exortação: "[...] e todos os frades vistam-se de roupas vis e possam remendá-las com sacos e outros retalhos com a bênção de Deus, porque diz o Senhor no evangelho: 'Os que estão em vestes preciosas também estão em delícias' (Lc 7,25) e 'os que se vestem de moles estão nas casas dos reis' (Mt 11,8)" (*Regra não Bulada,* 14). De maneira mais simplificada, mas guardando o essencial, "[...] e todos os frades vistam-se de roupas vis e possam remendá-las com sacos e outros retalhos com a bênção de Deus" (*Regra Bulada,* 16). O núcleo essencial dessas prescrições foi mantido nas orientações das novas Constituições, aprovadas no Capítulo Geral de 1260, em Narbona, França, sob o generalato de São Boaventura de Bagnoregio (1221-1274), conforme o Quadro 2.[6]

[6] "São Boaventura, no Capítulo Geral realizado em Narbona em 1266 [1260], introduziu alguma variação no hábito, não apenas para que os religiosos se distinguissem dos pastores, mas para tirar um abuso introduzido por alguns de usar capuzes largos, os quais, não podendo cobrir sua cabeça, os obrigavam a acrescentar-lhes umas mozzetas; pelo que ordenou que fossem redondos os capuzes, e presos a uma mozzeta redonda na frente e pontuda atrás. A diferença que podia haver entre esses capuzes e os usados pelos pastores daquele tempo era que os capuzes dos pastores eram pontudos e longos, e os que São Boaventura fez tomar por seus Religiosos eram redondos e curtos; mas tanto uns como os outros usavam mozzetas; é,

Quadro 2: Prescrições das Constituições de Narbona (1260)

1. Pois que a Regra diz que «**todos os frades se vistam de hábitos vis**», estabelecemos que a vileza das vestes seja considerada segundo o preço e a cor.

2. Não se usem túnicas externas de cor totalmente preta ou branca, nem túnicas de tecido macio, onde se possa ter com facilidade um tecido de outra qualidade. As túnicas sejam confeccionadas convenientemente, sem disformidade e sem superfluidades nem em comprimento, nem em largura.

3. Igualmente, visto que a Regra diz que «os Ministros e os custódios somente tenham solícita cura de vestir os frades», acolhendo sob o nome de custódio também os guardiães, ordenamos que o tecido para vestir os frades, segundo as qualidades prescritas pela Regra, seja comprado comumente segundo as disposições do guardião. Todos os frades: Ministro, custódios, guardiães, leitores, confessores, pregadores, procuradores e todos os outros frades se vistam deste tecido comum, com túnica interna e externa: **não é permitida nenhuma distinção** e nenhum tratamento de favor, exceto por dispensa da parte dos respectivos prelados, por uma necessidade manifesta e evidente.

4. Se a algum frade for oferecido tecido com as qualidades prescritas para as vestes dos frades, leve-o ao guardião, que proverá às necessidades do frade ou de outro confrade, como lhe parecer mais conveniente. Quem agir de modo diverso, jejue por um dia a pão e água apenas. O custódio lhe retire a túnica e não lha devolva: ele está firmemente obrigado a executar esta prescrição.

5. Igualmente, visto que a Regra diz que «os frades tenham uma túnica com capucho e outra

---

portanto, bastante provável que daqueles feitos com essa forma os pastores os usassem no fim do século XIV e no começo do século XV; pois eu vi, em certos Breviários de Pergaminho que serviam ao Cardeal João d'Armagnac, morto em 1409, uma miniatura representando um pastor com um capuz pontudo e uma mozzeta. Essa forma de hábito, porém, ordenada no Capítulo de Narbona, é verossímil que não tenha sido introduzida de uma só vez na Ordem, pois no Mosaico mandado fazer pelo Papa Nicolau IV na Basílica de São João de Latrão, São Francisco é representado com um capuz longo e pontudo, bastante semelhante ao dos Capuchinhos, entre os quais este capuz longo sempre foi tido em tal estima, que frequentemente moveram disputa contra as outras Congregações da Ordem por causa do hábito – principalmente contra os Religiosos da Terceira Ordem de São Francisco na Sicília, a respeito da cor de seu hábito; contra os Conventuais Reformados, por causa da forma do hábito e dos sandálias de couro; contra os Recoletos, por causa do seu capuz pontudo; e contra os Religiosos Penitentes da Terceira Ordem de São Francisco na França, porque deixavam crescer a barba e se cingiam, como eles, com uma corda branca." Cf. Hélyot, Pierre. *Storia degli ordini monastici, religiosi e milirari.* v. 7, Lucca, 1939, 37-38 *apud* Gieben, 1996, p. 433-434.

sem capucho, aqueles que a quiserem ter» e que «podem remendá-las», **cada frade tenha uma única túnica interna, simples ou com remendos sobrepostos**.

6. Se alguém tiver necessidade de mais túnicas, poderá tê-las somente com autorização daqueles que segundo a Regra «devem ter solícita cura de vestir os frades, segundo os lugares, os tempos e a rigidez das regiões».

7. Assim também, **contra a superabundância das vestes**, ordenamos que nenhum frade tenha dois hábitos e que os guardiães não concedam o hábito ou a nova túnica a nenhum frade, sem que este entregue a túnica supérflua que possui. As túnicas que não forem usadas por necessidade dos frades, sejam guardadas e conservadas em comum.

8. Igualmente, visto que em nossa Ordem, em razão de sua constituição, pertence à forma do hábito também andar sem calçado e a Regra não permite seu uso senão àqueles «que são constrangidos pela necessidade», ordenamos que nenhum frade use habitualmente calçados, exceto por evidente necessidade, manifesta a todos os frades ou diante dos frades legitimamente justificada pelo guardião. Toda vez que alguém transgredir deliberadamente esta prescrição, por cada transgressão diga os sete salmos penitenciais e faça a disciplina. Se depois alguém for encontrado habitualmente inadimplente, além dos sete salmos penitenciais, coma no chão, diante dos frades reunidos em comunidade.

9. Estabelecemos, igualmente, que os frades necessitados de usar calçados, não usem botas, mas calçados com correias dianteiras. Haja à disposição **calçados em comum para a celebração da missa**; os frades os usem somente nesta ocasião.

10. Como cordão se tenha uma corda comum, e a ela não se pendure nada.

11. Os frades durmam com o hábito, o cordão e os calções, a menos que sejam obrigados a agir de modo diverso por necessidade ou por doença. Os frades saudáveis, nos lugares onde habitam, não façam uso de cobertores ou de travesseiros de pena.

12. Os excessos nas túnicas, nos mantos, nos calçados e nos leitos dos frades sejam reprimidos com a punição que merecem, de modo que em todas as coisas que dizem respeito ao hábito dos frades, à imitação de nossos pais, resplandeça sempre a austeridade, a vileza e a pobreza.

As fontes elencadas até o momento, pulsadas dos textos franciscanos – com maior atenção à própria Regra de São Francisco em suas duas versões – fundamentam, de alguma maneira, a existência de uma "veste", que está na

origem do hábito franciscano; onde, ainda no primeiro século franciscano, sofreu modificações na reforma empreendida pelas Constituições de Narbona. Essa "evolução" encontrou, nos séculos seguintes, toda sorte de idealizações e concepções nos movimentos reformadores, tais como os Pobres Eremitas do Papa Celestino, os Fraticelli, Observantes, Coletanos, Clarenos, Amadeitas, Capriolinos, Reformados, Capuchinhos, Alcantarinos ou Descalços, Recoletos e Conventuais, sendo que cada uma delas realizou suas adaptações ao hábito franciscano (cf. Gieben, 1996, p. 445-476).

Francisco de Assis usava um hábito rude, conforme narra a *Vita Secunda* de Tomás de Celano, 69. Na Regra (*Bulada* 14, *Não Bulada* 16), prescreveu que os "[...] frades se vistam de roupas vis e possam remendá-las com sacos e outros retalhos", de acordo com os tempos e lugares, sob a orientação dos superiores. Para terminar esse ponto acerca do hábito franciscano nas fontes franciscanas, um episódio da *Legenda Perusina* reflete, segundo o propósito hagiógrafo, o sentido e a função do uso do hábito na concepção de São Francisco de Assis. A partir do exemplo das cotovias, o santo propôs uma analogia com as virtudes da humildade e boa vontade, penitência e fé:

Legenda Perusina – 110, 9-12
As irmãs cotovias

9 Sobre a cotovia, o bem-aventurado Francisco dizia: "A irmã cotovia tem um capuz como os religiosos, e é uma ave humilde, que faz de boa vontade o seu caminho para encontrar alguma comida, e mesmo que a encontre no meio do esterco dos animais, tira-a e come.
10 Voando louva o Senhor, como os bons religiosos desprezando as coisas da terra vivem sempre nos céus.

11 Além disso, sua roupa, isto é, suas penas, parece terra, dando exemplo aos religiosos, que não devem usar roupas delicadas e coloridas, mas parecida com a terra, como se fosse morta".

12 Era por isso, porque o bem-aventurado Francisco considerava essas coisas nas irmãs cotovias, que as amava muito e gostava de vê-las.

3. Uma história de querelas ou a memória disputada

Desde sua origem, a história da Ordem dos Frades Menores foi marcada por disputas internas e rupturas significativas, fato amplamente testemunhado nos textos franciscanos e em suas entrelinhas. Nesse sentido, o franciscanismo é uma construção inacabada, conforme a afirmação da historiadora mexicana Anel Hernández Sotelo (2017), na obra *Una historia de barbas y capuchas: la deconstrucción de la figura de san Francisco por los frailes capuchinos (siglos XVII-XVIII)*. De acordo com a pesquisadora:

> [...] embora seja verdade que a influência do pensamento de São Francisco no mundo ocidental tem sido evidente, também é verdade que não existe um movimento franciscano único. O franciscanismo é um **poliedro heterogêneo** de usos, costumes, crenças e **representações**, originado pela existência histórica do personagem fundador que foi **reinterpretado** ao longo dos séculos. Daí a referência a um franciscanismo único ser insustentável, pois mesmo nos nossos dias os frades e freiras que compõem esta congregação religiosa aceitam, com mais ou menos clareza, que a ontologia franciscana não pode ser definida como um todo único e acabado (Hernández Sotelo, 2017, p. 29).

Em nenhum período de sua história o movimento franciscano foi composto por um grupo monolítico, contexto que não passaria despercebido pelas figurações de seu fundador, São Francisco de Assis. Por sua vez, a iconografia franciscana (cf. Morello, 2018; Teixeira, 2015) foi diretamente influenciada pela disputa da memória em torno de Francisco, especialmente no que se refere à forma de figurar o principal atributo do santo, o seu hábito. Dessa maneira, no campo da iconografia, refletir sobre as figurações do hábito

franciscano é percorrer uma história de querelas, uma vez que este esteve por muitos séculos no centro dos debates. O historiador parisiense Pierre Hélyot (1660-1719), especialista em história das Ordens Religiosas, e sendo ele mesmo clérigo da Ordem Terceira Regular, destaca que:

> [...] o verdadeiro hábito de São Francisco consistia em uma veste de pano simples, de cor acinzentada, com um capucho pontudo preso à própria veste, feita à semelhança de um saco. Assim se vestiam seus primeiros companheiros, e entre todas as Congregações que ainda hoje existem sob o nome de Frades Menores, como os Observantes, Descalços, Reformados, Recoletos, Conventuais e Capuchinhos, somente estes últimos vestem um hábito bastante semelhante ao de São Francisco, e seria até o mesmo se não tivessem alargado e alongado o capucho, dando-lhe a forma piramidal. (Hélyot *apud* Gieben, 1996, p. 433).

Esta "memória disputada" em torno do verdadeiro hábito de São Francisco de Assis ganhou máxima expressão no século XVI, sobretudo por causa de dois eventos primordiais na história franciscana: a emanação da bula *Ite vos,* pelo Papa Leão X, em 1517, pela qual se separaram os dois principais grupos franciscanos em conflito, conventuais e observantes; e, posteriormente, a autorização da reforma capuchinha pelo Papa Clemente VII, por meio da bula *Religionis Zelus*, no ano de 1528. Um século mais tarde, surgiu na Ordem Franciscana a prática da "escritura" da história por parte de seus diferentes grupos, prática que demonstrou uma forte conotação de pertencimento. Foi no caldo desse movimento que nasceu a cronística da última reforma no seio do franciscanismo, a reforma capuchinha.

Nas primeiras décadas do século XVII, a escrita das crônicas capuchinhas foi uma prática incentivada pelos Ministros Gerais, como uma maneira de renovar a historiografia e, ao mesmo tempo, fazer frente à cronística da observância que se destacava no período. O frade irlandês Luke Wadding (1588-1657) foi seu representante mais ilustre e cronista oficial, publicando, entre 1625 e 1654, oito volumes da *História da Ordem dos Frades Menores*, os quais abarcavam os anos de 1208 a 1540. Da parte dos capuchinhos, o Ministro Geral Juan María de Noto nomeou, no Capítulo de Pentecostes de 1627, um cronista oficial, o frade Zacarías Boverio (1568-1638), escritor já famoso no mundo das

letras capuchinhas. Doze anos antes, foi nomeado o frade Pablo de Vitelleschi de Foligno, que, por algum motivo desconhecido, não concluiu os trabalhos.

Zacarías Boverio publicou, em 1632, o primeiro tomo de suas crônicas capuchinhas, intitulado *Annalium seu sacrorum historiarum Ordinis Minorum S. Francisci qui capucini nuncupatur*[7], e, em 1639, um segundo tomo póstumo. Ambos percorrem a história capuchinha, desde as origens até o ano de 1612. Os tomos posteriores tiveram a escrita assumida por outros religiosos, assim como as respectivas traduções para o castelhano, com o título *Chronicas de los Frailes Menores Capuchinos de N.P.S. Frãcisco* (cf. Hernández Sotelo, 2017, p. 103-129). O elenco dos *Annalium* e *Chronicas* pode ser visto abaixo, na Tabela 1:

Tabela 1: Autores e tradutores da história oficial capuchinha (séculos XVII e XVIII)

Annalium seu sacrorum historiarum Ordinis Minorum S. Francisci qui capucini nuncupatur	*Chronicas de los Frailes Menores Capuchinos de N.P.S. Frãcisco*
Tomo I: 1632 **Tomo II**: 1639 Escritos por Zacarías Boverio	**Tomo I**: 1644 **Tomo II**: 1646 **Tomo III**: 1647 Traducidos por Antonio de Madrid Moncada
Tomo III: 1676 Escrito por Marcelino de Pise	**Tomo IV**: 1690 **Tomo V**: 1691 Traducidos por José de Madrid
Apéndice: 1735 Escrito por Silvestre de Milán	**Tomo VI**: Apéndice ó sexta y séptima parte de las Chronicas, 1758 Traducido en la primera parte por Matías de

[7] Textos disponíveis integralmente: **Volume 1:** http://hdl.handle.net/10481/23509 (Latim) e https://books.google.com.br/books/about/Primera_parte_de_las_Chronicas_de_los_fr.html?id=fFG5I5pAIaMC&redir_esc=y (Espanhol); **Volume 2:** http://hdl.handle.net/10481/21359 (Latim) e http://hdl.handle.net/10481/67561 (Espanhol) e **Volume 3:** http://hdl.handle.net/10481/67562 (E spanhol).

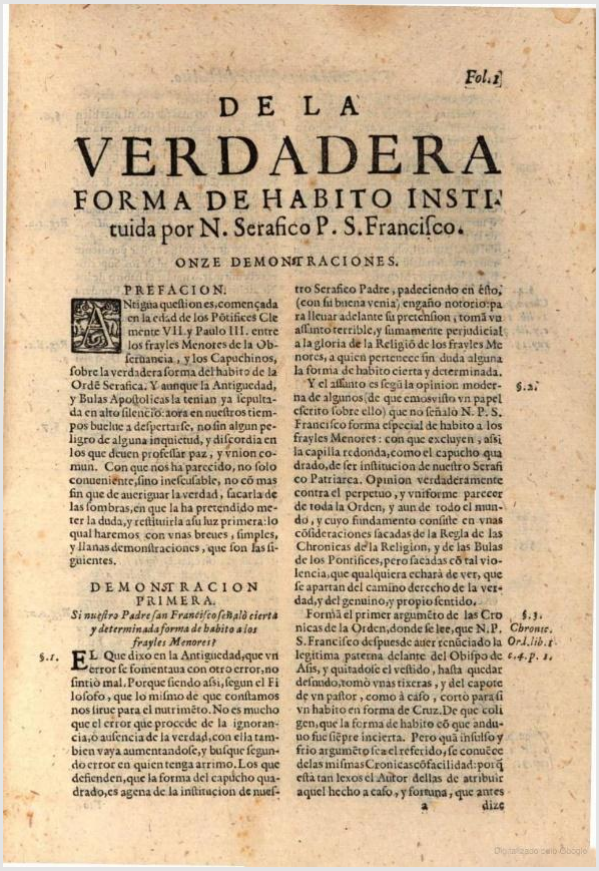
Marquina
Tomo VII: Apéndice o séptima parte de las Chronicas, s/f., siglo XVIII.
Traducido por Francisco de Ajofrín.
Obra manuscrita inconclusa.

Fonte: Hernández Sotelo, 2011, p. 726.

Foi o frade capuchinho Zacarías Boverio, em seus *Annalium*, que fomentou as discussões acerca da "memória disputada" em torno de São Francisco de Assis, quando publicou, ao final do Tomo I de suas crônicas capuchinhas, um apêndice intitulado *De la verdadera forma de habito instituída por N. Serafico P. S. Francisco* (Figuras 3 e 4).[8] A crônica bovariana, publicada em 1632, reacendeu as disputas medievais em torno da memória de São Francisco de Assis e das temáticas essenciais da Ordem Franciscana, como a observância da Regra e a pobreza, amalgamadas à história das representações do hábito franciscano; além de vincular ao hábito capuchinho histórias prodigiosas.[9]

[8] O historiador tcheco Martin Elbel considera que Boverio em suas *Demonstraciones* "em onze capítulos, discutiu todas as questões importantes relacionadas à questão do hábito capuchinho: se havia alguma forma especial prescrita por São Francisco, se o capuz original era pontudo ou arredondado, se estava preso ao hábito ou era um item de vestuário separado. Como seus argumentos, é claro, favorecem a forma capuchinha, ele também abordou a questão de quando a forma original foi abandonada. O que torna o tratado fascinante é a precisão do material pictórico acompanhante. Boverio forneceu aos seus leitores provas visuais detalhadas de suas conclusões, começando com ilustrações de vários hábitos sobreviventes que supostamente foram usados por São Francisco e terminando com reproduções das pinturas mais antigas que retratam Francisco e os primeiros frades. Não é preciso dizer que todas as imagens mostram hábitos idênticos aos dos Capuchinhos". Cf. Eibel, Martin. The Making of a Perfect Friar: Habit and Reform in the Franciscan Tradition. *In*: Miller, Jaroslav; Kontler, László. *Friars, Nobles and Burghers – Sermons, Images and Prints: Studies of Culture and Society in Early-Modern Europe* - *In* Memoriam István György Tóth. Central European University Press, 2010, p. 153.

[9] A historiadora mexicana Anel Hernández Sotelo destaca que "a escrita das Crônicas capuchinhas foi uma arma importantíssima para travar cada uma das batalhas contra os opositores da ordem. Do ponto de vista historiográfico, Zacarias Boverio demonstrou que o hábito de sua ordem era o verdadeiro hábito do santo fundador. No entanto, para a mentalidade religiosa do Antigo Regime, não bastava apresentar argumentos retóricos, históricos e iconográficos; era necessário também certificar, por meio de milagres e prodígios, a aceitação e o respaldo de Deus à reforma da capucha. (...) Dessa forma, ao impregnar o hábito capuchinho de características extraordinárias e ao interiorizar sua mistificação por meio de uma pedagogia baseada na leitura de certos discursos e na divulgação a partir do púlpito, consolidava-se uma



Figs. 3 e 4: Frontispício da 1ª parte da *Chronica de los Frailes Menores Capuchinos* por Zaccaria Boverio, 1632 (à esquerda). Fólio 1 do Apêndice *De la verdadera forma de habito instituída por N. Serafico P. S. Francisco* por Zaccaria Boverio, 1632. (à direita). Fonte: https://books.google.com.br/books?id=nV5PAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 04 de maio de 2025

As representações do hábito de São Francisco de Assis se tornaram um elemento que extrapola a figuração iconográfica. Particularmente nesse período,

nova doxa sobre o valor físico e metafísico da indumentária capuchinha em oposição ao valor dos outros hábitos franciscanos. Zacarias Boverio escreveu que as vestimentas utilizadas por São Francisco ao realizar milagres eram fonte de comprovação sobre a verdadeira forma do hábito de São Francisco. Neles, segundo o capuchinho, São Francisco aparecia invariavelmente com o hábito de capucha pontiaguda, e com suas aparições o próprio santo legitimava a importância da vestimenta primitiva. A narração desses milagres do pobre de Assis serviu ao cronista para demonstrar a força metafísica da sagrada forma do verdadeiro hábito e a proteção que ela oferecia àqueles que o vestiam, coisa que, ao longo de várias histórias relatadas nas Crônicas, ficou evidente. O cronista, então, registrou em papel, sob o título de verdade, as autocriações dos frades capuchinhos sobre a natureza prodigiosa do hábito de sua ordem e, por meio da difusão desses relatos, esses argumentos conseguiram sustentar seu ideário de santidade e deslegitimar metafisicamente os opositores da nova ordem". Cf. Hernández Sotelo, Anel. El prodigioso hábito capuchino. Construcciones y violência simbólica en la escritura de Zacarías Boverio. *Dimensión Antropológica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia/Cidade de México, México, Ano 19, Vol. 55, 2012, pp. 129-130.

o hábito constituiu-se como um símbolo identitário e, sobretudo, político. Assim, ao longo das últimas décadas – além dos historiadores já citados, Martin Eibel (2010) e Anel Hernández Sotelo (2012) –outros pesquisadores abordaram a história do hábito de São Francisco de Assis. Como exemplo, o frade capuchinho holandês e teólogo, Servus Gieben (1996), pesquisador do *Istituto Storico dei Cappuccini* em Roma; a francesa Véronique Rouchon-Mouilleron (2014), historiadora da arte da *Université de Paris IV-Sorbonne*; e Alejandra Concha Sahli (2017), historiadora medieval da *University College London*.

Servus Gieben, no artigo intitulado *Per la storia dell'abito francescano – Para a história do hábito franciscano* (1996), apresenta uma análise sobre o hábito religioso e o hábito de São Francisco de Assis e de seus primeiros companheiros, ao mesmo tempo que sublinha as particularidades dos hábitos usados pelos frades dos diferentes ramos da história franciscana. Por meio da compilação de um conjunto de ilustrações, Gieben reconstruiu a história do hábito franciscano dos diversos grupos religiosos que se formaram em torno da Vida e Regra de São Francisco, conforme se pode observar nas figuras 5 a 12, de acordo com as fontes textuais produzidas pelos respectivos grupos.

Fig. 5: Frade Menor Conventual.

Fig. 6: Frade Menor Observante.

Fig. 7: Frade Menor Capuchinho.

Fig. 8: Frade Menor Descalço da Espanha.

Fig. 9: Frade Menor Reformado.

Fig. 10: Frade Menor Recoleto da França.

Fig. 11: Frade da Terceira Ordem Regular Ultramontano.

Fig. 12: Frade da Terceira Ordem Regular da Itália.

Fonte: Gieben, 1996, p. 444-445.

A historiadora Véronique Rouchon-Mouilleron (2014), no artigo *Quelle couleur pour les frères? Regards sur l'habit des Mineurs aux XIII^e^-XIV^e^ siècles – Que cor para os irmãos? Olhares sobre o hábito dos Menores nos séculos XIII-XIV*, destaca, em primeiro lugar, o silêncio das fontes – como a Regra Franciscana, hagiografias e fontes antigas – em relação à cor do hábito e o contraste desse silêncio com a abundância das fontes visuais no primeiro século

franciscano. De acordo com a pesquisadora, a diversidade dessas fontes visuais possibilita estudos sobre as cores do hábito nas diversas representações visuais, não obstante a limitação da análise dos dados figurativos, sem o confronto com indicações de fontes textuais.

Por meio da análise serial de trinta representações imagéticas, Rouchon-Mouilleron (2014) demonstra a variedade cromática do hábito franciscano, que vai do preto ao rosa, incluindo tons de cinza e marrom, o que demonstra uma indeterminação e instabilidade cromática que varia de acordo com o local, contexto artístico e, especialmente, em virtude contextos de tensões nos processos de institucionalização e reformas da Ordem. Por fim, conclui a autora que a análise de representações imagéticas funciona como um poderoso indicador visual, cuja análise não pode ser excluída da historiografia do franciscanismo. Especialmente, se tratando do hábito franciscano, a não uniformidade cromática demonstra o status inacabado da identidade visual da ordem franciscana.

A pesquisadora Alejandra Concha Sahli (2017), em seu artigo intitulado *The true habit of St Francis: The Capuchins and the construction of a new Franciscan identity – O verdadeiro hábito de São Francisco: Os Capuchinhos e a construção de uma nova identidade franciscana*, analisa três fontes do século XVII, provenientes de três ramos da família franciscana, as quais tocam o tema complexo e fonte de divisão das figurações do hábito de São Francisco de Assis, seu papel simbólico e identitário para as Ordens Franciscanas. A autora, em sua análise, tem o objetivo de entender essas fontes como uma espécie de abordagem de longa duração sobre a temática do hábito de Francisco, debate ainda presente na iconografia franciscana na atualidade.

As três fontes analisadas por Sahli (2017) tratam, em primeiro lugar, do próprio texto de Zaccaria Boverio que, no final do primeiro volume do *Annales Ordinis Minorum Capuccinorum*, elaborou um tratado intitulado *De vera habitus forma a Seraphico B.P. Francisco instituta*, com noventa e nove páginas de fólio, enriquecidas com trinta e seis gravuras em cobre. Nele, Boverio realizou uma

minuciosa construção de sua argumentação através de onze demonstrações, acompanhadas por diversas imagens que reproduzem hábitos de São Francisco de Assis e de seus primeiros companheiros, partes de hábito e reproduções de pinturas, levando seu leitor à "comprovação" de que, os frades menores capuchinhos eram portadores da forma original do hábito de São Francisco, o *poverello* de Assis.[10]

Diante do tratado dos Capuchinhos escrito por Zaccaria Boverio, os frades Observantes e os frades Conventuais sentiram-se provocados e responderam à altura, cada qual refutando Boverio com seu próprio tratado. Concha Sahli (2017) destaca que a resposta dos Observantes veio em 1640, escrita por Jacobus de Riddere (1602-1675), em seu *Speculum apologeticum fratrum minorum ordinis S. Francisci oppositum annalibus Capucinorum R.P. Zachariae Boverii* (Fig. 13). Por sua vez, a resposta conventual foi escrita, em italiano, por Niccolò Catalano e publicada em 1652, sob o título *Fiume del terrestre paradiso diviso in quattro capi, o discorsi. Trattato difensivo del sig. dotto. Niccoló Catalano da Santo Mauro, oue si ragguagli il mondo nella verità dell'antica forma d'habito de' frati minori istituita da S. Francesco* (Fig. 14), conforme se pode observar nos frontispícios a seguir:

[10] "A aparência dos novos frades, especialmente o capuz pontudo, tornou-se uma característica tão distintiva que acabou lhes dando o nome: Capuchinhos. A vestimenta incomum continuava a despertar curiosidade por onde chegavam e, com a crescente popularidade dos Capuchinhos, passou a ser imitada por outros frades. Para evitar mais confusões (e apaziguar as reclamações dos Capuchinhos), o sucessor de Clemente VII, Paulo III, proibiu outros grupos de reforma franciscana de usarem o capuz pontudo, a menos que se submetessem à autoridade do vigário-geral dos Capuchinhos. O novo hábito celebrava o sucesso da nova ordem, mas ao mesmo tempo despertava indignação. As autoridades franciscanas contestavam a legitimidade do novo ramo e rotulavam os frades capuchinhos como renegados que haviam quebrado o voto de obediência. Enfatizavam que Frei Matteo começara a usar seu novo hábito sem a permissão de seus superiores. Queixavam-se de que o hábito, que deveria ser um sinal da unidade da ordem e da humildade dos frades individuais, havia se tornado fonte de discórdia e orgulho. Em resposta, os Capuchinhos argumentavam que o capuz pontudo correspondia à forma original do hábito prescrita pelo próprio São Francisco. A adoção dessa forma específica de hábito manifestava o compromisso dos Capuchinhos em reviver o legado que os outros frades haviam abandonado. Na era da Reforma, os Capuchinhos passaram décadas debatendo com os outros franciscanos em defesa de sua própria reforma franciscana. Nessas disputas, o formato do capuz e a cor e textura do tecido tornaram-se questões emocionais intensas para ambos os lados. Mais de cem anos após a visita de Matteo a Roma, as disputas ainda estavam em andamento e os argumentos mais amargos ainda estavam por vir." (Eibel, 2010, p. 151).

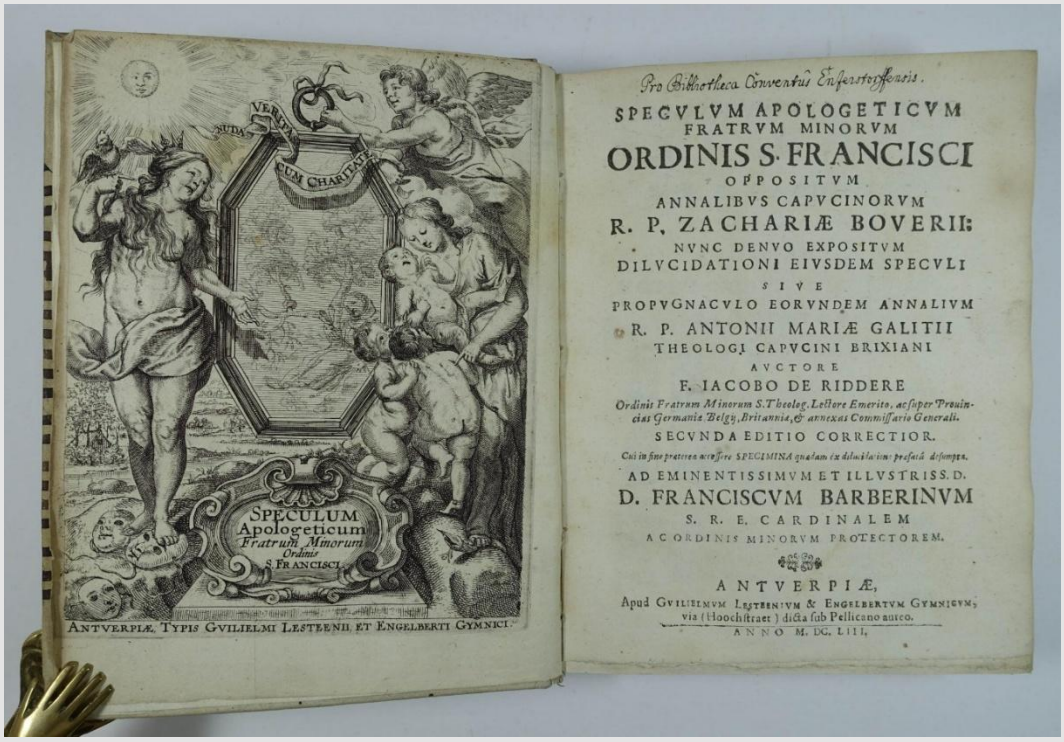


Fig. 13: Frontispício de Speculum apologeticum fratrum minorum ordinis S. Francisci oppositum annalibus Capucinorum R.P. Zachariae Boverii de Jacobus de Riddere, 1640. Fonte: https://www.zvab.com/Speculum-apologeticum-Fratrum-Minorum-Ordinis-Francisci/22682300140/bd#&gid=undefined&pid=2. Acesso em 04 de maio de 2026.

Fig. 14: Frontispício de Fiume del terrestre paradiso diviso in quattro capi, o discorsi. Trattato difensivo del sig. dotto. Niccoló Catalano da Santo Mauro, oue si ragguagli il mondo nella verità dell'antica forma d'habito de' frati minori istituita da S. Francesco de Niccolò Catalano da Santo Mauro, 1652. Fonte: https://www.abebooks.it/prima-edizione/Fiume-terrestre-paradiso-diviso-capi-discorsi/30574641030/bd. Acesso em 04 de maio de 2026.

Dessa forma, Sahli (2017) aponta que a longa argumentação apresentada em cada um dos tratados é mais retórica do que factual. Os poucos "fatos" apresentados junto à curadoria das ilustrações selecionadas por cada autor para ilustrar seus argumentos, são frequentemente acomodados de acordo com a narrativa e os propósitos de cada uma das três famílias da Ordem, de modo que houve um escalonamento das tensões, chegando ao ponto de o papa proibir novos debates sobre o assunto. A pesquisadora afirma que esses tratados parecem nunca ter sido estudados criticamente em conjunto, e seus autores, com exceção de Boverio, que tem recebido alguma atenção nas últimas décadas, são ainda desconhecidos, o que aponta para a necessidade de pesquisas futuras voltadas à análise dos códices.

Naturalmente, os debates históricos, simbólicos e políticos constantes ao longo da história franciscana perpassaram as figurações do hábito de São Francisco de Assis, tais questões foram sintetizadas por Martin Eibel (2010).[11] Nesse sentido, a figuração do hábito franciscano foi um artifício da linguagem visual utilizado pelos vários grupos para defender a legitimidade da ocupação de

[11] "Na história dos Frades Menores, o hábito desempenhou um papel crucial. Ele expressava a missão específica dos frades: a vida apostólica na pobreza, penitência e pregação itinerante. A pobreza material – representada por roupas pobres, remendos e pés descalços – era uma imagem da pobreza espiritual de um homem-mendigo diante da face de Deus. À medida que a Ordem dos Frades Menores evoluía, o papel do hábito se transformava. No começo, ele servia mais como um sinal da unidade da ordem e de sua obediência à autoridade da Igreja. Ele os marcava como membros ortodoxos da Igreja e, assim, ajudava a distingui-los de grupos heréticos. Isso era particularmente importante no caso de um grupo tão dinâmico e complicado como os Frades Menores. O hábito ajudava a fortalecer a identidade coletiva. Na linguagem popular, os frades eram frequentemente chamados segundo sua aparência (frades cinzentos, *fratti grigi*). Mas, à medida que os esforços para preservar a unidade começavam a falhar, a situação mudou. O hábito acinzentado passou a assumir uma variedade de formas que se tornaram associadas a grupos de reforma individuais. Com o surgimento de fortes movimentos de reforma dentro dos Frades Menores (Observantes, Capuchinhos e muitos outros), essa questão ganhou urgência particular. No início do século XVI, dentro de um período relativamente curto, os Frades Menores foram oficialmente divididos em três ordens independentes: Capuchinhos, Franciscanos e Conventuais moderados. Cada um dos três ramos professava uma interpretação diferente da tradição franciscana e cada um deles estava ansioso para expressar sua posição. Nessas circunstâncias, não foi possível evitar a questão da autenticidade: quem eram os verdadeiros filhos de São Francisco? Para muitos frades, a resposta a essa pergunta envolvia resolver outras questões mais particulares: qual das três ordens dos Frades Menores usava o verdadeiro hábito do pai fundador? São Francisco usava um capuz pontudo ou redondo? Era barbudo ou barbeado? E o que ele usava nos pés?" (Eibel, 2010, p. 174-175).

um espaço social e o estabelecimento de uma identidade específica. Essas controvérsias influenciaram a iconografia de São Francisco de Assis, especificamente, na figuração do hábito franciscano e seu capuz – questões que foram longamente debatidas no conjunto dos tratados de Boverio, Riddere e Catalano – e chegaram até às dinâmicas próprias do mecenato, aos artistas, suas fontes textuais e imagéticas. Portanto,

> [...] é por isso que os debates sobre o verdadeiro hábito eram tão importantes. Era uma questão de legado e legitimidade, especialmente para os Franciscanos e Capuchinhos que afirmavam observar a Regra de São Francisco à risca e sem concessões. Para eles, o ditado "o capuz não faz o monge" era mais do que questionável. Embora – dada a força da tradição antifrades – a atenção dada ao hábito fosse um assunto muito arriscado se levada ao excesso, ela não podia ser desconsiderada. A própria natureza de suas atividades missionárias os obrigava a depender da linguagem visual. Os debates sobre o formato adequado de um capuz não podem ser tirados desse contexto. A aparência externa dos frades era uma mensagem visual entrelaçada com outros meios de comunicação. Ajudava a estabelecer seu lugar na sociedade, a fortalecer os laços entre eles e seus simpatizantes. Essa duradoura afiliação de indivíduos ou grupos a certas ordens pode ser observada notavelmente na pintura espanhola. Zurbarán e Murillo eram próximos dos Capuchinhos e, portanto, São Francisco em suas pinturas geralmente veste um capuz pontudo, enquanto o São Francisco de El Greco geralmente está vestido com o capuz redondo dos Franciscanos. Essa rede permitia que os frades prosseguissem com sua missão de forma mais eficaz e transmitissem sua mensagem à sociedade mais ampla. Mais do que um sinal de decadência e recaída, a controvérsia era um subproduto – embora incômodo – da reforma e de uma renovação bem-sucedida (Eibel, 2010, p. 175).

Os hábitos franciscanos mais difundidos a partir da segunda metade do século XVI se basearam em três "modelos" predominantes – o conventual, o observante e o capuchinho. Tais modelos estão graficamente representados nas estampas observadas abaixo: na figura 15, é apresentado o modelo conventual; na figura 16, o modelo observante, ambas as imagens selecionadas do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal; e, na figura 17, o modelo capuchinho, com São Francisco ao centro e cenas da sua vida no ciclo ao redor deste, embora com um modelo de hábito diverso daquele da figura central.

Fig. 15: Martin Engelbrecht. Benção do Santo Patriarca Francisco, 1726-1756. Fonte: https://purl.pt/36669. Acesso em 04 de maio de 2026.

Fig. 16: João José dos Santos. Patriarcha S. Francisco de Assiz, 1862. Fonte: https://purl.pt/36641. Acesso em 04 de maio de 2026.

Fig. 17: Andrea Vaccari. Vita et miracula S. Francisci, 1604. Fonte: https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/---49fe99a37d9ba46322c6240d4f8b65f7. Acesso em 04 de maio de 2026.

4. Figuração e simbologia do hábito franciscano em Minas Gerais

A pesquisa implementada ao longo do mestrado mapeou e investigou as representações pictóricas de São Francisco de Assis nas capelas da Ordem Terceira de São Francisco (OTSF), Arquiconfrarias do Cordão de São Francisco de Assis (ACSF) e Hospícios da Terra Santa (HTS), bem como, exemplares em outros equipamentos culturais, totalizando 36 figurações localizadas em pinturas de forro, parietais, de cavalete e livros de irmandades. No estudo realizado, os modelos predominantes na figuração do hábito de São Francisco de Assis, conventual, observante e capuchinho, representados pelas gravuras colocadas

acima, foram a base imagética para a análise da figuração do hábito franciscano. Na Tabela 2, o resultado das análises pode ser observado:

Tabela 2: Modelos do hábito franciscano no repertório pictórico da Iconografia de São Francisco de Assis em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX)

Inventário	**Localização**	**Título**	**Modelo do Hábito**
1	Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto	São Francisco Penitente	Observante
2		São Francisco recebendo a Regra	Observante
3		São Francisco recebendo a indulgência da Porciúncula	Observante
4		São Francisco transportado ao céu	Observante/Eremita?
5		São Francisco diante do Papa Inocêncio III	Observante
6		São Francisco pregando	Observante
7		Visão de São Francisco	Observante
8		São Francisco lendo a Regra para São Lúcio e Santa Buona	Observante
9		São Francisco das Chagas	Observante
10	Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Mariana	Agonia e morte de São Francisco	Observante
11		Êxtase de São Francisco	Observante
12	Capela da Ordem Terceira de São Francisco em São João del Rei	São Francisco e outro santos	Observante
13	Capela da Ordem	São Francisco e Cristo	Ilegível

14	Terceira de São Francisco em Diamantina	São Francisco recebendo a Regra de Cristo	Observante
15		São Francisco recebendo a Regra de Cristo	Observante
16		Brasão e Chagas	-
17		São Francisco recebendo a Regra de Cristo	Observante
18	Capela da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Mariana	São Francisco com a cruz patriarcal	Observante
19		Sagrado Coração alado com o Brasão da Ordem Franciscana	-
20	Capela da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Sabará	Brasão da Ordem Franciscana	-
21		Ex-voto de Maria Joaquina da Cruz à intercessão de São Francisco da Penitência	Ilegível
22	Capela da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Caeté	São Francisco em Glória	Observante
23		São Francisco recebendo as chagas de Cristo	Observante
24		Cristo do Amor Divino	Observante
25	Capela da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Santa Bárbara	São Francisco recebendo os estigmas	Observante
26		São Francisco recebendo a indulgência da Porciúncula	Observante
27	Presidia da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco de Catas Altas	São Francisco recebendo as chagas	Observante
28	Igreja de Santa Efigênia	São Francisco em Oração	Observante

	em Ouro Preto		
29	Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Tiradentes	São Francisco e São Domingos recebendo o rosário de Nossa Senhora	Observante
30	Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Santa Rita Durão	São Francisco em Oração	Observante
31	Hospício da Terra Santa em Sabará	Brasão da Ordem Franciscana	-
32	Museu da Inconfidência em Ouro Preto	São Francisco recebendo os estigmas	Ilegível
33	Museu de Congonhas	Ex-voto São Francisco de Assis	Observante
34		Ex-voto São Francisco de Assis	Observante
35	Museu Mineiro em Belo Horizonte	São Francisco recebendo os estigmas	Observante
36		São Francisco da Penitência	Observante

As figurações da iconografia de São Francisco de Assis nas Minas Setecentista e Oitocentista, conforme apresentadas na tabela acima, evidenciam a predominância do modelo observante na figuração do hábito franciscano; fato pressuposto devido à jurisdição da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil sobre os terceiros franciscanos. Do superior provincial do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro emanava a autorização para as visitas canônicas aos terceiros no território minerador, assim como para os frades esmolarem e pregarem na Capitania de Minas Gerais.[12]

[12] A historiadora Renata Resende Silva fez uma abordagem pormenorizada sobe a atuação das Ordens Regulares em Minas Gerais em sua dissertação de mestrado, conferir: SILVA, Renata Resende. *Entre a ambição e a salvação das almas:* a atuação das ordens regulares em Minas

Outro fato importante acerca das influências sobre os modelos iconográficos e as tipologias do hábito franciscano no repertório pictórico mineiro está relacionado, tangencialmente, à própria circulação do hábito terceiro, nesse sentido:

> Frei Samuel Tetteroo (1947) apresenta um dado importante em relação à circulação de objetos de cunho religioso por meio dos Hospícios, ao tratar sobre a dificuldade dos irmãos terceiros de São Francisco de Vila Rica para "[...] obter hábitos do reino, seja por intermédio da Província, seja por intermédio dos hospícios da Terra Santa, que além disto se tornavam caros demais para os irmãos pobres" (Tetteroo, 1947, vol. 7, p. 343). Tal referência documental encontrada pelo frade reforça a ideia de que os Hospícios se tornaram centros de irradiação do carisma e devoções a santos franciscanos, além de sua ligação com irmãos terceiros, do comércio de referenciais imagéticos e textuais (Camargos; Quites, 2025, p. 202). [13]

---

gerais (1696-1759). 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em 04 de maio de 2026.

[13] Frei Basílio Röwer, em um artigo na Revista Eclesiástica Brasileira intitulado: *O Lavabo do Aleijadinho na sacristia da igreja de S. Francisco em Ouro Preto* levanta algumas questões interessantes e que corroboram com as conclusões de nossa análise: "Inspirou-se o Aleijadinho, ao desenhar os detalhes do Lavabo em algum livro, missal, breviário, coleção de estampas? Respondemos afirmativamente sem receio de contradição. Dissemos acima que examinamos a obra com olhos de Franciscano e assim examinando, o que nos causou a espécie foi o busto de S. Francisco e a figura do frade. Semelhante hábito com capuz o Aleijadinho nunca vira no Brasil. Copiou-os de alguma estampa. Expliquemo-nos. Até o ano de 1897, não existia na Ordem franciscana completa uniformidade no trajar o hábito. Em alguns países, o capuz e a sua gola eram menores e de pano simples, em outros, maiores e de pano duplo, o que dava ao capuz maior elegância. O burel, por sua vez, caía na frente ou em dobras ou deixava sobre o peito uma faixa lisa, marginada por duas dobras, como hoje se usa universalmente. Os Franciscanos da Recoleção, porém, espalhados pela Alemanha, dispunham o hábito na frente de maneira que resultava um verdadeiro escapulário, como aparece na figura do frade do Lavabo. Por estas razões, tanto no perfil do S. Francisco como o frade de olhos vendados no Lavabo de Ouro Preto são retratos legítimos de Franciscano do norte da Europa, com a diferença que o Santo parece mais um alemão, o frade um holandês ou belga. Confirma-se, pois, o que há anos escreveu Mário de Andrade: "A obra escultórica dele (do Aleijadinho) respira germanismo". É a fisionomia e, principalmente, a forma de hábito que o provam à evidência. Quem quiser saber como os Franciscanos brasileiros e portugueses trajavam o burel no tempo em que em Ouro Preto se esculpia o Lavabo, procure na Biblioteca Nacional a estampa com o retrato de Frei Fabiano de Cristo, ou a representação da morte de S. Francisco no claustro convento de Sto. Antônio no Rio. Mas existe na figura do frade outra singularidade, a que pouca ou nenhuma atenção se prestou até hoje, mas que vem confirmar o que acabamos de dizer. As mangas do hábito, antes de acabarem, tornam-se bojudas, como se aí formassem uma bolsa. É exato. Os Franciscanos Holandeses tinham de fato antigamente uma bolsa dentro da manga para guardar o lenço e outras miudezas, particularidade que também os nossos Religiosos do Norte do Brasil adotaram. Também o hábito de S. Francisco no medalhão do frontispício da igreja dos Terceiros de Ouro Preto tem estas bolsas, embora na forma do capuz e no trajar o hábito o artista tenha seguido diferente estilo. Com isto julgamos provada a nossa afirmação que Antônio Francisco Lisboa, ao esculpir o Lavabo da sacristia da igreja de S. Francisco em Ouro Preto, copiou em parte modelos da escola flamenga, que vieram às mãos ou por intermédio de Franciscanos

Os Franciscanos Capuchinhos registram apenas presença esporádica em Minas Gerais no século XVIII, com os frades ambulantes e pregadores itinerantes e, assim como todos os frades regulares, encontravam nos Hospícios da Terra Santa lugares de passagem e atuação. O pesquisador capuchinho Thiago Santiago realizou uma ampla pesquisa sobre os frades capuchinhos ambulantes no território minerador nos séculos XVIII e XIX (cf. Santiago, 1997).

Até o momento, a reflexão se deteve na questão do hábito de São Francisco de Assis, abordando as narrativas das fontes franciscanas, os acalorados debates históricos promovidos pelos grupos que formam os galhos da árvore franciscana e a identificação do modelo predominante do hábito franciscano nas Minas Gerais no período colonial, a partir do inventário do repertório pictórico da iconografia de São Francisco. No entanto, faz-se necessário pontuar algumas noções sobre os significados e sentidos dessa veste religiosa e a sua importância na vida religiosa e social dos sodalícios terceiros no século XVIII e XIX na Capitania de Minas Gerais.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-), em sua obra *Altíssima Pobreza* (2015), investiga as regras monásticas problematizando a relação entre regra e vida, realizando esse percurso sob a ótica dos movimentos espirituais dos séculos XII e XIII, que culminaram no franciscanismo. Nesse sentido, nos oferece algumas intuições que podem lançar luz sobre os significados e os sentidos do hábito franciscano. O autor afirma que o termo *habitatio* (habitação), se referindo à habitação comum própria da vida monástica, parece indicar não tanto um simples fato, mas antes uma virtude e uma condição espiritual, o termo *habitare* (manter, usar ou ter) extrapola um significado puramente tectônico ou uma situação factual. Agamben destaca que foi no contexto da vida monástica que o termo *habitus* (hábito), que significa modo de ser ou agir, foi designando, cada vez mais, o modo de vestir e, posteriormente, assumindo outros significados como sinônimo de virtude e maneira de se comportar (cf. 2015, p. 24-25).

(Visitadores, esmoleres da Terra Santa), ou de outra pessoa ilustrada e viajada." (vol. 3, fasc. 1, março 1943).

ISSN: 2965-1085

Variadas concepções e camadas de significado foram amplamente desenvolvidas na literatura monástica, como, por exemplo, no primeiro livro das *Instituições cenobíticas* de João Cassiano (c. 435), onde se encontra em um dos títulos: *De habitu monachorum* – Do hábito dos monges, capítulo em que o autor monástico realiza a descrição de como devem ser as vestes destes religiosos. Segundo Agamben (2015), esse tipo de abordagem pormenorizada só foi possível em função da submissão das vestes dos monges a um processo de moralização, de modo que se tornaram um símbolo, a alegoria de uma virtude ou de um modo de vida. Assim, descrever a veste exterior equivale a expor um modo de ser interior. Essa abordagem será importante para lançar luz sobre o entendimento da figuração e do uso do hábito franciscano no contexto das Minas Setecentista e Oitocentista. Sobre o hábito do monge, afirma Agamben, citando trechos do texto de Cassiano:

> O hábito do monge não concerne, de fato, ao cuidado do corpo, mas é, sobretudo, *morum formula*, "exemplo de um modo de vida". Sendo assim, o pequeno capuz (*cucullus*) que os monges usam dia e noite é uma advertência para "manter em cada instante a inocência e a simplicidade das crianças". As mangas curtas da túnica de linho (*colobion*) "significam a renúncia a qualquer ato e a qualquer obra mundana" - e aprendemos de Agostinho que as mangas longas (*tunicae manicatae*) eram procuradas como sinal de elegância. As alças de lã que, passando por baixo das axilas, mantêm as vestes aderentes ao corpo dos monges significam que eles estão prontos para qualquer trabalho manual ("*inpigri ad omnes opus expliciti*"). O pequeno manto (*palliolus*) ou sobreveste (*amictus*) com que se cobrem o pescoço e os ombros simboliza a humildade. O bastão (*baculus*) lembra que eles "não devem caminhar inermes em meio à multidão berrante dos vícios". As sandálias (*gallicae*) significam que "os pés da alma devem estar sempre prontos para a corrida espiritual. Esse processo de moralização do hábito alcança seu ápice no cinto de pele (*zona pellicia, cingulus*) que o monge deve sempre usar: ele o constitui como "soldado de Cristo", pronto a combater o demônio em todas as circunstâncias ("*militem Christi in procinctu semper belli positum*") e, ao mesmo tempo, o insere em uma genealogia, já presente na regra de Basílio, que remonta, através dos apóstolos e de João Batista, a Elias e Eliseu. Mais ainda: o *habitus cinguli* (que obviamente não pode significar "a veste do cinto", mas equivale a *hexis* e *ethos* e indica um hábito constante) constitui uma espécie de *sacramentum*, um sinal sagrado (talvez também no sentido técnico de juramento: "*in ipso habitu cinguli inesse parvum quod a se expetitur sacramentum* [nessa mesma veste da cintura está contido um pequeno sinal do que é demandado dele]"), que significa e manifesta a "mortificação dos membros em que estão contidas as sementes da luxúria e da libidinagem" (Agamben, 2015, p. 26-27).

O autor destaca um outro ponto da legislação das regras antigas que, de algum modo, toca a intuição essencial das regras religiosas, particularmente a Regra de São Francisco de Assis e a tradição dos textos legislativos das Ordens Franciscanas: as prescrições sobre os candidatos à vida franciscana regular ou "secular", o modo de os receber e o modo de receber o hábito. Esse rito de "passagem" é considerado de máxima importância na vida do neófito, tanto nas regras monásticas antigas quanto no *Memoriale Propositi*, assim como nas normativas posteriores, como é o caso dos Estatutos das Ordens Terceiras Franciscanas, que orientam os sodalícios na Capitania de Minas Gerais. Agamben (2015) destaca:

> Jerônimo, traduzindo Pacômio, já tem o cuidado de opor as *vestimentas* seculares ao *habitus* do monge ("*tunc nudabunt eum vestimentis saecularibus et induent habitum monachorum*" ["então o desnudam de suas vestimentas seculares e o vestem com o hábito dos monges"]). Na *Regra do mestre*, o *habitus propositi*, que não deve ser concedido com facilidade ao neófito, é certamente muito mais do que uma veste: ele é o *habitus* - ao mesmo tempo veste e modo de vida -, correspondente ao *propositum*, ou seja, o projeto em que o neófito se engaja. E quando, pouco adiante, a regra estabelece que o converso que decide abandonar a comunidade para voltar ao mundo deve ser "*exutus sanctis vestibus vel habitu sacro*" ["despido das santas vestes ou do hábito sagrado"]", não se trata, como pensa o editor, de uma "redundância": o "hábito sagrado" é algo mais do que as "santas vestes", porque expressa o modo de vida de que estas são o símbolo (Agamben, 2015, p. 27).[14]

Dessa forma, foram as regras monásticas os primeiros textos da cultura cristã em que as vestes adquiriram um significado moral, uma função espiritual e um sentido simbólico, se tornando, de alguma maneira, uma espécie de sacramento de uma realidade espiritual.[15] Tais noções são expressas nas linhas e

[14] O filósofo, sintetizando a reflexão desses pontos, afirma que "morar junto significa, portanto, para os monges, compartilhar não apenas um lugar e uma veste, mas sobretudo um *habitus*; e o monge é, nesse sentido, um homem que vive de acordo com o "habitar" , ou seja, seguindo uma regra e uma forma de vida. Contudo, é verdade que o cenóbio representa a tentativa de fazer coincidir o hábito e a forma de vida em um *habitus* absoluto e integral, em que não fosse mais possível distinguir entre veste e modo de vida. No entanto, a distância que divide os dois significados do termo *habitus* nunca desaparecerá completamente, e marcará duradouramente com sua ambiguidade a definição da condição monástica." (Agamben, 2015, p. 27).

[15] Giorgio Agamben destaca que "naturalmente, o vestuário teve em todas as épocas um significado moral e, no campo cristão, a narrativa do Gênesis vinculava a própria origem do pecado à queda de Adão (no momento de os expulsar do paraíso, Deus fez com que usassem

entrelinhas dos textos normativos dos terceiros franciscanos, sobre os quais nos deteremos a seguir, em busca de evidenciar os significados, as funções e os sentidos simbólicos do hábito franciscano no contexto religioso, social e econômico das Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX.

A Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, do ponto de vista de sua legislação, tem por referências alguns documentos importantes, a saber: a Regra de Nicolau IV de 1289, as Ordenações da Ordem Terceira, publicadas em 1616 em Madri, e os Estatutos Gerais de 1675, formulados por Frei Luís de S. Francisco para uma melhor organização das Ordens Terceiras de Portugal e no ultramar. O primeiro texto, a Regra da Ordem Terceira Franciscana, aprovada pelo Papa Nicolau IV em 1289, era composto por 20 capítulos (Quadro 3), organizados da seguinte forma:

Quadro 3: Regra de Nicolau IV (1289)

Capítulo I: De como se hão de examinar os que hão de entrar em a Ordem.

Capítulo II: Da forma do recebimento dos que querem entrar em a Ordem.

Capítulo III: Da forma do Hábito, & qualidade dos vestidos.

Capítulo IV: Que não vão a convites ou a autos desonestos nem deem coisa alguma aos representantes.

Capítulo V: Da abstinência & jejum.

Capítulo VI: De quantas vezes se ha de confessar em o ano, & receber o Corpo de

vestes de pene – *tunicae pelliciae* – símbolo do pecado); mas é só a partir do monasticismo que se assiste a uma moralização integral de cada elemento vestuário. Para encontrarmos algo parecido ao capítulo *De habitu monachorum* das Instituições de Cassiano precisamos esperar pelos grandes tratados litúrgicos de Amalário, Inocêncio III e Guilherme de Mende (e no campo profano, pelo Livro das cerimônias de Constantino VIII Porfirogênito). De fato, se abrirmos o *Rationale didivinorum officiorum* de Guilherme, logo depois que ele aborda a Igreja e seus ministros, vemos que o terceiro livro é dedicado a uma análise dos "indumentos e ornamentos dos sacerdotes", que, exatamente como em Cassiano, expõe o significado simbólico de cada um dos elementos da veste sacerdotal, dos quais é possível indicar o correspondente no hábito monacal." (Agamben, 2015, p. 28-29).

nosso Senhor.

Capítulo VII: Que não tragam armas ofensivas.

Capítulo VIII: De como se hão de dizer as Horas Canônicas.

Capítulo IX: Que todos os que de Direito podem, façam Testamento.

Capítulo X: Da paz que se há de reformar entre os Irmãos, & os estranhos.

Capítulo XI: De quando são molestados contra o Direito, & contra seus Privilégios.

Capítulo XII: Que se guardem quanto puderem de juramentos solenes.

Capítulo XIII: De ouvir Missa, & da Congregação que se há de fazer.

Capítulo XIV: Dos Irmãos enfermos, & defuntos.

Capítulo XV: Dos Ministros.

Capítulo XVI: Da Visitação, & Correição dos delinquentes.

Capítulo XVII: De evitar as contendas entre si, & os outros.

Capítulo XVIII: Em que maneira, & porque causas se poderão dispensar em abstinências.

Capítulo XIX: Que os Ministros manifestem as culpas ao Visitador.

Capítulo XX: De como em as coisas acima ditas, nenhuma delas obriga a pecado mortal.

Fonte: São Luís, Monte Olivete, *apud* Sousa, 2015, p. 44.

Nas Minas Setecentistas e Oitocentistas, além dos textos da Regra (1289), das Ordenações da Ordem Terceira (1606)[16] e dos Estatutos Gerais (1675), citados acima, a Ordem Terceira da Penitência de Vila Rica, de acordo com o

[16] Fazia parte deste documento ainda a "Forma que se há de guardar em dar o Hábito, ou a profissão aos Irmãos e Irmãs Seculares da Terceira Ordem", além de Declarações que deveriam ser publicadas junto aos vinte capítulos da Regra de Nicolau IV." (Sousa, 2015, p. 41).

Cônego Raimundo Trindade, "em 1756, levou a Ordem à aprovação do Provincial os Estatutos que elegera para seu regime. Constam de vinte estirados e interessantes capítulos, precedidos por um proêmio ou brevíssimo histórico das Regras do Santo Patriarca" (Trindade, 1958, p. 9). Em seguida, registra os títulos desses capítulos, que são idênticos aos do estatuto que regia a Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. A divisão de ambos os estatutos coincide com os títulos da Regra de Nicolau IV.

Na submissão desses Estatutos para análise das autoridades canônicas, diante da não aprovação desse texto pelo superior imediato, o Provincial dos Franciscanos da Província da Imaculada Conceição do Brasil, os terceiros de Vila Rica recorreram, por meio de procuradores, ao Comissário Geral dos Franciscanos, Frei Juan de Molina, residente em Madri, obtendo a aprovação de seus Estatutos em 1761.[17] No entanto, a essa altura, esses textos "já não foram exatamente os mesmos levados à sede da Província do Rio de Janeiro. Constavam esses, como vimos, de vinte capítulos; eram de vinte e nove os segundos" (Trindade, 1958, p. 12).[18]

A Regra de 1289, com sua organização em vinte capítulos, apresenta "três preocupações principais: questões relacionadas à organização formal da instituição e sua hierarquia; questões relativas ao comportamento e à vida social; e, por último, questões relacionadas à penitência e à santificação pessoal" (Sousa, 2015, p. 44). Essas questões essenciais foram mantidas no núcleo dos estatutos particulares, por exemplo, nos capítulos: *De como se hão de examinar os que hão de entrar em a Ordem* (Cap. 1); *Da forma do recebimento dos que querem entrar em a Ordem* (Cap. 2), demonstram o alto grau de exigência e seletividade para com os candidatos a entrar na Ordem Terceira Franciscana, os quais deviam

[17] O historiador Cristiano Oliveira de Sousa realizou a transcrição do Estatuto da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Vila Rica do ano de 1758 (2008 - Anexo 3), do seu Apêndice (2015 - Anexo 1) e do Estatuto de 1761 (2015 - Anexo 2).

[18] Por êstes últimos se regeu a Ordem até a reforma de Leão XIII. É pena que se tenham perdido. Era um belo livro, segundo fui informado, encadernado em belbutina, cantoneiras de prata lavradas e enriquecido de precisoas iluminuras." (Trindade, 1958, p. 12).

responder a um minucioso interrogatório com questões sobre sua linhagem, comportamento social e práticas virtuosas, em vista de receber o "santo" hábito.[19]

O texto que mais interessa à nossa pesquisa refere-se ao Capítulo 3 do Estatuto de 1758, intitulado *Da forma do Hábito, & qualidade dos vestidos*, que se inicia com um preâmbulo e, depois, se estende dos números 53 ao 62 os quais comentaremos brevemente. No preâmbulo, pode-se notar a preocupação do texto em orientar sobre o tecido, o custo, a costura e a vestimenta sob o hábito, de modo que seu uso seja "honesto" e sem "ornamentos do mundo e suas vaidades".

> Itém os Irmãos da Irmandade comumente se vis-/tão de pano baixo em preço, e a cor não de todo branca, ou negra / senão for com algú dispensado a tempo em o preço pelos visi/tadores de Conselho de Ministro por cauza legitima, o ma/nifesta. Os habitos e tunicas, sejam Cerradas, ou abertas / ou inteiras, ou abotoadas, como convem a honestidade e tenhão / az mangas Cerradas. Tambem as Irmãas, vistão se de / Manto e tunica feitas deste pano baixo, ou ao menos com o Man-/to tenhão habito branco ou preto ou toalha, ou Capelo grande / de Linho, sem alguns franzidos. Quando a baixeza do pano / e emfermeyros das Irmãas, poder se há dispensar segun-/do a qualidade de cada húa dellas e custume do lugar de / cordões e botões de seda não uzem: as tunicas sejão de / pano, as bolsas de couro, sem algúa seda e não de outra manei-/ra, asim os Irmãos, como as Irmãas poderão deixar (se/gundo o saudável conselho do Apostolo São Paulo) todos os / vãos ornamentos do mundo, e suas vaidades./

Os números que se seguem, na Sessão 1, orientam como deve ser o hábito dos terceiros para os irmãos (n. 53), advertindo que a cor do hábito seja "parda e honesta" e que não possua "seda, nem guarnições ou abotoaduras". O hábito das irmãs (n. 54) deve ser de "pano com manto negro" e "sem enfeites escandalosos e demasiados", em vista de que "se verifique com verdade que é hábito de penitência".

> 53. Comformando nos com o Cap. 3 da nossa / Sancta Regra e atendendo ao custume que há nestes do-/minios de Portugal Declaramos, que a forma comua / dos habitos para os homens, seja húa Roupeta, ou aberta ou / cerra-/ [fim da folha 24] ou cerrada com mangas não muyto justas, más ou / abotoadas ou cerradas, cujo comprimento chegue a cubrir / mais de meya perna e os pulsos dos braços, e hú cordam / como os dos Religiozos advertindo o que a cor do habito se/já

[19] Sousa, em sua pesquisa de mestrado (2008), aborda a questão das qualidades e requisitos para o uso do hábito, destacando aspectos relevantes acerca dos três primeiros capítulos dos Estatutos de 1761 (p. 51-73); e, em sua tese doutoral (2015), desenvolve um tópico sobre o significado de ser irmão terceiro (p. 43-57) e, mais adiante, analisa o Estatuto da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica do ponto de vista do recrutamento (p. 67-116).

> Regularmente parda e honesta, sem lavores, nem / seda, nem guarnições ou abotoaduras./
> 54. O forma porem dos Hábitos das Irmãas / que ordinariamente devem usar será do mesmo pano bai-/xo que fica dito ou húa vasgumha com gibão do mesmo / pano com manto negro como as outras mulheres cus-/tumão, tudo muito honesto, sem guarnições, e da mesma / sorte serão o toucados sem enfeites escandalosos e / demaziados, para que se verefique com verdade que hé há/bito de penitencia. E por quanto algumas Irmãas fazem / gala de trazerem cordas de subitos feitios que mais es-/candalizão que edeficão, querendo nós acabar de todo co'/ esta vaidade prohibimos semelhantes cordas. E / encomendamos muito ao Pe. Comissario faça o obser-/var este nosso Estatuto, como Deos melhor lhe inspi-/rar, e quando senão em mendem, o fará saber a Meza / para lhe por o Remedio conveniente./

O número 55 ressalta a impossibilidade "moral" de os irmãos estarem sempre vestidos com os hábitos e apresenta a dispensa do uso do mesmo, dada pelo Papa Leão X; ao passo que os terceiros trouxessem consigo o "bentinho com o cordão" e adverte para que os terceiros "tragam sempre consigo esta forma de hábito de dia e de noite para serem conhecidos por verdadeiros filhos de São Francisco e para se distinguirem dos que são meramente seculares e ganharem as indulgências". Em seguida, o número 56 recomenda que o Padre Comissário tenha diligência e cuidado para que os terceiros "tenham todos o hábito na forma declarada e usem-no nos atos solenes e ajuntamentos públicos da Venerável Ordem".

Adiante, o número 57 adverte sobre os terceiros que possuem o estado clerical, isto é, são sacerdotes, e que praticam a "corruptela" de "não querer fazer e não usar" o hábito nos atos públicos, orientando para que façam o hábito, mediante termo assinado, antes da profissão. Caso contrário, que sejam expulsos do noviciado. E, se depois de professos, continue o mesmo abuso, o sacerdote deverá ser "admoestado pela Mesa" (n. 58), e, uma vez não corrigido em sua "contumácia", não seja admitido aos ofícios da Ordem e seja admoestado pelo Padre Comissário.

Os números seguintes da Sessão 2 prescrevem: "Das vezes que os irmãos professos devem trazer os seus hábitos à capela". Os hábitos devem ser trazidos publicamente (n. 59) em alguns períodos e festas litúrgicas importantes:

> 59. Declaramos que os Irmãos professos / devem trazer publicamente os seus habitos, que ordenão / estes Estatutos, em dia do nome de JESUS, dia da Pu-/rificasão, dia de Cinza, a primeira 2ª fra da Quares-/ma, 5ª frª mayor, dia de Santo Antonio, de Santa / Izabel, de Santa Roza, da Portiuncula das cha-/gas, em-a solemnide de nosso Santissimo Patriar-cha, dia dos Finados, de Santa Catharina do Of-/ficio geral da Ordem, de N. Srª. da Conceipçam, e em / todas as quatro festas do anno, em todas as Vias As-/cras, assim do Advento, como da Quaresma e todas / as vezes que ouver em-a nossa Capela acto publico da / Ordem, e fora della, como são Procissõesm e enterros./ 60. E por/ [final folha 26]

O número seguinte (n. 60) destaca que, entre os irmãos terceiros, "deve resplandecer a decência que se deve a tão santo hábito" e orienta os "irmãos professos" acerca do modo de usar o hábito e de se comportar publicamente nas funções da Ordem, advertindo que não se deve usar o hábito em ocasiões que não sejam "ato de religiosidade" e o comportamento contrário seja punido pela Mesa. As "irmãs professas" são orientadas (n. 61) quanto à "honestidade" do hábito e aos adereços que não devem usar.

> 60. E porque Resplandesa em nos a decencia que se / deve a tão santo habito, ordenamos que os Irmãos pro-/fessos quando vestirem e trouxerem publicamente os / seus habitos, para asestirem as funsões Referidas, tra-/gão todo o mais vestido secular honesto: e assim pro/hibimos que então uzem de chapeo agaloado de ouro, ou / prata, ou quaisquer outros haverem, nem vistão camiza / com punhos, nem meyas de cor que não seja parda ou ho-/nesta, nem tragão cabeleiras com bolças, ou Rabichos, / nem bastão ou espadim e somente permitimos, e ex-/ortamos, que tragão na mão contas honestas, ou de/penduradas no Cordam do Habito, nem tão pouco qie-/remos que vão com o habito a parte alguma que não Se/ja acto de Religiosidade e o Irmão professo que fizer / pelo contrario do que neste Estatuto ordenamos, seja / castigado pela Meza segundo a sua contumacia o / pedir e merecer./
>
> 61. Declaramos que tãobem as Irmãas profes/sas estão obrigadas a trazer publicamente os seus há/bitos em os dias e actos asima referidos, que custu/mão hoje usar nesta Veneravel Ordem; advertindo /lhes porem que o Habito seja sempre honesto: convem / a saber. Saya de crepe ou de baeta, ou de Seda, não sem/do de muito custo, capotinho da mesma sorte, ou gibão / rouxo com toalhinha Religiosa, sem fitas, nem super/fluisades algumas como são polvilhos na cabessa, co/res no rosto, parchos nas faces, camiza degolada do / naires nas sayas, flores nas maos ou em outra qual/quer parte, e o cordam que cingirem seja honesto e não / prohibido por estes nossos Estatutos, e não permitimos / que tragão cordam sem toalhonha, nem toalhinha sem / cordam./

O último número do capítulo (n. 62), adverte os terceiros quanto ao cumprimento do Estatuto e orienta a Mesa para que "repreenda os defeituosos e,

se não se emendarem, sejam castigados como desobedientes e contumazes", sendo retirados dos atos da Ordem sem "escândalo dos irmãos".

Como se pode notar pelas linhas dos Estatutos, os terceiros estabeleceram uma série de normas quanto ao hábito em si, ao uso e comportamento ao portá-lo e, ainda, sobre os abusos quanto à recusa do uso ou ao uso indevido. Todas as prescrições dos Estatutos, particularmente essas que se referem ao hábito, revelam que os irmãos terceiros prezavam e cultivavam, na vida religioso-litúrgica e em suas sociabilidades, valores como hierarquia e distinção.

Nesse sentido, o hábito franciscano na sociedade mineira da época se constituiu como um símbolo forte em sua materialidade, ainda que "honesto", como orientam os Estatutos. De algum modo, as diversas prescrições sobre o tecido e a cor, suas funções e o modo de portá-lo, estão em adequação com os traços essenciais quanto à materialidade do hábito, prescritos nos textos legislativos franciscanos e testemunhados pelas hagiografias, como observamos nos textos das Regras e Constituições Franciscanas.

O tema do hábito de São Francisco de Assis e seus elementos, o hábito nas Ordens Franciscanas, particularmente a Ordem Terceira Franciscana em Minas Gerais, em alguma medida, sempre esteve envolto em tensões, querelas e rupturas. O historiador Gustavo Henrique Barbosa (2010) destaca que "a disputa por precedência nas procissões, por exemplo, demonstra o apreço pelos valores nobiliárquicos portugueses e aponta para o significado social destas instituições naquele contexto" (Barbosa, 2010, p. 96). Barbosa recorda que,

> [...] é célebre a querela relatada pelo cônego Raimundo Trindade envolvendo os pardos da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco e os membros da Ordem Terceira de São Francisco de Vila Rica. O cerne da questão era o uso, pelos pardos, do cordão e demais símbolos e insígnias franciscanas em procissões. Isso era considerado pelos irmãos terceiros um sacrilégio para com as representações seráficas que deveriam apenas ser usadas por aqueles "limpos de sangue". Tal conflito culmina com a extinção da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco e o monopólio do uso das insígnias franciscanas por parte dos irmãos terceiros (Barbosa, 2010, p. 96).

Para a historiadora Adalgisa Arantes Campos (2004), esses confrontos na sociedade do século XVIII na Capitania de Minas Gerais eram comuns, pois, em meio aos ideais espirituais, os irmãos terceiros "compartilhavam de uma visão de mundo hierárquica, de um sentimento de retaliação, de soberba, de afeição à pompa barroca e aos sinais visíveis da fé, buscando, em geral, privilégios e favores espirituais" (Campos, 2004, p. 208). Ser irmão terceiro no período colonial,

> [...] significava jejuar, confessar e comungar com mais frequência em datas específicas do calendário religioso; fazer um ano de noviciado para o aprendizado dos valores da regra [...], interiorizar e defender a visão hierárquica, tão bem representada nos cargos da mesa administrativa e nas manifestações rituais. Nas procissões iniciava-se com o menos graduado até atingir o mais importante: irmãos noviços, irmãos professos mais modernos, professos mais antigos, irmãos sacerdotes e por último irmãos de mesa (Campos, 1999, p. 122).

Até o presente momento, a reflexão perpassou alguns aspectos sobre os usos e as funções do hábito franciscano, ligados à sua materialidade e às mentalidades. Para finalizar este estudo, há ainda um outro ponto relevante a ser analisado, para além de seus aspectos usuais e funcionais. Trata-se do simbolismo profundo do hábito franciscano, relacionado aos ritos de morte entre os terceiros.[20]

Baseado em estudos de testamentos *post-mortem* de irmãos terceiros franciscanos de Mariana, Gustavo Henrique Barbosa (2010), investigou alguns aspectos relevantes sobre as etapas dos ritos de morte, das irmandades que deveriam acompanhar o cortejo fúnebre, o local do sepultamento, as esmolas e pedidos de missa em sufrágio das almas. Interessa à nossa pesquisa o aspecto da escolha da mortalha, que o historiador sintetizou abaixo (Tabela 3).

[20] Sobre este assusnto a historiadora Adalgisa Arantes Campos escreveu um artigo que recomendamos: Campos, Adalgisa Arantes. A pompa fúnebre na Capitania de Minas. **Revista do Departamento de História** da FAFICH UFMG, nº 4, Belo Horizonte, 1987, p. 1-24.

Tabela 3: Mortalhas solicitadas pelos irmãos terceiros de Mariana (1758-1808)

Mortalha	**Casos**	**%**
Hábito terceiro S. Francisco	209	86,0
Vestes sacerdotais	11	4,53
Hábito ordem primeira S. Francisco	2	0,82
Hábito terceiro Carmo	2	0,82
São Pedro	2	0,82
Bula dos defuntos	1	0,42
Não citada	15	6,17
Outros	1	0,42
Total	**243**	**100**

Fonte: AHCSM, "Livros de Registros de Testamentos", 1758-1808 em Barbosa, 2010, p. 106.

Para analisar os dados apresentados por Barbosa (2010) sob a ótica desta pesquisa, é importante ressaltar que a mortalha franciscana simples era vendida a todos que pagassem para adquiri-la, mesmo não sendo associados à Ordem Terceira Franciscana. Entretanto, a maioria dos irmãos terceiros (86%), muitos afiliados a outras associações religiosas, escolheram utilizar o hábito franciscano terceiro como mortalha, uma vez que gozavam da exclusividade do uso por serem afiliados à Ordem Terceira Franciscana de Mariana.

Essa escolha pode ter se dado por algumas razões. De acordo com o historiador João José Reis, desde a Idade Média, o imaginário acerca de São Francisco de Assis povoa a crença sobre seu papel como poderoso intercessor no resgate das almas do purgatório (Reis, 2004, p. 176-177), imaginário alimentado

pelas fontes hagiográficas e representações visuais, como pinturas e esculturas. Outro fator, mais localizado, pode indicar que,

> [...] no que tange ao amparo espiritual na hora da morte, era a participação na OTSFM que, no imaginário desses homens, possibilitava o gozo de maior número de privilégios e indulgências no além. Juntamente com a eleição do hábito de irmão terceiro de São Francisco, os testadores buscavam também garantir o acompanhamento dos membros da ordem no velório e cortejo fúnebre rumo à sepultura (Barbosa, 2010, p. 96).

A pesquisa de Barbosa (2010) cita dois testadores, irmãos professos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana (VOTSFP-M), que servem como exemplo para o grupo, quando explicitam sua predileção pelo uso do hábito franciscano como mortalha. O primeiro é Manoel Gomes Figueiredo, reinol, morador da cidade de Mariana em 1790, que pediu para ser amortalhado "no meu hábito de São Francisco de que sou irmão nesta cidade de Mariana"; e o segundo, Manoel Souza Soares da Fonseca, morador do Inficcionado (Santa Rita Durão), que, ao registrar seu testamento no ano de 1767, deixou bem clara a vontade de vestir "meu hábito de terceiro de São Francisco de quem sou indigno irmão professo nesta venerável ordem terceira desta cidade" (cf. Barbosa, 2010, p. 106-107).

O hábito franciscano exercia um fascínio simbólico na sociedade do Setecentos e Oitocentos e muitos fiéis de diferentes origens, afiliados ou não à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, registraram em testamento o desejo de ser amortalhados no hábito franciscano. Sobre essa questão, citaremos alguns casos exemplares arrolados pela historiadora Adalgisa Arantes Campos e gentilmente cedidos a esta pesquisa (Quadro 3). São trazidos como exemplos os testadores Antônio de Almeida da Silva, Antônia Ferreira da Costa Santos, Francisco Vieira de Matos e Antônio de Faria Barros, todos com encerramento no ano de 1763.

Quadro 3: Testamentos com pedido de hábito franciscano como mortalha (Século XVIII).
Fls: 78 a 85.
Elaboração: 12/4/1763 - **Encerramento**: 13/4/1763.

Testador (a): Antônio de Almeida da Silva.

Testamenteiro (a): Cosme Pereira da Silva.

Local de moradia em Minas Gerais: Freguesia de Itaubira do Campo.

Naturalidade: Natural de Peiouto e batizado na Freguesia de Sarnache – Bispado de Coimbra.

Filiação: Filho legítimo de João da Paz de Azevedo e Ana Luiza.

Estado Civil: Viuvo de Inácia Pereira com quem teve três filhos por nomes: Antônio, Maria e Inácio, que foram os herdeiros.

Abertura ou falecimento: 6/3/1763.

Local de Sepultamento: Fl. 79- "[...] *Quero que quando NossoSenhor for Servido Levarme meu corpo seja amortalhado em* ***abito de SãoFrancisco*** *cabendo-me possível em o tempoque neleSeja envolto* ***do contrario em hum LanSol*** *ounoaqueaocasião Remeter equeSejaenterradonaMatris deNoSaSenhoradaboaviagem daItaubira SendoomeufaleSimento natal freguezia emhuaSepulturadaIrmandadedoSantissimoSacramento quepordireyto mandeencomendar oSIrmaons della poreuterServido namesmaIrmandadedeProcurador aqual deixodesmilreis deesmolla* [...]".

Fls: 109v a 113v.

Elaboração: 3/1/1763 - **Encerramento**: 26/5/1763.

Testador (a): Antônia Ferreira da Costa Santos.

Testamenteiro (a): Manoel Carvalho Henrique dos Santos.

Local de moradia em Minas Gerais: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, atrás da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.

Naturalidade: Natural da Costa da Mina.

Filiação: Não consta.

Estado Civil: Solteira

Condição Social: Preta forra.

Abertura ou falecimento: 24/5/1763.

Local de Sepultamento: Fl. 110 – "[...] *Declaroquequerosersepultada nacapella*

de NoSaSenhoradoRozario dos Pretos docaquende de quemSou IndignaIrmam [...]”. **Acompanhamento e Missas**: Fl. 110 – “[...] *acompanhada pello Seu ReverendoParocho oucapellão damesmaIrmandade commaiSoytoSacerdotes quetodos dirão miSadecorpoprezente porminhaalma etodosacadahu missadetresquartos deouro indo involto em* ***abito do Serafico Padre Sam Francisco*** *e Se dara ao Reverendo Parocho Hua vella de livra eaos maiS demeya livra* [...]”. Fl. 111- “[...] *Declaro que meus Testamenteyros mandarão dizer por minhaalmaSeSenta miSas deesmola a eleyção dos meus Testamenteyros que mandarão dizer onde muytolhepareSer*. [...]
Códice:1925. **Fls**: 117 a 121. **Elaboração:** 11/5/1763 - **Encerramento**: 9/6/1763. **Testador (a)**: Antônio de Faria Barros. **Testamenteiro (a)**: Inácio de Faria Barros - seu filho. **Local de moradia em Minas Gerais**: Freguesia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo. **Naturalidade**: Natural da Vila de Alvarryazere – batizado na Igreja Matriz de Santa Maria Madalena – Bispado de Coimbra. **Filiação**: Filho legítimo Luiz de Faria e Catarina Martins. **Estado Civil**: Viuvo de Ventura Domingues com quem teve os filhos, Inácio, Mariana Josefa, casada com Manoel Antônio e Maria Tereza de Jesus casada com Antônio Ferreira de Afonseca. **Abertura ou falecimento**: 18/5/1763. **Local de Sepultamento**: Fl. 117v- “[...] *meucorpo Sera Sepultado nestaIgrejaMatris deNosaSenhoradeNazareth daCachoeira dondeSoufreguez amortalhado* ***no abito do Serafico Padre SamFrancis****co dequemSou Irmão Profeço nacidadedoPorto Subjugo oqueindignisimo* [...]”.

Fls: 142 a 146. **Elaboração:** 1/7/1763 - **Encerramento**: 13/8/1763. **Testador (a)**: **Francisco Vieira de Matos**. **Testamenteiro (a)**: Tereza Gonçalves de Matos. **Local de moradia em Minas Gerais**: Lugar chamado Crioulo na Freguesia de Santa Quitéria da Boa Vista – filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica. **Naturalidade**: Africano de nação Angola. **Filiação**: não consta. **Estado Civil**: Casado com Tereza Gonçalves de Matos, sem filhos. **Condição Social**: Preto forro. **Abertura ou falecimento**: 13/8/1763. **Local de Sepultamento**: Fl. 143- "[...] *Meu corpo Sera Sepultado digo amortalhado* ***no abito do Patriarcha SãoFrancisco*** *[...] acompanhara tambem meucorpo aIrmandade do Rozario dos Pretos devillaRica dequem Sou tambem confrade elevarão meucorpo aIgreja damesmaconfraria dondeSeráSepultado* [...]".
Fonte: Adalgisa Arantes Campos (2025).

5. Conclusão

O estudo aqui apresentado é um recorte de um dos tópicos da nossa dissertação de mestrado, que buscou analisar a iconografia de São Francisco de Assis nas Minas Setecentistas e Oitocentistas, a partir da investigação e mapeamento das figurações de São Francisco em capelas de Ordens Terceiras Franciscanas, Arquiconfrarias de São Francisco de Assis e Hospícios da Terra Santa, além de exemplares mapeados em outras igrejas ou equipamentos culturais, tendo como um dos objetivos identificar as predominâncias

iconográficas do repertório pictórico franciscano em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

A pesquisa dedicada ao hábito franciscano e suas representações no território das Minas Gerais no período colonial é algo inédito no Brasil, realizado no sentido de contribuir com pesquisadores que venham a trabalhar com patrimônio cultural franciscano, particularmente com a análise da figura do santo fundador, Francisco de Assis. Nesse sentido, buscamos abordar a história do hábito franciscano, percorrendo páginas dos escritos legislativos de São Francisco e da Ordem, elencando alguns testemunhos hagiográficos.

Na sequência, foram apresentados alguns pontos principais dos debates historiográficos, das querelas e das disputas de memória em torno do hábito de São Francisco de Assis e de como essa veste assumiu diversas funções, significados e símbolos ao longo da história, identificando os modelos iconográficos que predominaram nas pinturas franciscanas em Minas Gerais. Por fim, examinamos o Estatuto da Ordem Terceira de São Francisco de Vila Rica, no que tange às suas prescrições acerca do hábito franciscano dos irmãos terceiros, em relação à materialidade, aos usos e costumes, finalizando com a importância dessa veste no universo simbólico da morte entre os irmãos terceiros franciscanos e na religiosidade mineira.

Em suma, como afirma Robert Almeida (2019), o hábito de São Francisco resume um imaginário de vida, um modo de ser, de operar e de apresentar ao mundo. Para isso, ele se apega e retrai à atualidade as imagens e signos convencionados do Francisco do passado. Como se, ao fazer menção aos antigos escritos, pinturas e relíquias, as Constituições quisessem que, por meio do hábito dos pregadores ou eremitas capuchinhos, os Franciscos dos afrescos de Giotto, Cimabue, Lorenzetti ou Martini, por exemplo, ganhassem vida, ou como se os “Saio de San Francesco” não fossem mais relíquias adormecidas de um passado sem retorno, mas testemunhassem os frades reformados como uma ponte ligada diretamente às origens da fraternidade (cf. Almeida, 2019, p. 69).

Concluímos afirmando que o hábito de São Francisco de Assis, utilizado pelos frades regulares e por alguns grupos de irmãos terceiros, constituiu-se como um dos elementos iconográficos mais importantes da simbólica franciscana e está inserido nas práticas religiosas e dinâmicas sociais dos mais variados grupos sociais. Chama a atenção, até os dias atuais, em ambientes ligados à piedade popular, a permanência da prática do uso do hábito de São Francisco de Assis, ou simplesmente do cordão franciscano, em peregrinações – como, por exemplo, em Canindé, no Ceará; nos sepultamentos, o pedido de muitos devotos para serem enterrados com o cordão franciscano; ou, ainda, o fato de muitos fiéis, ao verem um frade franciscano de hábito, pedirem uma bênção e beijarem o cordão franciscano.

Recebido em: 18/05/26 - Aceito em: 20/07/26

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza: Regras monásticas e forma de vida*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ALMEIDA, Reberth Emannuel Rocha. *Caracterização da produção espacial missioneira itinerante dos frades capuchinhos da Prefeitura da Penha do Recife* (1841-1889). Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2019.

BARBOSA, Gustavo Henrique. *Associações religiosas de leigos e sociedade em Minas colonial: Os membros da Ordem terceira de São Francisco de Mariana (1758-1808).* Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CAMARGOS, Anamaria Lopes; QUITES, Maria Regina Emery. A difusão de um tema iconográfico antoniano: de Roma e Portugal às Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. (2025). *Perspectiva Pictorum*, v. 4, n. 1, jan-jun/2025, p. 197-237.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A pompa fúnebre na Capitania de Minas. *Revista do Departamento de História* da FAFICH UFMG, nº 4, Belo Horizonte, 1987, p. 1-24.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: cultura artística e procissão de cinzas*. Estudos de História, Franca, v.6, n.2, 1999.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras. Rio de Janeiro: *Revista Tempo*, nº 17, 2004, p. 193–215.

EIBEL, Martin. The Making of a Perfect Friar: Habit and Reform in the Franciscan Tradition. *In*: Miller, Jaroslav; Kontler, László. *Friars, Nobles and Burghers – Sermons, Images and Prints*: *Studies of Culture and Society in Early-Modern Europe* - *In* Memoriam István György Tóth. Central European University Press, 2010.

GIEBEN, Servus. Per la storia dell'abito francescano. *In*: *Collectanea Franciscana*. Periodicum cura Instituti Historici Ordinis Fratum Minunorum Capuccinorum Editum. Annus 66, 1996, Roma, p. 431-478.

HÉLYOT, Pierre. *Storia degli ordini monastici, religiosi, e milirari*. v. 7, Lucca, 1939.

HERNÁNDEZ SOTELO, Anel. El prodigioso hábito capuchino. Construcciones y violência simbólica en la escritura de Zacarías Boverio. *Dimensión Antropológica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia/Cidade de México, México, Ano 19, Vol. 55, 2012.

HERNÁNDEZ SOTELO, Anel. *Uma historia cultural de los frailes menores capuchinos: discursos, representación e ideología em la España de los siglos XVII y XVIII.* Universidad Carlos III de Madrid: Departamento de Humanidades: História, Geografia e Arte. Tesis doctorales, 2011.

HERNÁNDEZ SOTELO, Anel. *Una historia de barbas y capuchas: La deconstrucción de la figura de san Francisco por los frailes capuchinos, siglos XVII-XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2017.

MARANESI, Pietro. *Uma Leggenda da vedere: la santità di Francesco d'Assisi raccontata dalla Tavola Bardi*. Istituto Storico dei Cappuccini, Roma, 2023.

MOUILLERON, Véronique Rouchon. Quelle couleur pour les frères? Regards sur l'habit des Mineurs aux XIII^{e}-XIV^{e} siècles. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*| BUCEMA 18.1 (2014), p. 2-29.

REIS, João José. *A morte é uma festa. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Cia das letras, 2004.

RöWER, Frei Basílio. O Lavabo do Aleijadinho na sacristia da igreja de S. Francisco em Ouro Preto. *Revista Eclesiástica Brasileira*. Vol. 3, fasc. 1, 1943.

SAHLI, Alejandra Concha. The true habit of St Francis: The Capuchins and the construction of a new Franciscan identity, in *Collectanea Franciscana* 87, fasc. 3-4 (2017), p. 513-552.

SANTIAGO, Thiago. *Os Capuchinhos em Minas Gerais: subsídios históricos.* Belo Horizonte: Editora Santa Edwiges, 1997.

SAO LUIS, Antônio de; MONTE OLIVETE, Manuel do. *Regra dos Irmãos Terceiros da Sancta & Veneravel Ordem Terceira da Penitencia, que instituhio o Seraphico P S Francisco & Decisoens e Resoluçoens de alguas duvidas, sobre o estado da mesma Ordem Terceira.* Lisboa: Oficina de João da Costa, 1669.

SILVA, Renata Resende. *Entre a ambição e a salvação das almas*: a atuação das ordens regulares em Minas gerais (1696-1759). 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOUSA, Cristiano Oliveira de. *Os membros da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica: prestígio e poder nas Minas (século XVIII)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

SOUSA, Cristiano Oliveira de. *Prestígio, poder e hierarquia: A "elite dirigente" da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica (1751-1804)*. 2015. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis: Vozes, 2004.

TEIXEIRA, Celso Márcio. *Regra Franciscana: evolução, mitos e história.* Belo Horizonte: Província de Santa Cruz, 2011.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto: desembaraçada dos documentos que ilustram a primeira edição.* Belo Horizonte, Imprensa de Minas Gerais, 2ª edição, 1958.

Perspectiva Pictorum / Artigos Livres / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

As torres das igrejas de Itu

The church towers of Itu

Carlos Gutierrez Cerqueira[1]

Resumo

O estudo da arquitetura religiosa paulista do Período Colonial tem avançado a partir de práticas e reflexões teóricas acerca da preservação do patrimônio histórico. Este artigo pretende examinar alguns aspectos da formação e da evolução das igrejas coloniais da cidade de Itu, tomando como ponto de partida a observação de que as torres, geralmente construídas ao final das obras, marcam o encerramento do ciclo criativo dessas edificações. Com base na experiência acumulada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no restauro de igrejas coloniais, discute-se o modo progressivo de construção dessas edificações, iniciado pela capela-mor e desenvolvido posteriormente com a sacristia, dependências administrativas e a nave. Este texto aborda também as transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XVIII, quando a introdução do tijolo e da pedra de cantaria passou a permitir o enriquecimento das fachadas e a exteriorização de elementos decorativos antes restritos ao interior das igrejas, sobretudo aqueles associados ao barroco, processo identificado pelo arquiteto Luís Saia como uma renovação estilística da paisagem urbana paulista. Nesse contexto, discute-se ainda a relação entre arte e arquitetura no processo construtivo das igrejas, frequentemente desenvolvido ao longo de décadas e condicionado pela disponibilidade de recursos e de artífices. Esta análise destaca também o papel desses templos na organização do espaço urbano colonial, particularmente em Itu, onde suas implantações definiram o eixo estruturador do núcleo histórico da cidade. Por fim, o artigo dialoga com as contribuições de Alois Riegl acerca da atribuição de valor aos monumentos; problematizando as tensões entre criação artística, fruição contemporânea e preservação do patrimônio, bem como dialoga com as contribuições fundamentais de Cesare Brandi para o restauro das obras de arte e dos monumentos arquitetônicos.

[1] Carlos Gutierrez Cerqueira nasceu em São Paulo em 1948. Formado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) (1975); arquivista no Centro de Documentação do Departamento de História (1974-1977) e no Arquivo Histórico da Prefeitura de São Paulo (1977-1983); e historiador no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de São Paulo (Iphan-SP) (1983-2019).

Palavras-chave: Patrimônio religioso e teoria da preservação; Arquitetura colonial paulista; Igrejas de Itu; Alois Riegl; Cesare Brandi.

Abstract

The study of religious architecture in São Paulo during the Colonial Period has advanced through practical experience and theoretical reflections concerning the preservation of historical heritage. This article examines certain aspects of the formation and development of the colonial churches of the city of Itu, taking as its starting point the observation that church towers, generally built at the final stage of construction, mark the completion of the creative cycle of these buildings. Based on the experience accumulated by the Brazilian National Institute of Historic and Artistic Heritage (Iphan) in the restoration of colonial churches, the paper discusses the progressive mode of construction of these structures, which typically began with the chancel and subsequently developed with the sacristy, administrative spaces, and the nave. The text also addresses the transformations that occurred from the second half of the eighteenth century onward, when the introduction of brick masonry and dressed stone made it possible to enrich façades and to exteriorize decorative elements previously restricted to church interiors, particularly those associated with the Baroque style. This process was identified by the architect Luís Saia as a stylistic renewal of the urban landscape of São Paulo. Within this context, the article also examines the relationship between art and architecture in the construction process of churches, often developed over several decades and conditioned by the availability of resources and skilled craftsmen. The analysis further highlights the role of these temples in the organization of colonial urban space, particularly in Itu, where their implantation defined the structuring axis of the city's historic center. Finally, the article engages with Alois Riegl's contributions concerning the attribution of value to monuments, problematizing the tensions between artistic creation, contemporary appreciation, and heritage preservation, as well as with Cesare Brandi's fundamental contributions to the restoration of works of art and architectural monuments.

Keywords: Religious heritage and preservation theory; Colonial architecture in São Paulo; Churches of Itu; Alois Riegl; Cesare Brandi.

> *A história da arte também é feita de obras ausentes!*
> Jorge Coli

Não foi sem propósito que escolhemos as torres das igrejas de Itu para apresentar algumas reflexões sobre o patrimônio religioso ituano. São, invariavelmente, o último elemento a ser construído nas igrejas; determinam, na maior parte delas, o encerramento do ciclo criativo originário.

A experiência adquirida com o restauro de inúmeras igrejas do Período Colonial em todo o Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por sua vez apoiada em pesquisas sobre aquelas (poucas) que conservaram sua documentação, ensinou-nos que a construção dessas edificações iniciava-se pela capela-mor, espaço destinado ao altar, pois, uma vez prontificada, já permitia, mesmo se ainda aparelhada com equipamentos ainda toscos e provisórios, a celebração dos ofícios espirituais.

O edifício prosseguia com a construção dos compartimentos do entorno da capela-mor, destinados à sacristia (para a guarda dos paramentos e objetos cúlticos) e à "*fábrica*" ou secretaria (onde se registravam as demandas relativas a missas, batismos, casamentos, sepultamentos, doações, etc.), de cuja arrecadação dependia em grande medida o prosseguimento da construção da igreja que viria a ser a nave, espaço mais generoso destinado ao acolhimento dos fiéis e onde se reserva local de destaque para o púlpito, peça obrigatória destinada aos sermões aos devotos. Na nave, ou em seus corredores laterais, reservavam-se os locais onde figurariam conjuntos de elementos artísticos, capelas ou altares laterais, dispostos até as proximidades da entrada principal da igreja, sobre a qual se alojava o coro.

No Planalto Paulista, até meados do século XVIII, as igrejas, construídas em taipa de pilão, como os demais edifícios, quando erguia-se a última parede da nave, podia-se dizer que o edifício estava praticamente concluído, pois essa, externamente, nada mais era do que a fachada da igreja, ainda sem revestimento claro, mas onde se destacava o madeiramento incrustado na taipa, demarcando os vãos da portada e das janelas do frontispício. Como suponho que até o final do

século XVII as igrejas paulistas ainda faziam uso do alpendre na entrada, mesmo em áreas urbanas; restaria, portanto, construir esse apêndice que tão bem as caracterizavam.

Na segunda metade do século XVIII, operou-se uma pequena, mas significativa, transformação. As igrejas continuariam a ser edificadas pelo sistema da taipa de pilão, porém passariam a usar também o tijolo e a pedra de cantaria. E aquelas que não o fizeram nesse período, acabariam por fazê-lo posteriormente, já século XIX adentro.

Mas em que consistiu essa mudança? De certo modo, em transpor para fora das igrejas, ou seja, para as suas fachadas, as formas artísticas já presentes no interior delas – nos retábulos principalmente, talhados em madeira e obedientes ao estilo da época, o barroco. Prática, aliás, que já era corrente de longa data em outras regiões da Colônia, mas que, entre nós paulistas de "*serra acima*", a taipa até então não permitira que fosse transplantada à parte exterior dos edifícios, limitando a sua decoração externa aos entalhes na madeira dos pórticos de entrada, nas portas, nas janelas e umbrais, nas colunas de seus alpendres e nos cachorros dos beirais.

Assim, a taipa de pilão associada à cantaria de pedra e à alvenaria de tijolo possibilitou o início de um processo que o arquiteto Luís Saia chamou de *renovação estilística* e que nada mais foi do que a *atualização* da paisagem urbana paulista à das demais regiões da Colônia, mesmo que limitada às grandes igrejas, aos prédios públicos e a algumas residências urbanas[2]. As fachadas passaram a apresentar diversos elementos de variadas *ordens* como soluções meramente plásticas, apenas de *modenatura, independentes das necessidades construtivas,* conforme nos explicou Lucio Costa:

[2] A diferençar o panorama que então se formou, as igrejas jesuíticas mantiveram suas configurações ainda por um longo período, à exceção da igreja do Colégio, na capital, que reformulou sua fachada fazendo também uso da pedra de cantaria, nesse mesmo período, por iniciativa Morgado de Matheus, onde instalou a sede do governo da Capitania. As demais capelas, com a expulsão da Companhia de Jesus, conservaram suas feições, à exceção da Capela de São Miguel, reformada pelo franciscano Mariano Veloso.

> Se o frontão já não era mais tão-somente uma empena, a coluna um apoio, a arquitrave uma viga, mas simples formas plásticas de que os arquitetos se serviam para dar expressão e caráter às construções – por que não encarar de frente a questão e tratar cada um desses elementos como formas plásticas autônomas, criando-se com elas relações espaciais diferentes e garantindo-lhes assim novo alento de vida ao velho receituário greco-romano '*à bout de forces*'?[3].

Esse procedimento iniciou-se na capital paulista em meados do século XVIII com a pedra de cantaria primeiramente aplicada pelos frades beneditinos no frontispício da Igreja do Mosteiro (a qual resta, como testemunho, uma pedra com o nome de Tebas nela entalhada), depois pelos carmelitas e franciscanos, para em seguida avançar para outras importantes vilas do interior paulista, inclusive em Itu, à época a mais próspera da Capitania[4].

E as torres? Dissemos serem elas as últimas a serem construídas. Mas deixemos esse imponente e garboso elemento arquitetônico para mais adiante, a fim de considerarmos ainda dois outros aspectos da construção das igrejas desse recuado período.

Primeiramente, vale dizer que o que até aqui consideramos acerca da construção das igrejas podia não representar propriamente um projeto arquitetônico e decorativo completo, elaborado na planta por arquiteto ou engenheiro para ser executado tal qual estivesse ali representado. Mais ainda nos parece quando vemos a lenta evolução das obras: uma progressão de ações em etapas com vista a uma totalidade talvez não inteira e previamente definida, mas projetada paulatinamente a partir dos recursos existentes e futuros, frutos de promessas junto aos devotos e cobrados à medida da disponibilidade de artífices

[3] COSTA, Lucio. A Arquitetura Jesuítica no Brasil. In: *Arquitetura Religiosa*. Textos Escolhidos da Revista do IPHAN. MEC IPHAN USP FAU, p. 15.

[4] Foi o início de um lento processo de substituição da taipa a qual só será definitivamente abandonada no último quartel do século XIX, quando aqui já haviam chegado alemães, suecos e prussianos para os trabalhos da Fábrica de Ferro de Ipanema, para as estradas e obras públicas da província, para as fazendas de café do Senador Vergueiro e associados e já dera início o ingresso cada vez maior de italianos para atender à expansão cafeeira rumo ao Oeste Paulista. Muitos deles permaneceriam na capital, em Santos e os que não eram lavradores buscariam as cidades interioranas atrás de outras oportunidades. Todos eles trouxeram a técnica e a experiência de artesãos, operários, e muitos deles de construção de casas e prédios. Mas esses já eram outros tempos.

e artistas para sua execução. Arte e arquitetura entremeadas; ora uma parecia conduzir a obra, ora a outra.

Difícil dizer o que antecedia ao que, e o que era consequente do que. Por exemplo: a capela-mor, sua dimensão e altura determinavam o retábulo? Ou seria o contrário?[5]. Estendendo a questão à nave: eram os altares, o púlpito, as tribunas que definiriam sua dimensão e altura, ou o inverso? Dá-se geralmente pouca atenção à importância das peças artísticas quando se analisa as igrejas no momento de sua construção, pressupondo que elas simplesmente se *encaixam* no espaço arquitetônico já construído – o que é um equívoco que precisa ser evitado, especialmente quando estamos a considerar o Período Barroco, cujos aparelhos retabulares, imaginária e pinturas exigiam generosos espaços para que pudessem expressar todo o majestoso cenário que apresentavam. Assim, não era a arquitetura que ditava como deveriam ser confeccionadas essas peças; ao contrário, via-se obrigada a acolher tais equipamentos artísticos, precisando requisitar aos artistas desenhos com dados métricos suficientes para estimar e prover o espaço que precisariam ter em cada uma das áreas da igreja, antes de iniciar a construção, caso contrário seriam forçados a corrigi-la durante o desenvolvimento dos trabalhos de ornamentação[6].

Mas a construção dependia também, e muito, de recursos já existentes ou angariados, e sobretudo da disponibilidade de artífices e artistas. Desses, a Capitania de São Paulo não dispunha com a mesma abundância encontrada em Minas Gerais ou no Rio de Janeiro. Sendo assim, aproveitava-se o que se oferecia no momento. A construção das igrejas estava pois na dependência deles, e como as obras comportam várias e sucessivas etapas, essas eram executadas da forma que fosse possível. Difícil, pois, imaginar planejamento, projeto executivo, planilha a serem obedecidos rigorosamente. Mesmo assim, cada qual ao seu

[5] Cf. a respeito nosso artigo Anotações acerca do "Papel de obrigação" do Entalhador Jozé Fernandez de Oliveira (1793): https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/

[6] O que muitas vezes pôde ser observado nas paredes de taipa quando, antes de iniciar as obras de restauro, procedendo-se à devida prospecção, verifica-se então o que ocorrera no tempo de sua primitiva construção; distinguindo-se aliás de outras marcas de intervenções posteriores, reconhecidas facilmente pelo arquiteto-restaurador experiente.

tempo como podiam ser aproveitados, perfazia-se um período relativamente longo: quarenta, cinquenta, sessenta anos – o *tempo de criação artística* da obra sacra em sua *totalidade histórica*.

O que nos leva a considerar outro aspecto: essa trajetória, nas igrejas mais ricas, as matrizes por exemplo, realizou-se sob impulso de grande intensidade artística. Sua realização, se consumada sob a égide de um só estilo, ganhou unidade de excepcional qualidade, arquitetônica e artística, que a definiu como verdadeira obra de arte e forjou identidade singular. Sua manutenção e conservação integral, porém, raramente são observadas. Outra fase ou ciclo, então, transcorre: o de sua desagregação que é tanto natural – desgaste de partes do edifício e obliteração de peças artísticas – quanto provocada pela incúria das pessoas que deveriam zelar pela conservação. Esse processo se desenvolve já noutro tempo, quando também o seu valor artístico original entra em depreciação sobretudo quando do surgimento de novos estilos que chamam a atenção do cidadão, do espectador comum, e especialmente da elite "culta". É o poder de atração do novo em detrimento do velho, do antigo, por sua vez desvalorizado e condenado ao esquecimento ou à destruição. Porém, nem sempre isso é possível. Destruir custa; construir tudo novo ainda mais. Opta-se então pelo caminho mais fácil, por *modernizar* o velho e o antigo, vestindo-o com uma roupagem nova e atual. Foi o que ocorreu com inúmeras igrejas coloniais pelo país afora; embora nem sempre em razão de um estilo *novo* propriamente dito, pois que os estilos anteriores, por vezes, reapresentam-se diante de nós, como novidade, fetichizados. Mas não antecipemos as coisas.

Um terceiro aspecto a considerar é que, em nosso passado colonial, as igrejas demarcavam pontos geográficos que determinavam os traçados urbanos centrais, que permaneceram na maioria de nossas cidades, e que hoje constituem o *centro histórico* delas.

Em Itu esse traçado é bastante nítido, apesar da ausência de uma referência importante, desenvolveu-se no alto do espigão que corta a cidade de norte a sul, a partir da Igreja do Bom Jesus (primitiva Matriz que, antes de ser transferida para

o centro desse eixo, teve durante muito tempo a companhia das igrejas das Ordens 1ª e 3ª de São Francisco, infelizmente desaparecidas no final do século XIX), terminando no extremo oposto, no conjunto carmelitano, lamentavelmente mutilado um ano após o seu tardio tombamento.

Essas três igrejas tiveram o adro espaçado em grandes praças que se constituíram a partir de suas implantações e demarcam o sítio histórico ituano que convive com as atividades urbanas modernas da cidade que lá ainda permanecem com grande vitalidade[7].

I

Como, ao tratar de questões relacionadas à história do patrimônio religioso paulista, sempre nos deparamos com as problemáticas de sua salvaguarda, dessa vez resolvi enveredar um pouco pelos caminhos da teoria; tentaremos, portanto, apoiar nossas considerações orientando-nos por autores muito respeitados, constantemente citados em estudos acadêmicos e mais recentemente também por técnicos que atuam nos órgãos de preservação, os quais se valem de suas ideias e proposições para embasar trabalhos funcionais que, por vezes, definem o destino dos monumentos submetidos ao crivo de suas fundamentadas apreciações. Não temos, todavia, pretensão de ombrear com os colegas que dedicaram anos e anos aos estudos e pesquisas, muitas vezes em prejuízo até de suas carreiras profissionais, atrasando a própria evolução funcional, mas que sem dúvida resultaram na elevação da qualidade e em proveito das equipes técnicas em que atuam. Faremos uso de alguns teóricos, à medida de nossa compreensão, esforçando-nos para aplicar suas ideias, conceitos e proposições no intuito de tornar mais claras nossas considerações e análises.

[7] Representativo de época posterior, mas muito significativo, o edifício da Convenção Republicana de Itu, marco da história política do país – razão por que foi preservado pelo Iphan – dotado hoje com mobiliário que remonta à época das campanhas pela implantação do regime republicano no país.

Penso (eu) que Alois Riegl, quando escreveu *O culto moderno dos monumentos: A sua essência e a sua origem*[8]*,* tinha, entre outras premissas, a *percepção* e o *prazer estético* que observava em si mesmo e nas pessoas de seu tempo. Os *juízos* acerca dos monumentos ele os elabora apoiado na crença da capacidade humana de admirar e avaliar por meio dos *sentidos* e das *faculdades da mente.* É preciso também ter em conta que a visão riegliana *do espectador moderno* era a visão do espectador do final do século XIX e do começo do XX. Esse, por sua vez, culto ou não, observaria os monumentos já consciente da *transitoriedade* ou *volubilidade* das criações artísticas, passadas e presentes, que constituíam o patrimônio monumental europeu.

Chamo a atenção, primeiramente, para duas importantes dimensões que não podem ser desprezadas quando se procura compreender a visão riegliana, porque estão contidas nela: a *extensão temporal* do acervo artístico que o espectador europeu tinha (e ainda tem) diante de si, em seu próprio país e no território europeu, contemplando em toda a sua *diversidade e riqueza* monumentos de todas as épocas, desde a Antiguidade greco-romana ou mesmo anterior, bem como de épocas posteriores, criados sob inspirações artísticas peculiares (mas depois submetidos a intempéries naturais e suscetíveis a alterações pespegadas em razão de depreciações que foram vítimas), tudo diante do espectador *moderno* europeu a fruí-los sob o influxo das motivações próprias de seu tempo. Esse continua sendo, a despeito da destruição ocasionada pelas duas Guerras Mundiais, um panorama artístico de enorme e profunda densidade histórica e cultural[9].

E destaco para essas dimensões porque acredito ser importante e necessário distinguir o que, à mesma época, o espectador brasileiro dispunha no território nacional para ver e admirar, uma vez que a fruição do que restava das

[8] RIEGL, Aloïs. *O culto Moderno dos monumentos*: Sua essência e sua gênese. Goiânia: Editora da UCG, 2006. Apresentação de Françoise Choay.

[9] Ao que devemos somar a contribuição de outros povos, cuja produção artístico-cultural foi assimilada pelas potências europeias a partir da Idade Moderna; isso sem contar os tributos no mais das vezes involuntários pagos pelos povos subjugados em objetos de arte de grande valor deles expropriados.

edificações de nosso passado histórico (pouquíssimas se comparadas às nações europeias), embora tivessem merecida a atenção de alguns espectadores cultos desde meados do século XIX; mantinham-se desprotegidas e desapareciam, destruídas simplesmente ou mascaradas por reformas *modernizantes.* Nas cidades que conheciam um rápido aumento populacional e uma acelerada urbanização, como São Paulo, o próprio poder público comandava esse processo[10]. Assim sendo, a preocupação com a preservação de nosso passado histórico ainda teria que aguardar algumas décadas até que viessem a ser tomadas medidas de reconhecimento e proteção de nossos monumentos de valor histórico e artístico[11].

Enquanto isso, a preservação na Europa tinha já um longo percurso, afinal havia acumulado experiências acerca da conservação dos monumentos arquitetônicos e da restauração de muitos deles, submetidas à crítica e à defesa que geraram teorias que só viriam a ser conhecidas e debatidas no Brasil décadas depois quando os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) já estavam consolidados entre nós, com metodologia própria, concebida por um grupo de arquitetos liderado por Lúcio Costa.

Cabe-nos, desse modo, considerar ainda duas coisas: primeiro, reconhecer a diferença entre a riqueza e densidade histórica do patrimônio do Velho Mundo e a do patrimônio brasileiro. Observação que é necessária tanto para o espectador do tempo de Alois Riegl, quanto para o espectador dos dias atuais. Segundo, reconhecer a grande distância (ou atraso) entre a tomada de consciência e as primeiras medidas adotadas na Europa no que se refere às ações de identificação, proteção e restauro do patrimônio monumental e àquelas iniciadas no Brasil.

[10] SEVCENKO, Nicolau. Pindorama revisitada. Cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2000.

[11] Ouro Preto é reconhecido pelo governo brasileiro como Monumento Nacional em 1933 (Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933) e quatro anos após com a criação do Sphan (Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937), deu-se início a identificação e proteção do patrimônio brasileiro, que empreendeu a restauração de inúmeros monumentos que haviam perdido suas feições originárias, executando-a mediante metodologia concebida pelo grupo de arquitetos liderado por Lucio Costa.

Cerca de cem anos separam as obras de restauração de Viollet Le Duc, efetuadas em Saint Chapelle (1836), das primeiras obras executadas no Brasil pelo Sphan (1939)[12].

Tais aspectos, penso, servem-nos de advertência pois, conforme explica o próprio Riegl, a apreciação estética dos monumentos, bem como os juízos que fazemos deles, são distintos daqueles formulados quando de sua criação.

Assim também, seguindo sua linha de pensamento, a apreciação que fazemos hoje, neste segundo quartel do século XXI, se dá mediante a ótica de nossos dias, que todavia encontra-se, por sua vez, em constante transformação/construção em razão do dinamismo da vida cultural contemporânea, porém entremeada por visões distintas, uma apoiada nas realizações e nas experiências; outra no embasamento teórico e na visão crítica; conflitantes, portanto.

Alois Riegl tomou como pressuposto para *cultuar* e *valorar* os monumentos dois momentos: o de sua *criação* e o de sua *apreciação estética*, e não **apenas** os de sua *transformação* (processo de alterações ou modificações) no transcurso do tempo como querem os historicistas; embora tal aspecto tenha merecido também a sua atenção, já que participa e influi na apreciação e no ajuizamento do espectador (bem informado), *independentemente* do valor intrínseco do monumento, seja ele de natureza ***intencional***, criado *com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos)*, seja ele de natureza ***artística*** *e* ***histórica***.

Na equiparação entre valor *artístico* e valor *histórico,* Riegl, a despeito das distinções, ajuíza que esses valores se associam de tal forma que é difícil separá-los:

[12] Ao que devemos também acrescentar outra não menos importante, relativa à criação das universidades brasileiras, constatando que a primeira, a Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, ocorreu em 1920, seguida posteriormente pelas estaduais, salientando-se a Universidade de São Paulo, em 1934, e, entre elas, a pioneira Escola de Arquitetura de Belo Horizonte (1930).

> Entendido dessa forma, o 'monumento artístico' é, na realidade, um 'monumento da história da arte', e o seu valor é menos 'artístico' que 'histórico'. Do que resulta impertinente a distinção entre monumentos artísticos e monumentos históricos, os primeiros incluindo-se nos últimos e com eles se confundindo[13].

Tal assertiva trouxe consigo implicações práticas no campo da preservação dos monumentos, pois foi entendida (por alguns) como subordinação do *artístico* ao *histórico*; como se o valor *artístico* tivesse **menor relevância** do que o *histórico*. Riegl, porém, questiona em continuidade: "será verdade que apreciamos somente o valor histórico dos monumentos de arte?" E responde: "para além do interesse histórico das obras de arte antigas, há outro elemento inerente à sua especificidade artística, concernente à sua concepção, forma e cor. […] *há manifesto um valor puramente artístico, independente do lugar ocupado pela obra no desenvolvimento da história*"[14].

Discutindo, contudo, o primado que prevaleceu entre os artistas, desde a Renascença até o século XIX, Riegl coloca em questão a tese do *cânone artístico intangível, um ideal artístico objetivo e absoluto, um propósito final em parte inacessível* alcançado somente na Antiguidade. Esse privilégio da Antiguidade foi *abolido no século XIX*. Desfez-se. Tudo se iguala, todos os períodos artísticos tiveram suas *especificidades*. Entretanto, não se abandonou totalmente *a crença no ideal artístico objetivo*. Permanece a atração das obras da Antiguidade, tão fortemente quanto as contemporâneas. Riegl explica esse fenômeno da seguinte forma:

> O fato de não apreciarmos somente as obras modernas, mas também a concepção, as formas e cores de obras antigas, que muitas vezes preferimos às modernas, poderia se explicar (independentemente do fator estético sempre presente no interesse histórico) da seguinte forma: mesmo parcialmente, *algumas obras de arte antigas respondem ao 'valor artístico moderno'*[15].

Tal como os acontecimentos do passado são estudados pelos historiadores sempre a partir do presente histórico, analisados e reelaborados de forma a apresentar um relato consistente e lógico de maneira a conferir-lhes sentido

[13] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 44-46.
[14] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 44-46, grifo nosso.
[15] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 44-46, grifo nosso.

(independentemente da teoria a que se filiam); os monumentos (e as obras de arte) são, de forma semelhante, vistos pelo espectador contemporâneo, culto ou não.

Riegl privilegia, todavia, a capacidade sensitiva, tornando o juízo que faz dos monumentos independentemente dos elementos ou aspectos inerentes enquanto obras de arte, apreciados pelo espectador segundo a *sensibilidade moderna*. Portanto, conclui:

> Segundo as concepções modernas [escreve no início do século XX], não há valor de arte absoluto, mas unicamente um valor de arte relativo, atual. Consequentemente, o conceito de 'valor de arte' varia segundo o ponto de vista que se adota … variam de indivíduo a indivíduo e de momento a momento. E, a partir dessa constatação, chama a atenção dos responsáveis pela política de preservação dos monumentos: É, pois, condição preliminar e essencial de nossa atribuição esclarecer essa diferença na concepção de valor artístico, porque os princípios diretores de uma política de conservação dela dependem integralmente. Se não existe valor de arte eterno, mas somente valor relativo, moderno, o valor de arte de um monumento não é mais um valor de rememoração, mas um valor atual[16].

Tal concepção torna o monumento, nas palavras de Françoise Choay, um "suporte opaco de valores históricos transitivos e contraditórios, de metas complexas e conflituais"[17], e são apreendidos em momento posterior (o da fruição do espectador contemporâneo) ao de sua criação.

Segundo essa maneira de ver, parece-me, mais vale a impressão, ou em outras palavras, a avaliação sensitiva dos monumentos do que o conhecimento que podemos obter ou que já possuímos sobre eles. Trata-se, portanto, de um "valor prático e flutuante, que exige [da parte de quem cuida da preservação dos monumentos] mais atenção [pois] *se opõe* ao valor histórico de rememoração do passado do monumento"[18]. A época em que foram criados, e mais especialmente o estilo e suas variantes, ou o que chamamos de progressão estilística do período de sua vigência, deixam de ter sentido, pois perdem a razão avaliativa que,

[16] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 47-48, acréscimo nosso.
[17] CHOAY, Françoise. A propósito de culto e de monumentos. In: RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos*: Sua essência e sua gênese. Tradução: Elaine R. Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Editora da UCG, 2006, p. 14-15.
[18] CHOAY. *A propósito de culto e de monumentos*, p. 14-15, grifo e acréscimo nosso.

todavia, gostamos de reconhecer neles, ou como dizia Riegl: "o valor de arte é excluído do conceito de monumento"[19].

Tenho muita dificuldade em entender isso, em aceitar tal proposição, tal ponto de vista. Os objetos de arte são objetos de arte, assim como monumentos são monumentos. Deixar de lado a importância da época, do estilo ou de qualquer outra qualidade artística que possuem me soa estranho. Afinal, o que diferencia o monumento, seja ele qual for, de outro edifício qualquer? Como distinguir um do outro?

Se assim ocorre com o *artístico*, com o *histórico* não me parece que seja tão diferente. A *historicidade,* assim entendida, torna os monumentos *lineares*, como se todos os que os precedem e os sucedem se resumissem a uma só manifestação, a uma só força propulsora, fossem todos iguais, indistintos, o que a história da arte e da arquitetura jamais aceitou. Cada época é uma época, com suas próprias características, e que as diferenciam umas das outras. Ou não?

Maria Carolina Maziviero, analisando o conceito de *Kunstwollen – vontade artística* ou *formativa* –, operado por Riegl, diz que essa ideia sugere: "um embate entre a *intencionalidade* do período da criação da obra [passado] e o que ela desperta no espectador em outro momento histórico [presente], e que este por sua vez é dotado de outra intencionalidade artística"[20]. A *intencionalidade artística* existe tanto no *período de criação* quanto nos períodos posteriores, ou seja, os da apreciação ou de fruição do monumento. Ambas, porém, difeririam não só pela distância temporal entre elas como pela natureza ou substância artística que expressam. Assim, a intencionalidade artística do período de criação e a posterior do período em que é apreciada pelo espectador moderno estão em permanente tensão – *entre presente e passado* –, tensão essa de onde resultaram os valores captados por Riegl.

---

[19] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 47-48.
[20] MAZIVIERO, Maria Carolina. *Evolução estética e linearidade histórica*: O conceito de *Kunstwollen* em Aloïs Riegl. Educação Gráfica, [*s. l.*], s.d. Cf.: http://www.educacaografica.inf.br/artigos/evolucao-estetica-e-linearidade-historica-o-conceito-de-kunstwollen-em-alois-riegl.

O escopo metodológico riegliano privilegia o entendimento sensitivo que temos na atualidade sobre os monumentos, atribuindo-lhes juízos, ou seja: valores[21]. A questão da atribuição de valor desloca-se do monumento propriamente dito, do seu conteúdo artístico *per se*, para a maneira como o apreciamos contemporaneamente. Depende não mais de suas qualidades intrínsecas, mas provém da impressão estética que causa ao espectador. O que, talvez, tenha constituído o germe daquilo que presentemente Hal Foster chama de *estética da presença* que *deixa de sofrer a pressão da arte anterior*, onde o *caráter presentista* sobrepõe-se aos valores artísticos propriamente ditos e até mesmo ao contexto histórico e social de onde provém[22].

Dessa forma, a questão de os monumentos serem ou não objetivamente dotados de valor, diz Riegl, depende da visão subjetiva de cada espectador: "o conceito de 'valor de arte' varia segundo o ponto de vista que se adota". Para uns:

> A obra de arte possui valor artístico à medida que responde às exigências de uma suposta estética objetiva, para outros, partidários da concepção moderna, o valor de arte de um monumento é mensurado pela maneira como satisfaz as exigências da vontade artística moderna, que não foram, evidente, formuladas claramente e, estritamente falando, não serão jamais, pois variam de indivíduo a indivíduo e de momento a momento[23].

Essa segunda maneira é a que Riegl desenvolve para a formulação dos valores que ele atribui aos monumentos. Vale observar que, para os efeitos práticos da conservação, Riegl exclui do monumento o *valor de arte*, que era próprio ou inerente ao monumento na visão tradicional, já para ele ultrapassada e que se fundamentava em *uma suposta estética objetiva,* cuja *concepção moderna* exclui do conceito de monumento: Assim:

---

[21] Na Introdução da tradução brasileira, Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini apresentam uma classificação sucinta dos valores dos monumentos segundo a teoria de Aloïs Riegl: valores histórico e de antiguidade que por sua vez desdobram-se em valores de rememoração e rememoração intencional; os valores de contemporaneidade em valor de uso e valor de arte, e este em valor de novidade e valor relativo.
[22] FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2017.
[23] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 47-48.

> A tarefa de conservação do monumento histórico deve levar isso em consideração, porque se trata, para a arte, de um valor prático e flutuante, que exige mais atenção e se opõe ao valor histórico de rememoração do passado do monumento. Portanto, o valor de arte é excluído do conceito de monumento[24].

Mais adiante, porém, Riegl observa que "os produtores de obras que nos parecem hoje como monumentos históricos buscavam, essencialmente, satisfazer suas próprias necessidades práticas ou suas exigências de ideal, quer dizer ideal de seus contemporâneos", acrescentando entretanto – o que acho questionável – que aqueles produtores "jamais pensaram em legar às gerações futuras os testemunhos de sua atividade artística e cultural (?)", para assim concluir: "portanto a denominação de 'monumento' não pode ser compreendida em sentido objetivo, mas unicamente subjetivo"[25].

II

À época de Riegl, em razão de tudo o que ocorrera em matéria de arte e arquitetura no século XIX, os cânones com base nos quais as obras eram anteriormente julgadas já tinham perdido significação; daí propor que os monumentos históricos fossem vistos e apreciados na condição em que se apresentavam e sob novos enfoques apoiados basicamente nos sentidos da percepção e recepção do espectador no presente.

No tempo atual, que não faz muito o chamávamos de *pós-moderno* (talvez agora que adentramos o século XXI da *mega-modernidade*), caberia perguntar: como apreciamos os monumentos? Da forma como Riegl propôs no início do século XX? Ou ainda não desatamos os liames que herdamos do passado, das categorias criadas por diferentes pensadores que refletiram e teorizaram acerca da arte em suas diversas modalidades?

[24] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 47-48.
[25] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 47-48.

Ou, como analisa Hal Foster, sujeitos que estamos às transformações operadas tanto na arte como na arquitetura contemporâneas, a importância que a *imagem* passou a ter para ambas na *qualidade de espetáculo*, ultrapassados os momentos criativos do *pós-moderno*, do *minimalismo* que levou *o objeto de arte à sua condição arquitetônica* e a novas experimentações estéticas, alterando substancialmente a percepção do espectador, com *a perda de autonomia do sujeito* diante das obras ilusionistas modernas[26]. Vejam: antes, para Riegl, a apreciação valorativa dos monumentos centrava-se no indivíduo; já Foster critica as atuais experimentações estéticas que conduzem à *perda da autonomia do sujeito* diante das obras arquitetônicas, subordinadas *na atualidade à força da imagem, transfiguradas em espetáculo* que, por sua vez, origina-se da criação artística.

Deveríamos assim, desde já, questionarmo-nos como haveremos de tratar e ajuizar, num futuro próximo, as obras arquitetônicas, criadas sob essa ótica *ilusionista* criticada por Foster, que permanecerem entre nós.

Mas, atendo-me aos questionamentos iniciais, interrogo: e quanto aos nossos pensadores, os brasileiros que se empenharam para salvar e preservar os monumentos nacionais? Em que medida eles ainda estão presentes em nossas reflexões e ajuizamentos quando voltamos nosso olhar ao patrimônio arquitetônico e artístico brasileiro? Muito antes deles começarem a ser analisados pela academia, sob a ótica dos pensadores estrangeiros, o professor Roberto Schwarz, em aula inaugural de seu curso, abordava a questão da xenofilia da elite cultural brasileira, que para ele consistia em um *fato* da *experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos*. Já no início de seu artigo, intitulado "Nacional por subtração", Schwarz citava um de nossos maiores intelectuais, idealizador do órgão federal de preservação: "Mário de

[26] Cf.: FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2017.

Andrade, no 'Lundu do escritor difícil', chamava de macaco o compatriota que só sabia das coisas do estrangeiro"[27].

É interessante, portanto, lembrar as palavras que então dirigia a seus alunos do Departamento de Letras, da Universidade de São Paulo:

> […] vejamos o trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinário prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural[28].

Resta, dizia Schwarz, um sentimento persistente de inadequação.

Sim, nem tudo se fez da maneira descrita pelo eminente professor em matéria de crítica ao trabalho feito pelos técnicos do Sphan. Houve trabalhos de valor crítico inegável e com propostas transformadoras, respeitadas até hoje, a começar pelas de Aloísio Magalhães[29] – E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil – onde perguntava: "Quais os componentes fundamentais da cultura brasileira? […] será que a nação brasileira pretende desenvolver-se no sentido de se tornar uma nação rica, forte, poderosa, porém uma nação sem caráter?" E respondia:

---

[27] SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 81-82.

[28] SCHWARZ. *As ideias fora do lugar*, p. 81-82

[29] Inaugurou-se com Aloísio Magalhães um período de autocrítica e de animadas discussões, polêmicas, conflitivas que resultariam, anos depois, em trabalhos significativos que permitiram desvelar contradições na condução dos trabalhos técnicos de restauração, como o de Antonio Luiz Dias de Andrade, *Um Estado completo que pode jamais ter existido*, que, a, despeito de sua importância, nem a Universidade de São Paulo nem o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional propuseram-se a editar. Além disso, destaco também os não menos importantes trabalhos de Maria Cecília Londres Fonseca, *O patrimônio em processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil e Para além da pedra e cal: Por uma concepção ampla de patrimônio cultural*; e de Cristiane Souza Gonçalves, *Restauração arquitetônica. A experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975*, trabalhos cujo valor está exatamente na profundidade com que examinaram as questões analisadas, tendo por base a vasta documentação produzida pelo órgão federal de preservação.

> Asseverando que o verdadeiro processo, o verdadeiro desenvolvimento de uma nação baseia-se em, harmonicamente, dar continuidade àqueles componentes que lhe são próprios, aos indicadores do seu perfil ou da sua fisionomia e, portanto, de sua identidade[30].

Aloisio Magalhães incitava-nos a conhecer mais profundamente o Brasil. E proclamava:

> A nossa realidade é riquíssima, […] [mas ainda] desconhecida. […] É essa realidade que precisa ser levantada. É como se o Brasil fosse um espaço imenso, muito rico, e um tapete velho, roçado, um tapete europeu cheio de bolor e poeira tentasse cobrir e abafar esse espaço. É preciso levantar esse tapete, tentar entender o que se passa por baixo[31].

E para entender *o que se passa por baixo* foi e ainda é necessário muito esforço de investigação de modo a desvendar tantas realidades nossas que permanecem ocultas aos nossos próprios olhos. Mas, acrescento, não só a presente; como também aquela que o processo cultural constituiu, da qual provém, ou seja, do passado histórico. Pois, do ponto de vista patrimonial, interessa-nos conhecer também os elementos de natureza imaterial que subjazem à aparência atual dos nossos monumentos e das obras de arte que herdamos do passado.

Nesse sentido Riegl faz uma ponderação, a meu ver muito interessante (embora um tanto contraditória com a linha de interpretação que adota), mas que tem enorme importância para todos aqueles que valorizam os processos criativos: "*a obra nos interessa em sua forma original e intacta, tal qual resultou da mão de seus criadores*"[32] – originada da *Kunstwollen*, isto é, da *vontade artística* ou *formativa* inicial, referida por Maziviero. Mas, diante da impossibilidade de apreciar as obras de arte do passado, tal como se apresentavam no momento de sua criação, sem o desgaste e os infortúnios sofridos ulteriormente, mesmo assim, admite Riegl, desejamos *contemplá-las de novo*. O que, segundo o pensador vienense, só pode ser alcançado pela *imaginação*, pela rememoração

[30] MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?* A questão dos Bens Culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 42.
[31] MAGALHÃES. *E triunfo?*, p. 42.
[32] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 47-48, grifo nosso.

delas, seja por meio do *pensamento* seja com ajuda das *palavras*, ou ainda, caso existam, por meio das *imagens*[33]. Assim, embora reconhecesse o desejo natural e humano de *reconstituí-las*, através dessas faculdades – *pensamento, palavras*… –, não mencionou o restauro como meio eficaz para alcançá-las.

A respeito das *imagens*, o historiador Peter Burke nos diz que, diante da carência de documentos coevos, podemos lançar mão de tudo quanto for possível para recuperar os testemunhos de nosso passado histórico, constituindo as imagens *evidências* por vezes únicas para tal empreitada[34]. De fato, e especialmente quando os testemunhos que nos interessariam recuperar sofreram alterações significativas ou simplesmente desapareceram de nossas vistas.

É o que pretendemos fazer no caso de três igrejas de Itu, duas das quais se conservaram razoavelmente e tornaram-se monumentos históricos nacionais.

III

Para tanto, lançaremos mão primeiramente do testemunho ocular de um *artista poliédrico*[35] ituano, fazendo uso de suas aquarelas como evidência histórica da configuração urbana de Itu da primeira metade do século XIX, onde essas igrejas estão representadas.

[33] "No primeiro caso, o valor de rememoração é cedido por outros (os criadores de outrora); no segundo, nós o determinamos", complementa o autor. RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 49.
[34] BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. O uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
[35] BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra o poliédrico artista paulista*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

ISSN: 2965-1085

Figura 1. Aquarela de Miguelzinho Dutra (meados do século XIX)
Fonte: Miguelzinho Dutra. *Cidade de Ytu* (1851)

Observando a aquarela *Cidade de Ytu*, de Miguelzinho Dutra, verifica-se que das igrejas construídas no último quartel do século XVIII, duas não haviam completado suas edificações. Ainda por volta de 1840, nem a Igreja de Nossa Senhora do Carmo nem a franciscana de São Luiz tinham construído suas torres.

Havia uma terceira igreja, porém fora do alcance do artista, situada além do espigão que divide a cidade, impossível de representar nesse enquadramento. Tratava-se da Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, construída por volta de 1821 pelo Padre Jesuíno do Monte Carmelo e que já ostentava as suas torres duplas, como se observa abaixo em outro desenho do mesmo artista.

Figura 2. Desenho da igreja de Nossa Senhora do Patrocínio (Itu), de Miguelzinho Dutra
Fonte: Padre Jesuíno do Monte Carmelo, SPHAN, MES, RJ, 1945.

Somente as torres das igrejas de Nossa Senhora da Candelária e a da mais antiga de Itu, a de Bom Jesus, são vistas nesse panorama desde meados do século XIX.

Figura 3. Igreja do Senhor Bom Jesus em Itu (1841). Fonte: Helio Nobre; José Rosael. Museu Republicano "Convenção de Itu"

A torre da matriz era recente (1831) e sua edificação pôde ser acompanhada pelos contemporâneos do artista ituano, erguida pelo não menos artista Padre Elias do Monte Carmelo[36], que a fez nascer por detrás do pano do frontispício (construído no tempo do Padre João Leite e da benemérita Senhora Maria Francisca Vieyra que o patrocinou[37]), bela e esguia, encimada por uma cúpula em forma de capacete em cuja extremidade se elevava uma cruz, de maneira que era avistada de qualquer ponto da cidade e os seus sinos ressoavam nos ouvidos de todos os seus habitantes.

Momento glorioso do ponto de vista da arquitetura religiosa e tradicional. Concluía-se, por fim, a sua principal igreja, cerca de cinquenta anos após o início de sua edificação (1780)[38]; erguia-se a torre composta por elementos distintos, porém compatíveis aos do frontispício barroco; mantendo, dessa forma, configuração artística harmônica e original, alcançando solução plástica de admirável beleza obtida graças à aplicação da pedra de cantaria; beleza que deveria ter sido preservada indefinidamente, mas não foi.

Diria Mário de Andrade a respeito da fachada eclética feita por Ramos de Azevedo no final do século XIX: "Se a parte externa desta igreja nada vale, com suas remodelações, nela viveu um Deus faustoso, referindo aos seus altares setecentistas"[39].

---

[36] NARDY FILHO, Francisco. *A cidade de Ytu. Histórico da sua fundação e dos seus principaes monumentos*. Escolas Profissionaes Salesianas. 1º volume, 1928, p. 72. Informa o historiador ituano: "Em 1831 o Padre Elias do Monte Carmello fez construir uma torre no centro do frontispício dessa igreja".

[37] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], 2015.

[38] "O corpo do grande edifício foi, de acordo com Oliveira Cesar, construído pelo sorocabano José de Barros Dias que, *devido à má qualidade do barro na região, levantou suas paredes piladas de terra de pedregulho*. Conduzidas de umas mil braças distante da Villa, de terrenos de sua propriedade, pela quantia de 600$000 RS, tendo sido coberto com telhas que Padre João Leite mandou fazer em seu sítio a um quarto de legoa da Villa […] e para transportá-las convidou o povo, e com o clero, em forma de romaria, foram ao sítio, voltando cada um com as telhas que podia carregar, até a obra. De então em diante todos os domingos e dias santos o povo repetia essa romaria até concluir a remoção das telhas". OLIVEIRA CESAR, Joaquim Leme de. Notas Históricas de Itu. *Revista do Instituto Histórico e Geographico de São Paulo*, São Paulo, vol. XXV, 1927, grifo nosso.

[39] Ofício de Mário de Andrade, Assistente Técnico da 6ª Região ao Diretor do Spahn, datado de 16 de outubro de 1937, encaminhando "relatório das primeiras pesquisas, realizadas no Estado

Desse modo e mesmo com as exceções apontadas, a rica e prestigiosa cidade do interior paulista não completara inteiramente os seus principais templos até aquele momento da auspiciosa inauguração da torre da matriz.

* * *

Quais seriam exatamente as dificuldades para a construção de torres em Itu uma vez que a riqueza ituana, iniciada com a lavoura da cana de açúcar, prolongava-se associando-se à do café? Os grandes senhores de terra e de extensa escravaria religiosamente dividiam-se pelas tradicionais Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco, como de resto ocorria no Brasil afora. Recursos materiais, portanto, não deviam ser obstáculo para tal empreendimento, pois muitos fazendeiros tinham casas de morada na cidade, embora seja também conhecida a atração que já exercia a capital na preferência daqueles mais abastados.

Por outro lado, a edificação de igrejas em Itu não diferia das demais do Planalto Paulista, ou seja, construídas em taipa de pilão; sistema que não impedia que se erguessem torres, muitas delas aliás com altura bastante elevada[40]. Desse modo, não era propriamente o sistema construtivo a impedir sua construção, pois na capital, desde meados do século XVIII, já se associasse a esse antigo sistema construtivo a alvenaria de tijolo e a cantaria de pedra, aplicadas à frontaria dos templos e torres, técnica que se propagou rapidamente pelo planalto, chegando a Itu como vimos quando da construção do frontispício da Matriz em 1780.

Mas havia sim um problema que precisou ser superado e que foi documentado pelos franciscanos. Por essa mesma época, as igrejas franciscanas entrariam em obra também. Conta-nos Frei Basílio Röwer sobre a reconstrução do Convento. Os freis resolvem demolir o convento porque constatara-se que

---

de S. Paulo, a respeito de monumentos arquitetônicos de valor histórico e artístico, dignos a meu ver, de tombamento federal". Cf. ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho*. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade. Rio de Janeiro: MEC.SPHAN, 1981. p. 99.

[40] Por exemplo, a Torre da Carmo de Mogi das Cruzes.

estavam *"rachadas as suas paredes por várias partes, ameaçando de tal sorte o demolir-se por si mesmo"*. A razão daquela circunstância: "*a terra daquele continente* [da região] *hé areenta"*. Tal como na construção da Matriz, era preciso "*por este motivo conduzir-se diferente terra do outro lugar distante para se levantar a dita nova fábrica"*. Como alternativa conjecturou-se usar a pedra pois "*que a pouco espaço fora da dita vila se encontra pedra fácil de extrair"*. Assim deliberam "*que façam fabricar de novo o sobredito Convento de pedra, e barro no mesmo lugar, que ocupa o velho arruinado"*[41].

Figura 4. Largo do Carmo, em Itu, com o cruzeiro em primeiro plano, em aquarela de Miguelzinho Dutra (século XIX). Fonte: Miguelzinho Dutra, *Largo do Carmo em Ytu*, (s.d.).

A impressão que a imagem que Miguelzinho nos deixou é a de que não chegaram a tanto, ou seja, nem destruíram o velho convento nem construíram um novo. Eu diria que o que acabaram fazendo uma "*restauração"* parcial; afinal, a configuração primitiva foi mantida (inclusive com o uso da taipa de pilão), e a pedra, ao que parece, aplicada somente nas ombreiras da porta de entrada e nas janelas, introduzindo, portanto, um material novo que já havia sido utilizado tanto na Matriz como na Capela dos carmelitanos, das quais falaremos adiante.

[41] ROWER, Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1941. p 513-514.

A igreja, por sua vez, porque *não padece danificação notável*, foi mantida, como haviam deliberado. Ela tinha quase um século de existência, erguida que fora em 1692, segundo consta nos livros de história de Itu. Eu ouso dizer, porém, observando mais atentamente a aquarela de Miguelzinho que sofreu sim intervenção, pequena, mas necessária para acompanhar a mudança procedida no convento; substituíram a verga reta da portada e das janelas pela curva, conferindo ao conjunto unidade estética.

Na década seguinte, os Irmãos da Ordem Terceira da Penitência recebem dos frades a doação de *quarenta braças de terra de cumprido, e quinze de largura* para edificarem a sua *Capella*, separada, mas um pouco recuada, ao lado da igreja conventual.

A aquarela de Miguelzinho Dutra retrata-as com as configurações que possuíam em 1845, tendo à frente o Cruzeiro que Mestre Thebas fez em 1793[42]. Por essa imagem, pode-se perceber que a determinação tomada pelo *Definitório* da Província foi cumprida: o convento restaurado enquanto a igreja primitiva, malgrado apresente vergas denunciando influência mineira, permaneceria como testemunho de outra época. Naquele momento, a capela funda da Ordem Terceira se desprendeu da igreja conventual ao ser edificada em separado, com sua frontaria *moderna*[43] voltada para a praça, contrastando com a fachada da igreja conventual, de taipa[44], ao mesmo tempo em que dialogava melhor com a pedra lapidada do Cruzeiro.

---

[42] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Thebas em Itu. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], s.d.

[43] A capela nova dos Terceiros apresenta solução construtiva encontrada pelos paulistas para atender ao gosto que passou a vigorar na última quadra do século, a fachada de alvenaria revestindo a velha taipa e a pedra de cantaria emoldurando portada e janelas, cimalhas, os pináculos sobre os cunhais, o óculo e o gracioso frontão encimado por uma cruz.

[44] "Funcionou a Ordem durante quase um século numa capela lateral, com arco para a igreja do Convento, A construção da capela começou em 1794, e a igreja foi benta em 1802. … Os Terceiros de Itu estiveram debaixo da direção dos Religiosos seus fundadores até 1862, ano em que o Convento deixou de ter Guardião… Na capela desta Ordem Terceira foram feitos trabalhos importantes nos anos de 1909 e 19, por iniciativa do então vigário Pe Elisário de Camargo Barros. Mas o contato com os Religiosos a corporação o perdeu e hoje ela não existe mais, como tão pouco a capela com as suas dependências". ROWER. *Páginas de história franciscana no Brasil*, p. 508-509.

Havia, no entanto, na simplicidade da igreja conventual uma força, uma ancianidade e uma dignidade espiritual e histórica respeitável. Depois da Bom Jesus, primitiva Matriz da Vila de Nossa Senhora da Candelária de Ytu, a Igreja de São Luiz de Toloza era a segunda mais antiga na cidade. Cenário de singular significação, presente em Itu por um longo período em que conviveram exemplares arquitetônicos de tempos nem tão distantes nem tão próximos, mas distintos enquanto expressões artísticas de uma sociedade em transição. E tivesse a igreja conventual permanecido ali ainda por mais cem anos entre as *modernidades* surgidas naquele tempo, com a degradação natural que sofrem as edificações, e munidos já com os juízos de Alois Riegl, e com a boa vontade e condescendência dos especialistas, nela haveríamos de reconhecer o *valor de antiguidade*[45].

Mas, por essa altura, já não existia mais frade algum nas dependências do convento e a igreja, escreveu Frei Basílio Rower, havia sido assumida pela Irmandade de S. Benedito, que a *restaurou às suas expensas* em 1898, e o convento, transformado pouco depois (1907) em *depósito de algodão*, destruído por *um incêndio, de que dizem que foi proposital e que reduziu o Convento a uma ruína*.

[45] Transcrevo trecho no qual Riegl explicita seu pensamento acerca do *valor de antiguidade*: "Assim, vemos o culto do valor de antiguidade trabalhar sua própria perda. Seus defensores, os mais convencidos, concordam plenamente. A ação de decomposição das forças naturais é tão lenta que mesmo os monumentos milenares ainda nos serão conservados por um tempo relativamente longo – tão longo quanto a duração provável desse culto. De outra parte, a criação não cessa de prosseguir: o que é moderno hoje e nos parece como um estado completo, conforme as leis da criação, tornar-se-á pouco a pouco um monumento e virá preencher as brechas necessariamente abertas, ao longo dos anos, pelos agentes naturais no conjunto dos monumentos que nos foram legados. Do ponto de vista do valor de antiguidade, a atividade humana não deve precisamente visar uma conservação eterna dos monumentos criados no passado, mas constantemente buscar evidenciar o ciclo da criação e destruição; esse objetivo será atingido mesmo que os monumentos existentes atualmente sejam substituídos no futuro". RIEGL, Aloïs. *O culto Moderno dos monumentos*: Sua essência e sua gênese. Goiânia: Editora da UCG. 2006. p. 74.

Figura 5. Igrejas franciscanas das Ordens 1ª e 3ª com as suas últimas configurações. Fonte: Acervo do Museu Republicano de Itu

IV

O uso de imagens diante da carência de documentos, todavia, não desvencilha facilmente a pesquisa histórica das adversidades da tarefa.

Quem já se debruçou sobre documentos da época de construção de uma igreja, por mais insuficientes que sejam, sabe que o tempo de criação dessas igrejas foi geralmente longo; estendia-se por 50, 60 ou mais anos, perfilando em sua construção e ornamentação artífices e artistas, por vezes de gerações distintas, perpassando por nuances estilísticos distintos[46].

Um bom exemplo é a igreja Matriz de Itu. Aqui as datas são imprecisas, apoiadas na literatura histórica da cidade cujos historiadores, a despeito do

[46] É o caso da Matriz de Itanhaém que conheço relativamente bem. Cf. CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. História de um monumento: Igreja Matriz de Itanhaém. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], s.d. Cf. também: CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo. *Processo de Tombamento IPHAN*, N. 1.176-T-85, São Paulo, s.d.

empenho com que se dedicaram a narrar os acontecimentos, encontraram muitas dificuldades em documentar seus estudos. Mesmo assim, consagrou-se o ano de 1780 como o de sua inauguração. As obras demandaram participação da população não só em trabalho efetivo, com o carregamento de terra boa para taipar, transportada de lugar relativamente distante, afora a imposição de *doações* estabelecidas pela Câmara que geraram querelas judiciais e envolvimento do Governo da Capitania[47].

Houve também generosas contribuições de gente rica, entre as quais destacava-se a Senhora Maria Francisca Vyeira, que contribuiu com vultosas somas destinadas à fatura das obras artísticas do retábulo-mor (1779-1783) e da pintura do forro da capela-mor (painel) e dos elementos de talha da capela-mor, telas das Vidas de Cristo e de Nossa Senhora, pinturas azulejadas do Velho Testamento, e douramento e pintura dos altares colaterais ao arco cruzeiro inclusive (1786-1791 aproximadamente), bem como da construção do frontispício da igreja (data ainda ignorada) – trabalhos que, segundo a evolução apresentada no início deste texto, marcam *grosso modo* o início e o final de sua edificação da igreja, exceto a sua torre que só será construída em 1831, pelo Padre Elias do Monte Carmelo, encerrando as obras em definitivo e com ela o ciclo ou o *tempo de criação artística* em sua *totalidade histórica*.

[47] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. José Patrício da Silva Manso. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], s.d.

Figura 6. Foto antiga da Matriz, extraída do *Almanach histórico, biographico e indicativo da Comarca de Ytú para o anno de 1910*. De Francellino Cintra, Ytu: Typ. São José (1909). Fonte: Arquivo do Museu da Convenção Republicana de Itu.

A ornamentação interior da Matriz, iniciada com a fatura do retábulo-mor (1780-1783), estendeu-se por cerca 40 anos pelo que se nos aparenta as configurações dos altares da nave, cuja policromia primitiva reapareceu pelas mãos habilidosas dos restauradores da equipe do restaurador Julio Moraes, que firmou opinião de que os trabalhos artísticos feitos à época foram de tal vulto:

> Que os principais artífices então contratados pelo Padre João Leite (Bartholomeu Teixeira e José Patrício da Silva Manso) se viram obrigados a valerem-se de auxiliares – oficiais e aprendizes – para execução não somente de serviços preliminares (aparelhamento da madeira, preparação de pranchas, telas e tintas) como ainda do delineamento dos elementos envoltórios, cênicos ou ornamentais de mais fácil execução, mas sob suas estritas orientações, reservando para si o seu acabamento final, afora a execução dos elementos centrais, em cujas faturas os mestres entalhador e pintor conferiam às obras, de acordo com os cânones vigentes e segundo os seus estilos próprios, a qualidade artística almejada[48].

Padre João, com o auxílio do Bispo Dom Manuel da Ressurreição, reuniu em Itu o que havia de melhor em matéria de profissionais que estavam ao seu alcance contratar.

[48] CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Entalhador do retábulo da matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial. *Cadernos do Patrimônio de Itu*, Itu, vol. 1, n. 1, p. 19, 2015.

A começar pelo retábulo-mor, desde sempre admirado[49], mesmo tendo permanecido oculta a sua majestosa policromia que agora se revela aos nossos olhos depois de mais de dois séculos de sua criação por José Patrício da Silva Manso – cenário resgatado pelo restauro recém-efetuado. Embora deva dizer que quando contemplo a capela-mor da matriz da Candelária, não creio relacioná-la à arte do meu tempo, nem que o gosto estético contemporâneo de alguma forma me condiciona a apreciá-la de um modo igual ou semelhante ao de qualquer outro espectador contemporâneo. Creio que, ao contrário, estou a apreciar um conjunto artístico do seu próprio tempo, de final do século XVIII, com as características que apresenta e que o definem como expressão do estilo Barroco. Mas, confesso, mesmo não sendo religioso, desejaria saber ler nas formas artísticas que as configuram, não somente o que as definem estilisticamente, mas alcançar as significações espirituais que continham, de modo a penetrar no *espírito daquele tempo* para assim melhor compreender as motivações de seus criadores.

Vale observar também que o quadro cultural atual já não é o mesmo de Riegl, ou seja, o do final do século XIX e início do XX. Hoje contemplo e admiro esse retábulo-mor enquanto obra artística sim, como objeto de arte; sinto-a e me comovo com suas belas formas, mesmo ciente de que não alcanço plenamente sua significação religiosa, e percebo também que essa significação pode ter se alterado até para pessoas muito religiosas. Mas é-me impossível separá-la de seu próprio tempo, pois ela já se apresenta a mim como obra distinta das do meu tempo que, aliás, foi incapaz de conservá-la adequadamente – pois já não contava mais com artistas com destreza e conhecimento necessários para tanto – e a cobriu de qualquer modo, com as tintas e profissionais que serviam

[49] Tive em companhia do Professor Mateus Rosada recentemente, num encontro próximo ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde tomamos um cafezinho e tivemos uma boa conversa sobre inumeráveis aspectos da arte retabular paulista, pela qual fiquei sabendo que Bartholomeu Teixeira Guimarães permaneceu em Itu e veio a morrer somente em 1806 (dado que obteve de seu inventário que descobriu). Tal informação reforça nossa convicção de que Bartholomeu continuou a trabalhar nas obras de entalhe da Matriz, o que robustece a hipótese de que os altares colaterais são obras de sua lavra e não de entalhares influenciados por ele.

somente para serviços comuns de pintura, até que chegasse o momento atual, no qual reunimos condições para restaurá-la.

E o que mais me satisfaz e me alegra é poder observá-la num estado bem próximo daquele em que foi criada pelos artistas mencionados, revivendo-a em sua esplendorosa expressão barroca do final do século XVIII.

Vivas à restauração!

E foi durante os trabalhos de restauração artística da Matriz que fomos surpreendidos com duas importantes descobertas. O historiador e maestro ituano Luís Roberto de Francisco revelou ao restaurador Julio Moraes que havia visto uns pedaços de tábuas usados para confeccionar a escada de acesso à torre, nos quais havia pinturas que lhe pareceram antigas e que logo reconheceríamos traços que apontam autoria de Jesuíno. Infelizmente, trata-se de fragmentos apenas de uma ou duas pinturas parietais que, supõe Julio, figurariam na entrada da igreja, abaixo do coro. Esses fragmentos estão expostos atualmente no Museu de Arte Sacra de São Paulo, mas devem retornar ao Museu Padre Jesuíno do Monte Carmelo de Itu.

No entanto, não foi só. Um inesperado e audacioso pretendente a artista se revelou por debaixo das telas que ornam a capela-mor. Matias Teixeira da Silva assinou e datou uns desenhos que lá fez antes da colocação das telas pintadas por José Patrício da Silva Manso e Jesuíno Francisco de Paula Gusmão. A data – 1788 – se prestou a confirmar o que já era de nosso conhecimento, ou seja, de que essas telas assim como o painel do forro desta mesma capela-mor não foram pintadas entre 1780 e 1784 como havia suposto Mário de Andrade no estudo elaborado para o Sphan em 1945[50]. Isso veio a se somar a outra descoberta muito importante, o contrato firmado pelo Mestre Pintor José Patrício da Silva Manso em 28 de novembro de 1786 no qual se comprometia a fazer o douramento e pintura do retábulo-mor e executar o mencionado painel.

[50] ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicação N. 14 do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1945.

V

Dava-se início, portanto, à revisão do estudo de Mário de Andrade. Trabalho, todavia, nada fácil de enfrentar, pois, especialmente no que diz respeito à análise das pinturas, exigirá igual competência daquele que se propor a realizá-lo.

O método de Mário de Andrade de indagar a obra artística para perscrutar o seu criador e assim entender (explicar) tanto a obra quanto o artista tem algo a ver com as premissas que, como supus acima, orientavam os estudos de Riegl; embora o escritor modernista, ao expor suas ideias a respeito, refira-se à importância dos ingleses para uma melhor apreciação estética da obra de arte[51] – que pressuponho seja a obra de Edmund Burke - *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo* – em contraposição às ideias do também austríaco Sigmund Freud, cuja contribuição para a análise das obras literárias e artísticas contudo considerava menor.

Mas, a despeito dessa maneira de ver e sentir as obras de arte, os monumentos, e que em minha opinião o aproxima a Riegl, Mário atingia maior profundidade em suas análises, mais penetrantes no plano psicológico, e respeitava as categorizações produzidas pela história da arte, com as quais operava suas cativantes interpretações, afora o fato mais importante de eleger e se impor tarefa mais ambiciosa, pois no Brasil, ao contrário do Velho Continente, conhecia-se relativamente pouco o nosso patrimônio e era preciso ainda descobri-lo, identificá-lo, salvá-lo do esquecimento e da destruição. Esse propósito, uma vez criadas as condições nas décadas de 1920 e 1930, ao associar-se a um grupo de intelectuais e arquitetos modernistas, resolveu recuperá-lo também, e restaurá-lo, missão que se efetivou com a criação do Sphan em 1937.

[51] Cf. a respeito disso o artigo de Lourival Gomes Machado: "Mario de Andrade, crítico de arte", publicado na *Habitat*, revista de arquitetura e arte no Brasil (n. 21, 1955). Cf. também o meu artigo: "Os documentos que Mário de Andrade não viu".

Herdamos tal propósito e os frutos dessa ação pioneira que hoje constitui o patrimônio histórico e artístico brasileiro. Mas muitas coisas haviam se perdido, ou restavam alteradas ou mutiladas pela ação do tempo, pelo descaso ou pela atração da novidade que invariavelmente condena o antigo ao esquecimento e à destruição. Ainda assim foram preservadas, e algumas colocadas sob a proteção do Decreto-Lei n. 25. Outras, por razões bastante conhecidas e hoje criticadas, *desqualificadas* então. Penso que é tempo de reavaliá-las. Entender as suas *desventuras históricas* e tentar apreciá-las de outro modo, com *outro olhar*, mais generoso; e, quem sabe, se descobrirmos as razões de suas alterações ou mesmo mutilações, proceder a necessária e justificada restauração.

Ainda assim, um número significativo delas se arruinaram completamente e simplesmente deixaram de existir, como as igrejas franciscanas de Itu. Essas nos interessam ainda, pois como me escreveu recentemente o Professor Jorge Coli: *a história da arte também é feita de obras ausentes!*[52]

VI

Nem sempre encontramos harmonia e beleza artística no interior de nossas igrejas como a que agora se revela restaurada na Matriz de Itu. Em algumas, ao contrário, percebemos soluções estilísticas conflitantes que, à primeira vista, desagradam o espectador apenas iniciado em história da arte, como eu. É o caso de igrejas cuja construção teve início no final do século XVIII mas se estendeu até meados do XIX ou mais, formando ao final uma decoração interior variada, com estilos que por vezes não dialogam bem entre si, e onde encontram-se altares laterais rococós, neoclássicos e até ecléticos perfilados ao longo da nave. Muito comum também é a substituição das imagens dos santos que figuravam

[52] E-mail de 18 de dezembro de 2019 comentando o artigo "Anotações acerca do 'Papel de obrigação' do Entalhador Jozé Fernandez de Oliveira" (1793).

antes por outros de veneração recente. Há também os casos de intervenções arbitrárias, produto do decaimento cultural e ético de seus responsáveis[53].

Mesmo assim, a despeito das diferenças notadas pelo espectador comum, o quadro geral pode lhe causar boa impressão, reconhecer certo jogo artístico agregador; de modo que, ainda que não goste do conjunto, acaba por aceitá-lo, até por desconhecer os acontecimentos que conduziram a essa situação, debitando-a à pouca sensibilidade de quem os mandou fazer. A explicação, todavia, mesmo quando possível descobri-la, não é fácil de ser compreendida pelo espectador, pois diz respeito a períodos, por vezes longos de dificuldades, que impossibilitavam a conservação da igreja e de seu acervo. Períodos que se caracterizaram também pelo declínio das profissões artísticas, afetando a qualidade dos serviços e produtos do trabalho, e, por decorrência, da manutenção dos altares, imagens e pinturas sacras, as quais, por essas razões, sofreram maquilagens que, ao contrário da pretensão e boa intenção, só fizeram desaparecer a tessitura original do tempo de sua criação – perdendo, portanto, valor artístico.

Diante de casos como esses, que se contam às centenas, resisto admitir a posição, que vejo cada vez mais adotada, de que devemos nos curvar à ditadura dos *historicistas*, como se as obras de arte fossem culpadas das atrocidades que perpetraram contra elas. Atrocidades que dizem ser *adições* de sua história, como se fosse destino sofrê-las. Desculpe-me, mas não há nada de natural, nem sobrenatural, nesse processo[54].

Quando Cesare Brandi fala em "lacunas e adições", e menciona as ocorridas em arquitetura, considera legítima a recomposição quando "ligada

[53] Como ocorreu na Matriz de Itanhaém em 1933. O pároco de plantão resolveu que o antigo retábulo era "bem inadequado à Matriz da velha e sempre gloriosa Itanhaém e o substituiu por um belíssimo altar de estilo colonial para, por fim, reconhecer que ficara bastante em desacordo com a Capella-Mor". CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. História de um Monumento: Igreja Matriz de Itanhaém.

[54] Natural é *pátina* que, com o passar do tempo, recobre as pinturas; e da mesma forma o *limo* que cobre as paredes de pedra de um monumento antigo. Aparentemente natural, mas que não é, é a poeira de minério de ferro que ataca os profetas de Aleijadinho e que a Igreja e parte da população de Congonhas são indiferentes às medidas protetivas já aconselhadas pelos órgãos de preservação.

apenas à salvaguarda do monumento" desde que o ambiente onde foi criado, "natural ou monumental não tenha sido alterado de modo profundo nos seus dados espaciais e quando os elementos desaparecidos, com cuja supressão se veio a alterar a espacialidade do ambiente originário, sejam em monumentos ou não"[55].

Mas há que se distinguir, penso eu, *adição* de *modificação,* o que nem sempre é compreendido pelos espectadores. Pois *adição* em arquitetura pode significar um elemento que se fez necessário construir em razão de novas necessidades que precisavam ser atendidas, seja por novas imposições programáticas, que alteram antigas regras ou antigos rituais (caso das corporações religiosas que demandavam concessão de espaços para altares ou capelas fundas), seja posteriormente por exigências de ordem pública (proibição de sepultamentos em igrejas a partir da obrigatoriedade de cemitérios em áreas públicas), que ao se incorporarem quebram o padrão original ou a ele se integram. Assim, a *adição* pode dar uma configuração diversa ao edifício – o que, na visão riegliana, invariavelmente acarretaria perda de *valor histórico*; ou, ao contrário, excepcionalmente, ganho quando produz efeito visual favorável – é o *valor de novidade*, apreciado à medida em que dá origem a uma *nova unidade estilística*, que corresponde à *intencionalidade artística* de quem a produziu e de quem a usufrui contemporaneamente, isto é, nós, os espectadores[56].

Mas, notem bem, essas adições se distinguem das *modificações* na medida em que essas últimas são em geral efetuadas sem esses fundamentos, executadas no *invólucro* do monumento, nas *paredes exteriores*, e mais especificamente nas *fachadas,* as preferidas pelos que se deixam atrair pelas novidades estilísticas em moda, geralmente justificadas em nome da *modernização*, e, na maioria das vezes, sem alterar substancialmente o espaço arquitetônico interior. O que me parece constituir algo muito diverso do que Riegl tinha diante de si; os

[55] BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2019. 3. Princípios para a Restauração dos Monumentos. p. 135-136.
[56] Cf. na página 12 deste texto o conceito de *Kunstwollen* em Alöis Riegl. MAZIVIERO. *Evolução Estética e Linearidade Histórica: O Conceito de Kunstwollen em Alöis Riegl*.

monumentos austríacos sob a sua responsabilidade apresentavam-se em estado de conservação muito diverso e melhor do que aquele que observavamos entre nós. De modo que, do ponto de vista de sua conservação, o *tratamento adequado aos monumentos* podia simplesmente ignorar as *destruições passadas, imputáveis aos agentes naturais*, as quais, não podendo ser anuladas, *não devem também ser reparadas*, ou seja, restauradas. Daí Riegl sentenciar pela conservação dos monumentos *no seu estado presente*, protegendo-os apenas das futuras ameaças dos agentes naturais e do próprio homem. A preservação se faz, sobretudo, para garantir sua existência futura, advogava.

O propósito de Riegl, parece-me, era auxiliar-nos a apreciar os monumentos mediante juízos ou concepções de ordem fenomenológica (portanto não formalistas da arte, isto é, independentemente de estilo, escola e ou outras formas de categorizar e classificar as obras de arte) e orientar-nos a tratá-los adequadamente, visando sua permanência para as futuras gerações[57].

Arte e arquitetura tornam-se *lineares* na visão riegliana, pois se encontram dissolvidas historicamente nas categorizações que as definem desde sua origem.

Assim, é possível reconhecer que os valores rieglianos não desconsideravam a *artisticidade*[58] do monumento, nem no momento de sua

[57] Tais categorizações não estariam ainda ao alcance da massa da população, mas restritas aos historiadores, aos homens cultos, que tem prazer em apreciar esteticamente um monumento, mediante a "satisfação experimentada em *classificar o monumento sob um conceito estilístico conhecido, e poder denominá-lo antigo, gótico ou barroco*. *O conhecimento histórico permanece, assim, para eles uma fonte de satisfação estética*, simultânea e conjuntamente ao sentimento do valor de antiguidade. Essa satisfação não é imediata (quer dizer, artística), mas, ao contrário, reflexiva e científica, *que pressupõe conhecimentos em história da arte*". RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 79, grifo nosso. O que deixa transparecer uma preocupação de Riegl em voltar-se primeiramente ao cidadão, ao espectador comum, não ilustrado e que caracterizaria uma visão socializante, diria mesmo democrática, enquanto política de preservação que pretendia desenvolver. Tal preocupação me faz lembrar o propósito de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, promovendo programas de socialização da leitura, de realização de peças teatrais populares, de promoção de conferências sobre a música popular, o folclore etc., experimentações pioneiras no Brasil que tinham o propósito de levar a Cultura ao povo, educá-lo para saber identificar-se e amar os produtos e as manifestações artísticas brasileiras.

[58] A noção de *artisticidade* devemos a Cesare Brandi e *trata-se da instância estética da obra de arte*: "Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma dúplice instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da *artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte*; [e] a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado

criação, nem na atualidade como se apresenta. Riegl, portanto, não a nega em nenhum momento nem em nenhum estado. O que faz é considerá-la como expressão de tudo quanto nela ocorreu e representou em seu percurso temporal, histórico, e os diferentes significados que obteve em âmbito cultural, ou conforme disse Françoise Choay, repito, enquanto *suporte opaco de valores históricos transitivos e contraditórios*.

Assim, o que era essencial para a categorização do monumento, foi posto de lado, deixou de ser relevante, pois as qualidades que lhe seriam inerentes deixam de existir na *modernidade* da passagem do século XIX para o XX, assim como deixariam de ser importantes para a sua preservação caso fossem os valores rieglianos adotados universalmente. Arte e a arquitetura dos períodos anteriores seriam, pois, levadas de roldão na progressão turbulenta da história; não importando mais as categorizações que receberam desde a sua criação até o estado presente, o percurso em que ocorreram fenômenos de natureza tanto física como cultural, carregadas sim de significações e ressignificações que, todavia, cedem lugar à apreciação supostamente única e derradeira que é a *moderna*. Pois, segundo Riegl, todos os monumentos têm valor histórico; porém nem todos tem *valor de arte*, pois este relaciona-se a uma concepção dialética aparentemente próxima à de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, submetendo a arte ou a *artisticidade* a algo similar à supremacia da *ideia* hegeliana, como *manifestação* semelhante ao do *pensamento puro* ou do *espírito* no devir histórico. Assim ao menos nos parece ser até certo ponto a *Kunstwollen*, conceito que define a *vontade artística* como força de uma *entidade espiritual* que orienta a criação artística originária bem como a apreciação estética *moderna*, a despeito de admitir que a apreciação pode variar de indivíduo a indivíduo.

Mas vale observar que a *dialética hegeliana* pressupõe um *processo evolutivo*, de aprimoramento, de concretização da Ideia e da arte como expressão

em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra". BRANDI. *Teoria da Restauração*. p. 29-30, acréscimo nosso. Essa noção se aproxima, num primeiro momento, ao conceito rigliano da *Kunstwollen*, ou da *vontade artística* ou *formativa*, já mencionado.

do espírito, portanto, nesse caso, de elevação *qualitativa* da arte, especialmente da arte religiosa[59], o que me parece distinguir-se bastante da dialética riegliana. E, acrescento, nada tem a ver com o *historicismo* ultimamente presente entre nós na área da preservação.

Riegl, desse modo, inverte e subverte as concepções anteriores sobre o *valor de arte* dos monumentos, submetendo-as à *vontade artística moderna* consubstanciada no olhar do espectador hodierno. Novamente, as qualidades inerentes aos objetos artísticos, sua expressão artística própria, seu estilo, e (invertendo) mesmo as *aspirações e concepções artísticas* do tempo em que foram criados, deixam de servir ao observador, são abandonadas enquanto critérios (objetivos) de ajuizamento, à medida que o juízo que sobre eles fazemos tem como parâmetro válido apenas a *vontade artística* ***moderna***.

Esse enfoque filia-se em continuação à linha de interpretação de Immanuel Kant sobre a Estética, baseada na "percepção" e no "sentimento" em relação à beleza do objeto de arte, à sensação de agrado ou desagrado, ou seja, pelo gosto ou prazer que a obra de arte, o monumento, proporciona ao observador. Este, por sua vez, emite um juízo que não é apenas individual, mas apoiado no *senso comum*[60] - o que, em Aloïs Riegl evoluiria para a *vontade artística* (*Kunstwollen*).

[59] Cf. a respeito HEGEL, G. W. F. *Estética*. Textos Seletos. Tradução e Organização: Cláudio J. A. Rodrigues. Coleção Fundamentos da Filosofia. São Paulo: Ícone Editora, 2012.

[60] Diz Osborne: "O argumento de Kant é fenomenológico. Chama a atenção para certos elementos do nosso conceito de beleza, essenciais à linguagem que usamos, e nos mostra que eles pertencem à essência do conceito. Os juízos estéticos são 'singulares'. Afirmam a beleza deste ou daquele objeto particular como objeto único e não como membro de uma classe. … São expressões de uma intuição direta e imediata. […] Quase todos, embora nem todos, os filósofos modernos reputaram essa análise fenomenológica penetrante e substancialmente correta". E cita palavras do próprio Kant: "Em todos os juízos por meio dos quais classificamos de bela alguma coisa não toleramos que alguém sustente opinião diversa e, ao assumirmos essa posição, não baseamos o nosso juízo em conceitos, mas apenas em nossos sentimentos. Baseamo-lo, portanto, no sentimento, não como sentimento privado, mas como senso comum." … "O juízo do gosto, portanto, depende da nossa pressuposição da existência de um senso comum. Só na pressuposição, repito, da existência do senso comum, somos capazes de formular um juízo do gosto". OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. Uma introdução histórica. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 170-172.

Riegl traduz esse ajuizamento dos monumentos em termos de *Valor de contemporaneidade*, exemplificando com o ocorrido à época do Renascimento:

> Um grande povo se apropriou das realizações de gerações há muito desaparecidas e considerou-as como obras de seus pretensos ancestrais como parte de sua própria atividade criadora. Assim, o passado adquiriu um valor de contemporaneidade para o olhar da vida e da criação modernas[61].

Não deve passar desapercebida uma certa semelhança entre a maneira como Riegl interpreta os acontecimentos da Renascença (com a arte e arquitetura da Antiguidade recriadas pelos artistas e arquitetos italianos *como parte de sua própria atividade criadora*) com os acontecimentos do período vivido por ele na passagem do século XIX ao XX, quando o mundo ocidental experimentava os *estilos históricos*, movimento que compreendia a adoção de variações estilísticas compreendidas *grosso modo* sob a denominação *ecletismo*, e que constituía o panorama cultural que correspondia à *aspiração da vontade artística moderna*, embora ele próprio refutasse tal semelhança: "[…] com toda evidência, a concepção de valor de rememoração segundo os italianos da Renascença, não corresponde de forma alguma à nossa do começo do século XX"[62], apontando duas diferenças: a "limitação patriótica da nova atitude frente à arte dos pretensos ancestrais", bem como entendesse que o "valor de antiguidade não era ainda reconhecido, alegando tratar-se apenas de um pressentimento confuso" – o que não me parece corresponder ao que aprendemos com os historiadores da Renascença italiana[63].

---

[61] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 54.
[62] RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 54, grifo nosso.
[63] Diz Cássio da Silva Fernandes, em seu artigo "*Biografia e autobiografia em A Civilização do Renascimento* de Jacob Burckhardt": " […] o problema da passagem entre Idade Média e Renascimento continha … um elemento fundamental: a descoberta do antigo. Em sua interpretação, desde o século XIV a Antiguidade greco-romana exercia uma ação vigorosa sobre a vida da Itália, funcionando como base e como origem da cultura, como meta e como ideal de existência. Os italianos contavam com a facilidade em compreender a língua latina e com a intensa convivência com a massa de recordações e de monumentos antigos que sobreviviam concreta e potentemente em seu meio. […] Assim, mais que um ressurgimento da Antiguidade, no sentido de uma imitação ou de uma compilação feita em fragmentos, Burckhardt observou na Itália, a partir do século XIV, uma compenetração entre um novo espírito e sua ligação com uma memória antiga. Um 'renascimento verdadeiro' […] capaz de compreender em profundidade os escritos antigos, capaz de imitar as construções da Antiguidade, porém, sem

Todavia, trata-se de um aspecto que, a meu ver, convém apontar, senão para esclarecer os incautos que confundem o termo "*moderno*", usado por Riegl, com os estilos que vieram depois de formular sua teoria e que buscaram um novo estilo que melhor expressasse a vida moderna, iniciado com a *Art Déco* e que alcançaria sua versão mais acabada na arquitetura *Modernista*[64].

Por outro lado, é possível reconhecer que há sim certa correspondência de nossa percepção estética em relação aos monumentos do passado; relação essa que Riegl atribui ao *valor de contemporaneidade* desses mesmos monumentos. Claro, nossa *antiguidade*, frente à dos italianos ou a de qualquer outro povo da Eurásia, não existe. Nossa *antiguidade* é a dos povos nativos da América Pré-Colombiana; mas, só recentemente, a arqueologia amazônica começou a desvendá-la numa escala satisfatória, para regozijo nosso. Todavia, no início do século XX, identificamos Ouro Preto, exaltamo-la e a elegemos Monumento Nacional, embora seu patrimônio arquitetônico e urbanístico não fosse tão antigo assim, mesmo se comparado ao de outras cidades do segundo século da colonização. Razão talvez porque ao invés de falarmos *antigo* preferimos falar *colonial*; se bem que com o patrimônio religioso – arquitetura e arte integradas – não tivemos problema em chamá-lo *Barroco*, compreendendo *grosso modo* o que entre nós remanesceu dos séculos XVII e XVIII/início do XIX.

E curiosamente encontramos outro termo para servir de liame entre o *colonial* e o *moderno*, o termo *tradicional*, usado por muitas pessoas e com

---

deixar de imputar a ambos os elementos próprios da vida contemporânea. Nesse caso, portanto, a mudança estrutural que caracterizava a nova época continha uma forte e consciente ligação com um passado histórico. Era, pelos próprios homens da época, considerada um '*Rinascimento*'". FERNANDES, Cássio da Silva. Biografia e autobiografia em a civilização do Renascimento na Itália, de Jacob Burckhardt. *História: Questões & Debates*, [*s. l.*], vol. 40, n. 1, 2004

[64] Se bem compreendemos o pensamento de Aloïs Riegl, essa progressão histórica não foi a prevista por ele. Acreditava, ao contrário, que o desenvolvimento do valor histórico acentuaria a importância do valor de antiguidade: "O valor histórico, indissociavelmente ligado ao fato individual, devia transformar-se progressivamente em um valor de desenvolvimento, para o qual o individual torna-se indiferente. Esse valor de desenvolvimento é precisamente o valor de antiguidade tal qual foi apresentado. É, portanto, o produto lógico do valor histórico, que o precede de quatro séculos. Sem o precedente do valor histórico, o valor de antiguidade não teria surgido. Se o século XIX foi aquele do valor histórico, o século XX parece ser aquele do valor de antiguidade". RIEGL. *O culto Moderno dos monumentos*, p. 59.

vários sentidos, que, todavia, funcionava e ainda funciona bem como sinônimo de transmissão, de herança, de conjunto de valores e de experiências vividas no passado, recuperadas, revividas e cultuadas no presente.

Assim sendo, esse é o *olhar nosso*; e foi também o dos espectadores brasileiros de cem anos atrás diante do patrimônio que começávamos a reconhecer e valorar. No projeto original de Mário de Andrade, tudo isso, todo esse patrimônio, foi tratado indistintamente como *artístico*[65], sendo sua identificação feita sob o ponto de vista de valor histórico e/ou artístico, o que de certo modo correspondia à teoria riegliana dos monumentos, distinguindo-os e, ao mesmo tempo, associando-os. Da mesma forma corresponderiam aos ajuizamentos que faria posteriormente Cesare Brandi, em 1963, porém, superando a *tensão dialética riegliana* entre passado e presente na obra de arte, por meio da *restauração*, ao afirmar:

> O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico, que de modo contínuo se desloca para frente, será constituído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passados, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços. Mas também em relação ao lugar onde a obra foi criada ou para onde foi destinada e aquele em que está no momento da nova recepção na consciência, poderão ter ficado traços no próprio âmago da obra. Ora, a instância histórica refere-se não apenas à primeira historicidade, mas também à segunda. A contemporização entre as duas instâncias representa a *dialética da restauração*, exatamente como momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal[66].

Sejamos dialéticos portanto, no sentido definido por Cesare Brandi, incorporando por intermédio da restauração uma segunda historicidade ao objeto artístico e ao monumento arquitetônico, este último, conforme vimos anteriormente, também preceituado pelo mestre restaurador italiano.

[65] Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional em MÁRIO DE ANDRADE. *Cartas de Trabalho*.
[66] BRANDI. *Teoria da Restauração*. p. 33.

VII

Dizem: a última impressão é a que fica. Acredito, afinal a primeira ficou no passado!

São passados mais de cem anos da publicação d'*O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Considerando tudo por que passou a humanidade no século XX[67], há que se perguntar se permanecem válidos os valores rieglianos para os dias atuais.

A questão, claro, coloca-se igualmente para todas as teorias que tem por objeto o estudo, a apreciação e a preservação dos monumentos históricos e artísticos, inclusive as *práticas restaurativas* que se veem hoje tolhidas entre nós em parte pelo respeito exagerado, quase catequético, às recomendações das *Cartas*, e a uma leitura limitada, *cartilhesca* diria mesmo, dos teóricos estrangeiros, o que resulta no desconhecimento do real *papel* do restauro na preservação do patrimônio artístico e arquitetônico que beira ao *preconceito*, já difícil de dissimular[68].

Ora, o restauro é um procedimento indispensável à preservação.

Mas à preservação do que? Do que está já posto? Do que presentemente estamos vendo? E o que estamos vendo, que valor ou que valores damos a ele ou nele reconhecemos? *Ok*, concordamos, ele existe há bom tempo, 50, 100, 150, 200 ou mais anos entre nós. Tem *valor histórico* portanto, pois, sabemos, tudo é histórico. Mas o que ele é, além de histórico? É uma obra feita pelo homem. E como a qualificamos? Bonita, feia, malfeita, rudimentar, grosseira ou bem concebida, bem delineada etc. Apenas isso? Com ou sem tais características ela nos comunica algo além da sua própria história. Ela nos diz algo sobre si mesma.

[67] As duas grandes guerras, a destruição das cidades europeias e japonesas, a Guerra Fria, os conflitos do Vietnã, as guerras árabe-israelense, o imperialismo e as ditaduras latino-americanas, o fim do Comunismo na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a redemocratização etc.) e, sobretudo, as reações a tudo isso ocorridas no campo das artes e da cultura, e agora com a volta do pensamento autoritário e a crise da democracia no mundo etc.

[68] A respeito disso, cf. artigo da Professora Beatriz Mugayar Kühl. "Desconstruindo os preconceitos contra a restauração", publicado na *Revista Restauro*. http://web.revistarestauro.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contra-a-restauracao/

Enquanto portadora de qualidades, que comumente chamamos *artísticas*, remetem a formas que vigeram num determinado momento e que caracterizaram uma ou mais maneiras do fazer artístico, que chamamos de estilo; e, mais ainda, nos remete ao seu criador, ao artista. Que artista? – logo perguntamos. A obra traz indícios, *traços* no dizer de Brandi, de ser antiga. Decorreu muito tempo, e a obra (não importa qual seja, uma cadeira, mesa ou baú, imagem, oratório ou pintura, uma casa ou capela), para além do desgaste natural, apresenta-se, todavia, imperfeita, faltam algumas coisas, outras lhe foram acrescentadas. Mesmo assim, ela nos impressiona e provoca nossa curiosidade. Queremos conhecê-la melhor. Abrem-se, assim, duas frentes de investigação, ambas demoradas e custosas: a pesquisa bibliográfica e documental e, por que não, a *prospecção* da obra, que tem como propósito maior identificar seu *conteúdo* artístico, que apesar de *invisível*, está presente sob camadas de materiais que o tornam oculto ao nosso olhar "moderno", distante historicamente do momento de sua criação pelo artista que ainda não conhecemos, mas que queremos descobrir; operação que deve ser feita par a par conforme as medidas de proteção da obra que culminarão na sua identificação, que lastreará as ações de valoração da obra, sua conservação e restauro quando indicado pelas investigações históricas procedidas na fase de instrução para o seu acautelamento[69].

Sim, a última impressão é a que fica, mas quando é possível resgatar a anterior, que prazer nos causa![70]

[69] Apesar de aposentado, ainda não me desvencilhei inteiramente da lógica preservacionista instituída em minha cabeça *iphaniânica*.

[70] Dizia sempre aos meus novos colegas da Superintendência do Iphan em São Paulo: o técnico em preservação, não importa qual a sua profissão, deve se propor a duas tarefas fundamentais: (1) instruir ao menos um processo de tombamento e (2) propor e acompanhar ao menos um processo de restauro arquitetônico e/ou artístico. Ambas requerem muito estudo, muita pesquisa, muita reflexão, muita comparação, muita investigação do bem objeto de tombamento e/ou restauro, e muita responsabilidade profissional, que, em resumo, qualifica o técnico e lhe dá confiança e consciência do seu papel institucional perante a sociedade brasileira.

VIII

Volto à questão da "adição" e da "subtração" em arquitetura, pois que ambas alteram a feição primitiva do monumento. Ocorrem em momentos distintos no devir histórico. Evidentemente, do *ponto de vista estético*, provocam no espectador sensações e sentimentos diferentes, digamos para o bem ou para o mal. Decerto, como avaliava Riegl, a adição pode por vezes criar um *valor de novidade* e dar nova e agradável unidade ao monumento. Mas isso, segundo ele próprio, estará sempre condicionado ao panorama cultural do espectador. Mesmo assim, diz ele, a avaliação é *subjetiva* e varia de indivíduo a indivíduo; decorre da apreciação de cada um.

Todavia, afora isso, observamos que a apreciação estética está sempre condicionada pela impressão que temos do monumento na sua totalidade, ao conjunto das partes que formam a sua unidade e que produzem em nós sensações agradáveis e prazerosas e nos auxiliam a concebê-la como bela. Quando tais sensações não ocorrem, quando a *adição*, ao contrário fere esse princípio da unidade artística, provoca em nós, espectadores, sensações opostas, de desprazer e julgamo-la defeituosa, incompleta e, do ponto de vista estético, causa-nos sentimentos de insatisfação.

Vejamos o caso da Igreja do Carmo de Itu, considerando esses dois momentos, ou ciclos: o da criação – relativamente longo – e o da degeneração da sua unidade – fruto de acontecimentos fortuitos e naturais, e, por que não dizer, criminosos.

Sua história advém de um episódio singular que só terá correspondente décadas depois nas regiões centrais da Colônia, onde o Governo Português impediu o ingresso das ordens conventuais e, por essa razão, as ordens leigas a elas tradicionalmente vinculadas foram autorizadas a erguer seus templos independentemente da presença e da assistência dos conventuais. Desse modo, a Igreja do Carmo de Itu antecipou algo que mais tarde se tornaria comum em Minas Gerais. Vejamos como isso ocorreu.

Havia em Itu, no início do século XVIII, um grupo de devotos de Nossa Senhora do Carmo, que tomou a iniciativa de construir uma capela (1717) onde passaram a se reunir em oração. Se havia desde o início a pretensão de, assim procedendo, burlar as leis e costumes que ordenavam a vida comunitária entre irmãos religiosos e leigos, e que estabeleciam que a criação da corporação leiga, denominada Ordem Terceira, só teria autorização se formada sob a proteção e abrigo da Ordem Primeira, isto é, nas dependências da Igreja e Convento carmelita, não nos cabe duvidar. Não restou documentação que elucide essa questão.

Conformemo-nos, aceitando o que a literatura histórica ituana nos relata sobre a sua origem, assim surgida de uma pequena capela que, cerca de meio século depois, dará origem a atual igreja. Teve ela a progressão que inicialmente sugerimos, transformando-se depois em capela-mor de um edifício que se construiu em continuação e que constituiu a nave e corredores laterais da igreja propriamente dita. Com uma correção apenas, que acabou se tornando o seu *defeito* que, todavia, sendo muito sutil, nota-se melhor em planta.

Figura 7. Planta da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (1777). Fonte: Registro do autor (s.d.)

Foi dessa maneira que a Professora Maria Helena Flexor notou e me perguntou a razão. Disse-lhe em resposta que:

> A *capela-mor "torta"* é mesmo devido à sua história que é a história da imensa maioria das igrejas brasileiras. Começava com uma capela, ou pequenina igreja. Esta, por sua vez, anos depois, tornava-se a capela-mor de uma nova e maior igreja. Quando da construção da capela primitiva (primeira metade do século XVIII), não havia preocupação com o que havia na frente, um largo terreno que daria origem posteriormente à praça. Assim, quando depois (segunda metade do século XVIII), a capela se tornou igreja, para construir a nave adiante da antiga que se tornou capela-mor da igreja nova, foi preciso alinhar o corpo da igreja à rua ou praça, que, penso, a essa altura já estava mais ou menos delineada. E a capela-mor ficou torta.

E acrescentei:

> Essas considerações, ou conjecturas, me fazem pensar que é possível verificar por meio de prospecção na área de junção dos dois espaços construídos, analisando a textura e a composição da massa das paredes de taipa e a da parede do vão entre eles. Vou sugerir isso ao arquiteto restaurador. Abraços[71].

Mas, quando ocorreu a construção da igreja, um bom tempo havia se passado. A primitiva capela de 1717 transformara-se, sessenta anos depois (1777), nesta que vemos em planta, com exceção da torre que será construída posteriormente. Não temos informação segura, mas é plausível admitir que enquanto a igreja era construída às expensas dos Irmãos Terceiros, os religiosos do carmo já erguiam o convento alinhado à sua esquerda.

Nessa altura convém observar outra propriedade dessa igreja. Quem a observa, a impressão inicial é a de que se trata de igreja da Ordem Primeira do Carmo, com o convento ao lado, como tantas outras com o mesmo padrão. Basta, todavia, adentrar a nave para verificar que se trata de uma capela de Ordem Terceira carmelitana, em que era costume expor nos altares laterais as imagens dos Passos da Paixão de Cristo, talhadas em madeira bem no estilo expressivo daquela época.

Afora essas características, observamos outra singularidade que a distingue ainda mais das demais. Pois que o artifício usado no início do século pelos Terceiros carmelitanos para enganar a comunidade franciscana local e

[71] Relato do autor (s.d.).

burlar as autoridades construindo sua capela para atrair e depois acomodar os Frades carmelitas em Itu, invertendo a ordem costumeira, condenara-os a ter somente uma igreja na Vila, de modo que tornou impossível implantar o partido adotado nos demais conjuntos carmelitanos paulistas que se formaram à época[72].

Figura 8. *As Carmos S. Paulo em desenho de Thomas Ender.* Fonte: Acervo do Museu Republicano de Itu

Mas, calma! Não estou a pleitear que hoje, depois de passados dois séculos e meio, promovemos a complementação do *partido carmelitano paulista* construindo a segunda igreja que *jamais* foi construída à época. Não. Queremos antes entender o contexto cultural em que estava vinculada para melhor apreciar a solução que lhes foi permitido alcançar naquele momento.

Assim a comunidade carmelitana de Itu foi obrigada a criar uma variante do mesmo partido e que resultaria em uma solução plástica singular, cumprindo ordinariamente o programa, conferindo-lhe, porém, configuração apropriada àquele momento de criação artística.

[72] Originado na cidade de São Paulo em meados do século XVIII, irradiou-se a outras localidades paulistas onde se estabelecera a comunidade carmelitana, o partido formado pela disposição da Capela dos Terceiros com a Igreja e Convento dos frades, unidas pela torre, num mesmo plano. Esse partido foi adotado em Santos, Mogi das Cruzes e também em Angra dos Reis, Rio de Janeiro, que pertencia à Província de Santo Elias.

Devemos, porém, lembrar o que já dissemos a esse respeito; o momento de criação desenvolvia-se com a lentidão própria da época, especialmente quando se tratava de arquitetura religiosa.

E nesse caso da Carmo ituana, temos a sorte de contar com uma imagem que testemunha sua gestação, já esboçando a solução criativa consubstanciada anos depois. Esse testemunho devemos ao artista ituano, contemporâneo dos fatos aqui narrados, Miguelzinho Dutra.

Figura 9. Miguelzinho Dutra. *Carmos e Capela de Itu* (1814). Fonte: Acervo do Museu Republicano de Itu.

Por essa imagem, datada de 1814, verificamos o que havia sido feito até então. Como se vê, a torre inexistia ainda. O conjunto se limitava à igreja e ao convento. Neste, pode se observar três entradas, duas próximas à igreja e uma terceira à esquerda onde, já na virada do edifício, figura um corpo em apêndice ao cômodo onde se reuniam os frades em Capítulo, representando uma sineira que, decerto, foi eliminada quando da construção da torre. E, à direita, vemos um corpo edificado em continuação à igreja (e que à primeira vista parece representar a fachada lateral do templo, porém tal visão é enganosa, pois existe até hoje), o qual dará, em parte, lugar à torre que se construirá depois. Um muro

de taipa, já acabado e protegido por telhas, delimita o terreno contíguo até certa distância onde vê-se despontar um edifício (à direita da imagem), separado e distante do conjunto já construído, com a taipa ainda à mostra, embrião da *capela* do jazigo que se formava no espaço por detrás do muro. Portanto, o projeto arquitetônico estava ainda em desenvolvimento, inconcluso, à espera da definição de alguns elementos. O momento histórico de criação estava ainda em curso.

Configurava-se, porém, desde então, a solução arquitetônica que só irá alcançar em definitivo com a construção do *frontispício* da capela do jazigo e com a elevação da torre da igreja, com sua cúpula bulbosa.

Figura 10. Foto antiga do conjunto carmelitano de Itu – meados do século XIX
Fonte: Arquivo do Iphan (São Paulo)

Desse modo, a comunidade carmelitana de Itu, sem alterar substancialmente o programa estabelecido pelos demais conjuntos arquitetônicos, soube adequar-se ao influxo criativo predominante na Província de Santo Elias. O que vem ao encontro do conceito riegliano da *Kunstwollen*, ou seja, à *"vontade artística formativa"*, originária, a cujo impulso obedecia.

Vale observar que, nessa variante do partido carmelitano adotada em Itu, a cúpula que figurou durante certo período na torre (inicialmente em forma de bulbo e depois substituída por outra piramidal, destruídas ambas ao que parece

por poderosos raios de tenebrosas tempestades que de tempos em tempos acometem a cidade de Itu) cumpria papel especialíssimo no desenho do conjunto. Elemento de arremate da torre, funcionava também como componente de distribuição da massa edificada, em proporções harmoniosas, conferindo desse modo personalidade ao arranjo arquitetônico elaborado naquele momento especial de sua criação. Quem aprecia a arquitetura de boa qualidade, quem deleita-se com a arte e tem senso estético, decerto sabe reconhecer sem hesitação o valor artístico e documental desse partido carmelitano de Itu.

O que, porém, hoje resta dele é uma deformação enfadonha do que fora uma composição arquitetônica autêntica, única, cuja perda tornou-se ainda maior quando, havia se passado um ano somente do tombamento (1966), a província carmelita juntou-se ao prefeito da ocasião e de comum acordo resolveram demolir a capela do jazigo, autorizando também a remoção das antigas lajes e carneiras com os restos mortais de frades e irmãos Terceiros de outrora ali sepultados. Com que propósito? Abrir uma rua em meio ao quarteirão! Esse ato criminoso, ao que parece, não sensibiliza mais o observador contemporâneo e muito menos alguns profissionais dessa categoria especial que chamamos de arquitetos-preservadores, filiados à corrente *historicista* atual.

A reconstituição da capela e do jazigo correspondente deveria ser feita não como uma *repristinação* apenas, mas como *reparação moral* e mereceria placa aludindo às violações e aos dolos ali praticados.

IX

Por falar em perdas e deformações, reproduzo aqui um trecho do resumo apresentado por Maurício Maiolo Lopes em tese de mestrado em que analisou as reformas urbanas que alteraram a arquitetura religiosa de Itu, no período entre 1873 e 1916. Diz ele que *os "fatores determinantes das transformações ocorridas nas igrejas representativas do 'passado colonial'"*, mas

especificamente igrejas Matriz, de Nossa Senhora do Patrocínio e as igrejas administradas pela Companhia de Jesus como a de São Luís, do Bom Jesus e da Boa Morte, deveram-se não só a ideologias, mas sobretudo ao posicionamento da Igreja Católica frente a

> Novas modalidades de projetação e seus vínculos com as transformações tecnológicas que na virada do século tiveram suas fachadas completamente modificadas em estilos ecléticos. Foi assim que, entre 1887 e 1889, a matriz passou por uma grande reforma que a transformou significativamente. Reformada, a 'nova' matriz causou ressonâncias, influenciou outras reformas e, ao fim e ao cabo, tomou justo posto junto a outros grandes símbolos do 'programa modernizador' das transformações urbanas da cidade

Conclui Maiolo Lopes, lamentando a Carmo não ter seguido o roteiro reformista que vigorou então.

Eu, de minha parte, refletindo sobre o que concluiu acerca da modernização das igrejas coloniais ituanas, e relacionando aos *valores de ajuizamento* de Aloïs Riegl sobre os monumentos, faço a seguinte ponderação: o espectador ituano, à mesma época do historiador austríaco (fim do século XIX começo do XX), assistiu, ao que parece sem impor resistência, às reformas que alteraram significativamente a paisagem urbana e lhe conferiu uma modernidade, inautêntica porque exógena, meramente *fachadista* como se tratasse de uma operação plástica no rosto de um idoso que o revestisse com uma pele nova, sobre cuja beleza ou feiura me abstenho de considerar. Assim se fez então. Apagou-se as antigas configurações de suas igrejas, deixando, todavia, e felizmente, inalterado o restante de seus corpos que desse modo preservaram o que ainda existia da *vontade artística originária*, especialmente seu acervo artístico interior. Esse *fachadismo*, que obedeceria a uma outra suposta *kunstwollen*, a *vontade artística moderna*, todavia, ao se realizar, interrompeu o processo natural de seu envelhecimento (que teria sido grandemente valorizado por Riegl e mais ainda por nós), corrompeu sua *artisticidade* originária com uma estética burguesa postiça, sem compromisso para com a história da cidade e a cultura religiosa ituana, adulterando monumentos de *valor histórico* e *artístico* autênticos, tudo em nome e por conta de uma *"modernidade"* importada, ilusória.

Mas o que mais nos surpreende nos dias de hoje é a aceitação fácil e irrefletida de teorias produzidas no estrangeiro, cuja elaboração emana e expressa realidades e experiências diversas das nossas, e, como se constituíssem *cartilhas* para uso

generalizado, há quem propugne a sua adoção (a despeito mesmo de suas diferenças) como conjuntos de regras universais que, todavia, não se ajustam perfeitamente à nossa realidade, ao nosso patrimônio.

X

Mas e as torres afinal?

Pois é, a despeito de terem sido as últimas a se edificar, sobressaíam na paisagem urbana de Itu durante boa parte do século XIX, coroando os velhos frontispícios setecentistas e pontuando o eixo histórico da cidade de sul a norte, até que foram obrigadas a ceder lugar a outras, em nome de uma *modernização* que, a um só tempo, desprezava as feições características da arquitetura religiosa tradicional, eliminando-as, e impondo em seu lugar configurações de grande variação estilística, ainda que limitadas às fachadas. Essas novas formas, para os espectadores ituanos (assim como de inúmeras outras cidades paulistas, inclusive a capital), ecoavam tempos e períodos estilísticos antes *jamais* vistos entre nós, sobretudo por serem representativos da história do Velho Mundo. Esse foi, portanto, o caráter da modernização então estabelecida em Itu.

A exceção foi a Carmo, única que, por ter mantido sua fachada intacta, bem poderia receber de volta a cúpula bulbosa que a tempestade um dia destruiu, reconstituindo-a por inteiro, visto que não é inadequado dar-lhe tratamento semelhante ao que se faz com as *lacunas* de uma obra de arte (como aconselhava Cesare Brandi[73]), que, a bem da verdade, não deixa de ser. Vale ressaltar que tal

[73] Já que adquirimos também o hábito provinciano de citar autores estrangeiros, vejamos o que recomendava a respeito. Escreveu o famoso restaurador, que era historiador e crítico de arte: "Queríamos que o problema do tratamento das lacunas não recebesse uma solução que prejudicasse o futuro da obra de arte ou alterasse a sua essência - absoluta e fácil distinguibilidade das integrações que realizam a unidade potencial da imagem, diminuição da emergência da lacuna como figura – são referências seguras que permitem uma grande variedade de soluções específicas, que, no entanto, serão sempre unívocas no princípio de que derivam. É claro que se alguns esquemas espontâneos da percepção evoluírem, será sempre possível, no futuro, aplicar às lacunas um tratamento que leve em consideração esse

procedimento seria feito a partir do uso de materiais modernos, porém esteticamente compatíveis aos utilizados por seus primeiros construtores (e em conformidade com os *princípios da época* conforme recomendava Lucio Costa), que, por sua vez, preservavam o gosto que predominara no século anterior (XVIII): as torres preferindo a forma bulbosa de rematá-las, com exceção da primitiva Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio que Jesuíno quis piramidal[74], mas, cujos lados não desciam em linha reta, pois apresentavam um leve movimento que lembra um pouco o das vestimentas das figuras que retratava nas telas e nos forros das igrejas, sempre em pé, com gestualidade contida e delicada que caracteriza as suas pinturas[75].

---

aprimoramento da percepção. Por isso, não demos receitas e não as daremos; mas o princípio não muda e os dois momentos da história da arte permanecerão sempre distintos, assim como permanece distinta a historicidade da obra de arte como criação do artista, da historicidade de que goza uma vez que entrou no mundo da vida. Nem pode ser contestável que nós, enquanto operamos a recepção da obra de arte, insistimos nessa *segunda historicidade*, e sobre essa historicidade devemos modelar o nosso comportamento em relação à obra de arte, também *quando a obra se apresentar incompleta ou lacunosa*". BRANDI. *Teoria da Restauração*, p 129-130, grifo meu.

Porém, para não ficarmos somente com as palavras do restaurador Cesare Brandi, lembro aqui as de Antonio Luiz Dias de Andrade relativamente ao método propugnado pelo arquiteto-restaurador Lucio Costa acerca da reconstituição da primitiva torre da Capela Jesuítica do Embu, que, uma vez retirada a "chapéu de palha que abobalhava a sua fachada", como a definiu Mário de Andrade, não era outra coisa senão uma lacuna a ser preenchida. "Lucio Costa opinava nestes casos no sentido de recompor o conjunto arquitetônico '*de acordo com o espírito da época'* acenando com a possibilidade de conferir ao processo de restauração liberdades de projeto, desde que observados os *princípios de época, os quais cumpria identificar e respeitar*". ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. 1993. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

[74] MAYER, Vilmar Francisco. Aspectos gerais da arquitetura religiosa colonial baiana. *Arqtexto*, [*s. l.*], vol. 3.n. 4, p.144-153, 2003. Diz o autor a respeito da configuração das torres: "No início do século XVIII ainda se observa o uso das formas clássicas renascentistas, mas procurando obedecer à imposição da moda. As fachadas das igrejas foram se transformando através da sobreposição de 'elementos barrocos', como também da utilização de portadas e janelas com acentuado verticalismo, de frontões curvos e do coroamento das torres em forma 'bulbosa', apesar de que algumas igrejas tenham conservado a forma piramidal, típica do século XVII".

[75] Estamos sempre a aprender e eu tenho a sorte de aprender muito com a generosidade do Professor Mateus Rosada que me enviou e-mail três dias após ter enviado este artigo, corrigindo-me sobre a forma das torres da igreja de Jesuíno, a Nossa Senhora do Patrocínio, corroborando, todavia, meu comentário sobre o estilo de sua pintura:

"Bom dia, querido Carlos, Eu não parei ainda *pra* ler seu artigo – coisas dessa reorganização para deixar o maior volume possível de material para os alunos na quarentena… Dei uma

Recebido em: 09/07/26 - Aceito em: 30/07/26

Referências

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. 1993. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho*: Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1945. (Publicação n. 14 do SPHAN).

BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra*: O poliédrico artista paulista. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: O uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da cidade de São Paulo*. Processo de Tombamento IPHAN n. 1.176-T-85. São Paulo, s.d.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Entalhador do retábulo da matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu colonial. *Cadernos do Patrimônio de Itu*, Itu, v. 1, n. 1, p. 19, 2015.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Entalhador do retábulo da matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu colonial. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], 2015.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. História de um monumento: Igreja Matriz de Itanhaém. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], s.d.

---

passada de olho especialmente no final; é uma visão interessante sobre a ideia de conjunto. Acho muito apropriado recompor o bulbo da Igreja do Carmo.
Sobre o Patrocínio, repare que os pináculos das suas duas torres não eram piramidais, mas *campaniformes* (forma de sino). Essa forma de arremate já não é renascentista ou maneirista nem mesmo neoclássica, mas relativamente comum, especialmente no rococó (estilo das pinturas do Padre Jesuíno, talvez por isso também o estilo de sua arquitetura).
Por exemplo, a Igreja do Carmo de Ouro Preto tem cúpulas campaniformes, assim como a Igreja de São Francisco de São João del-Rei as tinha no projeto de Aleijadinho. Os desenhos de Miguel Dutra mostram a Patrocínio com essa solução."

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. José Patrício da Silva Manso. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], s.d.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Thebas em Itu. *Resgate – História e Arte II*, [*s*. *l*.], s.d.

CHOAY, Françoise. A propósito de culto e de monumentos. *In*: RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos*: Sua essência e sua gênese. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

COSTA, Lucio. A arquitetura jesuítica no Brasil. *In*: COSTA, Lucio. *Arquitetura religiosa*: Textos escolhidos da Revista do IPHAN. Brasília, DF: MEC/IPHAN; São Paulo: FAU-USP.

FERNANDES, Cássio da Silva. Biografia e autobiografia em A civilização do Renascimento na Itália, de Jacob Burckhardt. *História: Questões & Debates*, [*s*. *l*.], v. 40, n. 1, 2004.

FOSTER, Hal. O complexo arte-arquitetura. São Paulo: Ubu, 2017.

HEGEL, G. W. F. Estética: Textos seletos. Organização e tradução de Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Ícone, 2012.

MAGALHÃES, Aloísio. E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MAZIVIERO, Maria Carolina. *Evolução estética e linearidade histórica*: O conceito de *Kunstwollen* em Aloïs Riegl. Educação Gráfica, [*s*. *l*.], s.d. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/artigos/evolucao-estetica-e-linearidade-historica-o-conceito-de-kunstwollen-em-alois-riegl. Acesso em: 13 mar. 2026.

MAYER, Vilmar Francisco. Aspectos gerais da arquitetura religiosa colonial baiana. *Arqtexto*, [*s*. *l*.], v. 3, n. 4, p. 144-153, 2003.

NARDY FILHO, Francisco. *A cidade de Ytu*: Histórico da sua fundação e dos seus principaes monumentos. Vol. 1. São Paulo: Escolas Profissionaes Salesianas, 1928.

OLIVEIRA CESAR, Joaquim Leme de. Notas históricas de Itu. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, v. 25, 1927.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*: Uma introdução histórica. São Paulo: Cultrix, 1974.

RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos*: Sua essência e sua gênese. Tradução de Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

ROWER, Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1941.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

Deformação e revelação, pressupostos para o milagre visual. O tratado da Ótica de Inácio Vieira.

Deformation and Revelation: Prerequisites for the Visual Miracle. Inácio Vieira's Treatise on Optics.

João Cabeleira[1]

Resumo

O presente artigo debruça-se sobre os conteúdos da ótica relativamente à projeção de imagem em superfícies planas, curvas e compostas e a metáfora do milagre visual. Este domínio, caracterizado pelo mínimo Jean François Niceron como *perspective curieuse* (1638) e consolidado sob o termo anamorfose pelo jesuíta Gaspar Schott na sua *Magia universalis naturae et artis* (1657), buscava demonstrar que mesmo o que aparentemente transcende a razão possui uma verdade lógica. Assim sendo, e no contexto religioso, estas técnicas foram instrumentalizadas por estes intelectuais, bem como Athansius Kircher e Emmanuel Maignan para a fabricação de fantasmagorias que aliavam o racionalismo matemático ao misticismo teológico, visando inflamar a fé. Tendo por base este enquadramento propõe-se o exame dos rudimentos geométricos essenciais à delineação de ilusões vocacionadas tanto à demonstração do milagre visual, por via da anamorfose, quanto à transformação percetiva do espaço, através da pintura de quadratura. Para isso, analisam-se, em profundidade, a ressonância destes conteúdos na obra do jesuíta Inácio Vieira, especificamente nos seus manuscritos da Ótica, considerando-se tanto a versão da Biblioteca Nacional de Portugal (1714) como a da Biblioteca Nacional do Brasil (1719), cuja circulação atesta a disseminação destes saberes nos territórios ultramarinos durante o ciclo do ouro. Mais particularmente, a pesquisa concentra-se na Parte 3 do tratado, intitulada "Dos enganos e desenganos da vista", a qual integra uma análise detalhada das propriedades geométricas dos raios visivos, ilusões de ótica e curiosidades. Vieira distingue a ótica física (estudo do órgão visual) da ótica geométrica (perspética), tratando a linha visual como uma entidade matemática capaz de simular e manipular a realidade. O engano da vista é por si definido, não como um erro sensorial, mas, como uma discordância ou deformidade entre

[1] Professor Associado - EAAD - Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho/ Lab2PT - Laboratório de Paisagens, Património e Território/ IN2PAST. e-mail: joaocoelho@eaad.uminho.pt

a imagem visual *pintada* na retina e o objeto real, fornecendo o fundamento para que o entendimento desengane a razão. A metodologia aplicada fundamenta-se na análise comparativa dos manuscritos de Vieira com a tratadística europeia de referência, como Dechales, Niceron e Pozzo. Através de uma leitura comentada do texto de Vieira e do redesenho analítico dos seus esquemas projetivos, com especial incidência no triângulo radiozo e no instrumento mezôptico de Kircher/Schott, descodificam-se os rudimentos geométricos e mecânicos da delineação e projeção de imagens. O objetivo central é clarificar os procedimentos de deformação que sustentam a criação de ilusões e a fabricação do milagre visual no contexto barroco. A sistematização de Inácio Vieira revela a perspetiva como um instrumento do engenho criador, libertando-a da mera imitação do natural para se impor como ferramenta de transformação do mundo percebido. Ao fornecer procedimentos para a manipulação do milagre visual, Vieira perpetua uma visão simbólica do cosmos onde a primazia dos sentidos sobre a razão serve os desígnios da cultura visual barroca, tornando-se um documento essencial para compreender a circulação de conhecimento científico e respetiva transferência à prática artística luso-brasileira.

Palavras Chave: Inácio Vieira; Perspetiva; Milagre visual.

Abstract

This article focuses on the contents of optics regarding image projection onto flat, curved, and composite surfaces and the metaphor of the visual miracle. This field, characterized by the Minim Jean François Niceron as *perspective curieuse* (1638) and consolidated under the term anamorphosis by the Jesuit Gaspar Schott in his *Magia universalis naturae et artis* (1657), sought to demonstrate that even what apparently transcends reason possesses a logical truth. Thus, and within a religious context, these techniques were instrumentalized by these intellectuals, as well as Athanasius Kircher and Emmanuel Maignan, for the fabrication of phantasmagorias that combined mathematical rationalism with theological mysticism, aiming to inflame faith. Based on this framework, is proposed an examination of the geometric rudiments essential to the delineation of illusions intended both for the demonstration of the visual miracle, through anamorphosis, and for the perceptive transformation of space, through quadratura painting. To this end, the resonance of these contents is analysed in depth within the work of the Jesuit Inácio Vieira, specifically in his manuscripts on Optics, considering both the version in the National Library of Portugal (1714) and that of the National Library of Brazil (1719), whose circulation attests to the dissemination of this knowledge in overseas territories during the gold cycle. More specifically, the research focuses on Part 3 of the treatise, entitled 'On the deceptions and disillusions of sight' (*Dos enganos e desenganos da vista*), which includes a

detailed analysis of the geometric properties of visual rays, optical illusions, and curiosities. Vieira distinguishes physical optics (the study of the visual organ) from geometric optics (perspective), treating the visual line as a mathematical entity capable of simulating and manipulating reality. The deception of sight is defined by him not as a sensory error, but as a discrepancy or deformity between the visual image painted on the retina and the actual object, providing the foundation for understanding to enlighten reason. The applied methodology is based on a comparative analysis of Vieira's manuscripts with reference to European treatise tradition, such as Dechales, Niceron, and Pozzo. Through a commented reading of Vieira's text and the analytical redesign of his projective schemes, with particular focus on the radiant triangle (*triângulo radiozo*) and the mesoptic instrument of Kircher/Schott, the geometric and mechanical rudiments of image delineation and projection are decoded. The central objective is to clarify the deformation procedures that sustain the creation of illusions and the fabrication of the visual miracle in the Baroque context. Inácio Vieira's systematization reveals perspective as an instrument of creative ingenuity (engenho criador), freeing it from mere imitation of the natural to establish itself as a tool for transforming the perceived world. By providing procedures for the manipulation of the visual miracle, Vieira perpetuates a symbolic vision of the cosmos where the primacy of the senses over reason serves the designs of Baroque visual culture, becoming an essential document for understanding the circulation of scientific knowledge and its respective transfer to Luso-Brazilian artistic practice.

Keywords: Inácio Vieira; Perspective; Visual Miracle.

Deformação e revelação, pressupostos para o milagre visual. O tratado da Ótica de Inácio Vieira.

A metáfora do milagre visual foi comummente empregue na tratadística, nomeadamente nos estudos da ótica que buscavam descortinar técnicas para a fabricação de fantasmagorias, cruzando o racionalismo geométrico-matemático com o misticismo teológico da cultura coeva. É precisamente neste contexto que o matemático jesuíta Inácio Vieira (1678-1739), cruza fontes e estabelece sínteses, atestando a circulação e disseminação global de conhecimento científico de suporte à prática na produção de imagem. Da sua obra, destaca-se neste artigo o *Tractado da Óptica*, mais particularmente a partição denominada de *'Dos*

enganos e desenganos da vista', onde o engano é definido como uma discordância ou deformidade entre a imagem visual pintada na retina e o objeto real. Um título engenhoso que é, por si só, uma afirmação da cultura científica e artística do seu tempo.

A metodologia seguida para o trabalho articula investigação documental e análise técnica, visando descodificar o contexto da obra de Inácio Vieira: i) Reconhecimento do Contexto científico, cultural e artístico: incidindo na problemática da produção de imagem no barroco, com particular enfoque na questão da ilusão e distorção ótica, identificam-se os principais contributos científicos e artísticos para a questão; ii) Leitura Comentada e Articulação Intertextual: procedendo a um exame minucioso do texto de Vieira este é confrontando com o legado intelectual europeu na matéria. Procurou-se mapear como a sua produção, radicada na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão, sistematiza tanto a herança clássica (Euclides e Vitrúvio) como a tratadística jesuíta contemporânea (Dechales, Kircher, Schott e Pozzo). A análise, assente no confronto entre os manuscritos de Lisboa (1714) e do Rio de Janeiro (1719), permite isolar os conceitos operativos que transformam a ciência ótica num dispositivo de persuasão visual; iii) Análise Geométrica e Redesenho Analítico: paralelamente empreende-se a tradução da nomenclatura de Vieira e a verificação da lógica matemático-geométrica dos esquemas. Através do redesenho analítico de dispositivos como o *triângulo radiozo* (essencial para a construção de anamorfoses), e do instrumento mezôptico (aplicado para a projeção e deformação da imagem na superfície pictórica, ou *desipasão*, nas palavras de Vieira), é possível descortinar rudimentos na projeção e deformação subjacentes à criação de ilusões espaciais no Barroco. Os casos mencionados ao longo do artigo não constituem uma verificação operativa da eficácia destas obras, funcionando exclusivamente como pontes teóricas e exempla de materialização dos conceitos explorados nos manuscritos, ilustrando a aplicação prática da tratadística na construção de ilusão.

Inversão, curiosidade e magia perspética.

A projeção de imagem em superfícies curvas e compostas permite elevar a ilusão produzida a metáfora do milagre cujo objetivo principal "(…) parece ser a demonstração de que, ainda que se trespassem os limites da razão e não se encontrem as explicações lógicas, sempre existe uma causa certa, uma verdade última."[2] Uma modalidade explorado por Dürer, Schön, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci (que as classificara de monstruosidades) procurando propriedades de representações oblíquas e das deformações na periferia do campo visual. Denominadas de *prospettiva inversa*, Gian Paolo Lomazzo (1584), e de *perspective curieuse,* Jean François Niceron (1638), o termo anamorfose é fixado pelo jesuíta Gaspar Schott na sua *Magia universalis naturae et artis* (1657), que reúne conhecimentos fixados pelos frades Mínimos, Niceron e Emmanuel Maignan, a par das especulações dos padres Jesuítas Mario Bettini e Athanasius Kircher.[3]

O poder assombroso da anamorfose, o milagre pictórico onde se revelam imagens ocultas à normal perceção dos factos, é explorado por intelectuais religiosos enquanto instrumento de retórica religiosa, aplicado à fabricação de fantasmagorias como visões do inferno, as chamas do purgatório, o demónio com o seu tridente, ou a visão salvadora dos anjos e santos. Estas aparições, juntamente com mecanismos de produção de nuvens, trovões e vento, inflamaram o olhar e a mente do fiel setecentista, demandando uma 'contemplação ativa' dos factos divinos assente no medo e fascínio. Segundo Mersch (2008), o desenvolvimento artístico da metamorfose, legitimado pela ciência projetiva,

[2] CABEZAS, Lino. Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciência de la representación. In: MOLINA, Juan (Org.). Máquinas y herramientas de dibujo. Madrid: Cátedra, 2002. p. 239.

[3] Na década de 30 do século XVII estes autores encontram-se em Roma havendo, entre Maignan e Niceron, uma partilha de informação sobre procedimentos gráficos e aparatos mecânicos de suporte à execução das suas obras de anamorfose no convento de Trinitá dei Monti.

> criou milagres visuais que combinavam racionalidade e misticismo, de tal modo, que o racionalismo matemático não conduziu à destruição da ordem teológica, mas confirmou-a na forma de uma arquitetura idealizada.[4]

Nas palavras de Berger, jesuítas e mínimos

> valorizavam as deformações porque estas ressoavam o funcionamento da revelação divina. (…) Produziam arte que, tanto no tema como no processo, comunicava a sensação de que a vida humana é caraterizada pelo caos e pela obscuridade, mas que também que Deus pode intervir neste caos e cegueira para revelar a verdade divina.[5]

Uma perspetiva que reforça o porquê do esforço de autores como Niceron e Maignan, ou Kircher e Schott, na sistematização destas distorções, vendo nelas uma metáfora da própria intervenção divina no mundo. As distorções da anamorfose aparecem assim, na tratadística ótica e perspetiva, enquanto resultado de regras racionalizáveis que alicerçam as suas lógicas na perspetiva comum. Revelam um modo racional de gerar imagens irracionais que, conforme aponta Baltrusaitis (1984), marcam uma rutura definitiva entre forma e representação, ao que poderíamos acrescentar, uma cisão entre experiência visual e a materialidade do desenho.

Emmanuel Maignan, na sua *Prospetiva horária* (1648) dedicada à ótica e cálculo de relógios solares, expõe a anamorfose entre duas proposições aparentemente semelhantes: a descrição de relógios projetados em espelho e os problemas de distorção consequentes a tais projeções. Maignan parte da compreensão desse artefacto científico para o converter à conformação de imagens (tal como na sua pintura de *S. Francesco de Paolo* no convento romano de Trinità dei Monti, 1642) (fig. 1). Porém a projeção é aí resolvida ponto a ponto, ao invés do realizado por Niceron no mesmo convento romano (a pintura

[4] MERSCH, Dieter. Representation and Distortion: on the construction of rationality and irrationality in early modern modes of representation. In: LAZARDZIG, Jan; SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger. *Instruments in art and science. On the architectonics of cultural boundaries in the 17th century*. Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, Vol 2, 2008. p. 26.
[5] BERGER, Susanna. *The Art of Perspective: Deformation and Revelation in Early Modern Jesuit Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2025, p. 76.

de *San Giovanni Evangelista*, 1642), da subordinação da imagem a quadrícula e consequente deformação, e cuja lógica entronca num dos problemas essenciais da quadratura: a projeção/transferência, do protótipo à superfície arquitetónica.

Figura 1: Emanuel Maignan: S. Francesco de Paolo, Convento da Trinità dei Monti/Roma, 1642; Jean Niceron: San Giovanni Evangelista, Convento da Trinità dei Monti/Roma, 1642.

Debruçando-se sobre o carácter mágico da perspetiva, Niceron entende a ótica como arte ilusória (magia natural) ao invés de ciência da luz ou projetiva. Em *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'Optique* (1638)[6] o primeiro livro incide sobre as regras da *perspective commune,* enquanto o segundo livro expõe o fascínio pelos efeitos anamórficos:

> *(...) nostre principal destein est de traiter en cét œuvre de ces figures, lequelles hors de leur point monstrent en aparence tout autre chose que ce qu'elles representet en effet ; quand elles sont veues precisement de leur point (...).* [7]

Para Niceron a anamorfose é parte integrante da teoria da secção cónica em que esta, porém, não resulta de plano frontal (perpendicular ao eixo visual),

[6] A obra é publicada, posteriormente, numa edição em latim ampliada sob o nome *thaumaturgus opticus* (1646).
[7] NICERON, Jean François. *La perspective curieuse ou Magie artificielle des efeitos merveilleux de l'Optique*. Paris: Jean du Puis, 1638. P. 89.

mas de plano oblíquo (em ângulo agudo face ao eixo visual).[8] Um vínculo que serve de fundamento a tudo o que se apresenta no livro II da *perspective curieuse,* afirmando em seguida da inversão de posicionamento entre plano e objeto. Passando o objeto a ocupar o espaço entre o olhar e o plano de representação, a anamorfose inverte o sentido de perceção do representado uma vez que a imagem já não arromba o plano da representação mas é visualizada em direção ao observador.[9] Também, do ponto de vista matemático, para Niceron

> a anamorfose não é um exemplo de rutura bizarra da forma de um espírito caótico, mas antes o facto de que todas as secções serem percebidas de modo essencialmente equitativo através do cone.[10]

Através das pranchas do tratado poder-se-á verificar que o procedimento usado por Niceron na deformação de imagens assenta na justaposição de uma quadrícula que, por sua vez, se projeta sobre o suporte (*la base coupée*) a partir de um ponto de vista preciso (fig. 2). No propósito XI, onde se procura um *methode universelle pour metre em perspective toutes sortes de figures, dans quelque plan mobile regulier ou irregulier, ou en plusieurs plans mobiles,* avança para a explicação dessa projeção através do recurso a uma fonte luminosa materializando procedimentos da projeção perspética.[11] Por outro lado, demonstra a possibilidade de construir anamorfoses bidimensionais manipulando o ponto de distância, como exemplificado na proposição II através de desenho de uma cadeira:

> *(...) le point de distance R fort prés du dit point principal Q(...)"*[12] do que resulta *"(...) quoy que disformes en apparence, estant veuës de front, paresont bien*

[8] *"Tandis que le mesme sommet de la pyramide visuelle demeure le mesma objet, où la mesme image paroist toujours, quelque changement qui arrive à la base coupée differement."*NICERON. *La perspective curieuse*, p. 90.
[9] Daí resulta que *"(...) au lieu d'un quarré la situation du tableau, ou de l'oeil est cause qu'il se fait un parallelogramme ou un rhombe, & qu'au lieu d'un rond, il faut marquer une ellipse, on appelle ce changement essentiel : qui depend de la section de l'axe pyramidale & du tableau, suivant qu'elle est droite ou oblique."* NICERON. *La perspective curieuse*, p. 91.
[10] MERSCH. *Representation and Distortion,* p. 33.
[11] *"(...) car le stile será un ombre qui marquera tous les lineamens de la figure proposée ; & l'on pourra aysement conduire des lignes d'ancre ou d'autres matieres sur les dites ombres, ce qui rendra l'image parfaite, si l'œil est au haut des stiles à cause que le sommet de la pyramide ne se change point."* NICERON. *La perspective curieuse*, p. 121.
[12] NICERON. *La perspective curieuse*, p. 92.

proportionnées estant veuës de costé du poinct R ellevé perpendiculairement sur Q de la hauter QR.[13]

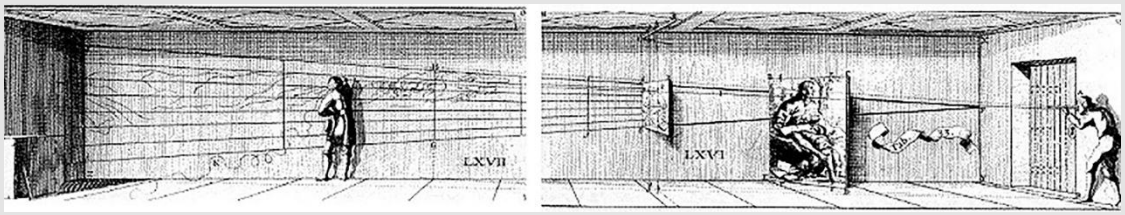


Figura 2: Jean Niceron. *La perspective curieuse*, 1638, Paris. Prancha 33.

Os trabalhos de Niceron e Maignan, de grande proximidade teórica e prática (De Rosa 2023, 88) coincidem, por sua vez, com a publicação da obra maior de René Descartes, *Dioptrique*, *Météores* e *Géométrie* (1637), com o famoso prefácio *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences*. A teoria das aparências subjacente às imagens anamórficas contrasta com a radicalidade cartesiana que coloca em dúvida os sentidos, abrindo caminho à revolução científica que deita por terra interpretações místicas dos fenómenos naturais.

Passando da magia à fantasia absoluta, a obra de Kircher**,** *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), parte da ótica especulativa na procura de interpretações aos fenómenos naturais subjacentes à posição do observador, às condições atmosféricas e qualidade da luz. A loucura ótica de Kircher explora a perspetiva (anamorfose), e as possibilidades de projeção da imagem (mecanismos *mezôptico*, lanterna mágica e câmara-escura) subordinando a visão à experiência do divino, conferindo ao Homem a possibilidade de imitar os fenómenos do natural. O uso de imagens dessa ordem em o *Musaeum Kircherianun* revela que "(…) a ligação entre o poder das imagens e o medo é bastante óbvio e foi usado conscientemente."[14] O importante dos mecanismos óticos de Kircher é as suas

[13] NICERON. *La perspective curieuse*, p. 93.
[14] MAYER-DEUTSCH, Angela. The ideal Musaeum Kircherianum and the Ignatian Exercitia Spiritualia. In: LAZARDZIG, Jan; SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger. *Instruments in art and science. On the architectonics of cultural boundaries in the 17th century*. Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, Vol 2, 2008. p. 249.

valências projetivas que, porém, desarredadas da prática artística não deixam de ressoar sobre a teoria perspética e prática quadraturista (a projeção da imagem através de fonte de luz), acelerando, esta última, a materialização do milagre no espaço arquitetónico.

Ainda que partindo de procedimentos análogos as anamorfoses divergem do ilusionismo espacial, ligando-se indelevelmente ao simbolismo teológico extremado pela interpretação de Baltrusaitis que, a partir da obra de Maignan, confronta-a à transubstanciação.[15] Contudo, esta visão mística acaba por povoar as construções quadraturistas.

A ótica de Inácio Vieira

É desta discussão científica, cultural e religiosa que o padre jesuíta Inácio Vieira,[16] herda e sistematiza o conhecimento sobre a matéria, amplamente disseminada, no contexto português, a parti da sua ação na *Aula da Sphera* do Colégio de Santo Antão de Lisboa. Contudo, e da amplitude da sua produção, que inclui obras sobre a perspetiva, catóptrica e dióptrica[17], este artigo concentra-

[15] Segundo Massey tal comparação não é evidente na proposição 77 de *prospetiva horária,* resultando antes de uma intuição de Baltrusaitis sobre as inter-relações entre as conceções teológicas de Maignan e as suas investigações em filosofia natural. MASSEY, Lyle. *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in early modern theories of perspective*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2007. P 102.

[16] Inácio Vieira leciona Humanidades e Retórica no Colégio de Santo Antão de Lisboa entre 1701 e 1704 transferindo-se para o Colégio de Jesus de Coimbra por dois anos onde ensina Matemática. Regressando a Lisboa dedica-se de 1709 a 1720 ao ensino na *Aula da Sphera* assumindo o cargo de reitor de 1734 a 1737. Do seu percurso permanece por clarificar a atividade e rede de relações estabelecidas aquando da permanência em Roma por quatro anos enquanto ajudante do secretário-geral da Companhia de Jesus: Quais os contactos com o meio científico romano? Que familiaridade assume com os autores e obras de quadratura e cenografia romana? De que modo se atualiza nas matérias? Qual a relação com os bolseiros de D. João V?

[17] *Tractado de Prospectiva* (1716 - BN Códice 5170), *Tratado de Catoptrica* (1716 - BN Cod 5165/1), e *Tractado de Dióptrica* (c. 1717 - BN Códice 5165/2). Além destas obras, Vieira produz ainda tratados em *Chirumancia* – sem data (BN Cod 7782); *Astrologia* (ANTT ML 2122) e *Chiromancia* – 1712 (BN Cod 4324), ambos reunidos no M.L. 2132 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT); *Astronomia* – 1709 (BN Cod. 2111), Astronomia – 1710 (ANTT ML 2044); *Mathematico da Pyrotechnica* – 1705 (BN MSS. 22), *Catóptrica* – 1716 (BN Cod 5165/1); *Dióptrica* – 1717 (BN Cod 5165/2); e *Hydrografia ou arte de navegar*

se, mais particularmente, no *Tractado da Óptica*, do qual existe uma dupla versão do manuscrito (Fig. 3): uma em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa (1714 - BN Códice 5169), e outra na Biblioteca Nacional do Brasil no Rio de Janeiro (1719 - BNB Manuscritos - 02,01,020).[18] Um espelhamento que concorre com a ideia de circulação de conhecimento no espaço transatlântico.

Figura 3: Inácio Vieira. Frontispícios dos manuscritos do Tratado da Ótica, 1714-1719

Do confronto dos dois manuscritos,[19] revelou-se uma coincidência absoluta entre os seus textos, havendo, todavia, diferenças significativas quanto à

– 1712? (BN Cod 5171), ou ainda a avaliação de teses como a *Perspectiva Mathematica*, de José Sanches da Silva (1716, Évora); *Marte Armado,* de Xavier Bernardo (1712, Lisboa); *Archimedis Sphaera,* de autor não identificado (c. 1707); e *Conclusoens mathematicas de huma, e outra esfera e Architectura Militar Munitoria, e expugnatoria* (BN Códice 1601) de António Gomes de Faro (1710). A esta lista acresce ainda o manuscrito *Elementos das mathematic[as]* (BN Códice 6205//17) atribuível a Inácio Vieira, com data posterior a 1731.

[18] Códice contendo um *Tratado de Ótica e Tratado de Perspectiva* identificado por Marília de Azambuja Ribeiro (Universidade Federal de Pernambuco) como fruto dos cursos de matemática que Vieira ministrou em Lisboa.

[19] CABELEIRA, João. Perspectiva Pictorum et Architectorum. Scientific and artistic networks. from Rome to Lisbon, from Lisbon to Brazil. In: CORREDOIRA, Pilar (ed.). *Dalle*

qualidade e opção de organização das ilustrações. Embora as figuras sejam sincrónicas na estrutura, conteúdo e notações, há uma superior qualidade gráfica das incluídas no códice do Rio de Janeiro. Facto que revela um sentido mais refinado da imagem e rigor do traço. Por outro lado, se no manuscrito de ótica de Lisboa as ilustrações surgem intercaladas com o texto, no manuscrito do Rio de Janeiro estas são remetidas a fólios autónomos, organizando sequencialmente os aspetos abordados.

A chave para tal diferença encontra-se no encerramento do manuscrito do tratado de perspetiva (f. 306), incluído no mesmo códice da Biblioteca Nacional do Brasil, e no qual se lê: *"Ditado pelo P.de Ignacio Vieira da Comp[anhi]a de Jesus no Colégio do Santo António de Lisboa ... Senhor de 1719*"[20]. Da frase depreende-se que o manuscrito do Rio de Janeiro está definitivamente vinculado ao de Lisboa, tanto ao nível institucional, o Colégio de Santo Antão, como quanto à sua autoria, o Padre Inácio Vieira, apesar de resultar de mão diferente, eventualmente um dos alunos da sua classe. Por outro lado, a data de 1719 corrobora a possibilidade de este manuscrito ser ditado em contexto de aula ou resultado de maturação do manuscrito anterior para eventual publicação, uma conjetura reforçada pela superior qualidade gráfica das ilustrações aí incluídas.

Se os manuscritos correspondiam aos conteúdos da *Lição* de Vieira na *Aula da Sphera*, então a sequência programática das *Lições* iniciar-se-ia pelo estudo da ótica, versada neste *Tractado da Ótica,* passando-se posteriormente à perspetiva, catóptrica e dióptrica. Uma sequência que repercute a disposição do *Cursus seu mundus mathematicus* (1674), de Claude François Milliet Dechales, e cuja estrutura fora adotada no Colégio de Santo Antão desde as últimas décadas do século XVII.[21] A obra de Dechales, que ensinou Geometria, Ótica e

spiaggie latine alla Real Lisbona. Relações culturais e transferências entre Roma e Lisboa no século XVIII. Évora: CIDEHUS, 2022.

[20] VIEIRA, Inácio. *Tractado de Ótica*. Rio de Janeiro: [Manuscrito], c. 1719. BNB Manuscritos - 02.01.020 da Biblioteca Nacional do Brasil. f.306.

[21] O *Cursus* de Dechales organiza-se em 31 tratados escritos em latim. "Dechales expõe no primeiro tomo do seu Cursus uma espécie de elenco dos principais matemáticos e peritos também em questões sobre perspectiva, desde a Antiguidade até a sua época, não deixando de

Perspetiva nos colégios jesuítas de Marselha e Lyon, "é uma espécie de síntese dos conhecimentos na área ensaiados no final do século XVII, paradigmático do ambiente da região francesa da Provence que tinha fortes relações com Lisboa."[22] O paralelismo detetado entre Dechales e Vieira é igualmente verificável entre o jesuíta francês e o oratoriano espanhol Tomás Vicente Tosca, que publica entre 1707 e 1715 os nove tomos do seu *Compendio Mathematico*[23] repetindo no essencial a sequência e conteúdos de Dechales. Contudo, se pela sua formação e círculo de referência Vieira terá acedido certamente à obra de Dechales, dever-se-á considerar a hipótese de os praticantes da produção de imagem acederem a conteúdos através da obra de Tosca, dada a maior facilidade no acesso ao texto em castelhano em detrimento do de Dechales redigido em latim.[24]

---

citar Girard Desargues e Abraham Bosse, conhecendo naturalmente a obra de Jean Dubreuil e as controvérsias surgidas entre estes três teóricos, apesar de o não citar. É importante ter em mente que este conjunto de quatro volumes deve ser considerado como a base estrutural de ensino praticada pelos Jesuítas nos diversos colégios em toda a Europa durante aquela época." MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum: as arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2003. Tese (Doutoramento em História de Arte) — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002. pp. 429-430.

[22] TRINDADE, António. *Um olhar sobre a perspectiva linear em Portugal nas pinturas de cavalete, tectos e abóbadas: 1470-1816*. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese (Doutoramento em Geometria) — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008. P 939. A validade dessas relações é reforçada pela descoberta por Pascal Julian (2000) de uma anamorfose numa antiga sala de aula do colégio jesuíta de Aix-en-Provence: "Uma imensa anamorfose mural, de mais de oito metros de comprimento, representando uma vista completa de Lisboa desenrolada ao longo do Tejo numa paisagem de colinas e margens, animada com pormenores pitorescos e elementos muito precisos retirados da literatura militar dedicada à arte da fortificação" JULIAN, Pascal; GADY, Alexandre. L'Architecture Jésuite en France: État de la Question et Perspectives de Recherches. In: *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*. Zaragoza: IFC, 2012. p. 207.

[23] Nomeadamente o Tomo VI que contém: Ótica, Perspetiva, Catóptrica, Dióptrica, Meteoros.

[24] Desconhecendo as suas filiações, ou o paradeiro da obra, encontramos referência a tradução para português da obra de Tosca:*"Fr. ANDRÉ DA CONCEIÇÃO, natural de Lisboa, (...) He muito perito nas Artes de Arithmetica, e Orthografia às quaes se applicou desde os primeiros annos. Naõ tem menor instrucçaõ do valor das moedas antigas, e modernas. Da fua applicaçaõ saõ frutos as seguintes obras: Tratado de tudo o que pertence às moedas, pesos, e medidas, foi. M. S. Diccionario dos termos mais necessarios para o commercio, ou instrucçaõ para todos, que quiserem aprender o negocio, foi. M. S. Traduçaõ de Castelhano do Padre Tosca em Portuguez. Tratado da Arithmetica inferior, e fuperior. Tratado da Álgebra; da Architectura; da Perspectiva; da Hidrojiatica. Estes três últimos estaõ ornados com estampas feitas à penna que parece ser abertas pelo mais primoroso buril."* BARBOSA MACHADO, Diogo. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Chronologica*. Tomo IV. Lisboa: Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. Pp. 16-17.

Se a formação de Vieira se alicerça a partir da matemática, as contingências do ensino em Santo Antão conduzem-no a uma abordagem da ótica e perspetiva eminentemente prática. Assim, e conforme orientações tomadas noutros centros de ensino jesuíta, as demonstrações e especulações geométrico/matemáticas são arredadas para 2º plano em virtude de uma exploração prática da ciência perspética, particularmente evidente nos próprios títulos de cada uma das partes dos tratados produzidos,[25] ajustando-se o programa à audiência, visando no essencial o emprego das matérias à arquitetura, cenografia e quadratura valorizando-se valências retóricas da imagem.

Tendo-se explorado o contexto da reflexão teórico-prática da matemática, ótica e perspetiva avança-se na análise dos principais conteúdos da ótica de Vieira.

No prólogo do *Tractado da Óptica*, Vieira afirma a antiguidade da ciência, mencionando Aristóteles, e enquadra a obra no filão da tradição escolástica, intrínseca aos princípios doutrinários e pedagógicos da Casa Professa, e consequente conceção cósmico-ideológica. Como tal, vincula-se a abordagem do natural à experiência sensível renegando o racionalismo platónico que orientara a ciência renascentista. Sob esse enquadramento ideológico Vieira prossegue na identificação das fontes eleitas que, partindo de Aristóteles e passando pelos perspéticos medievais como Bacon e Witellio, se detém nos autores modernos do círculo da Companhia de Jesus. Entre esses incluem-se Scheiner, com o seu *Occulus seu fundamentum optices* (1619), do qual menciona a coincidência de opinião com Kircher (frequentemente citado via Schott), Aguilonius, *Opticorum libri sex* (1613), e Dechales com os 3 livros da *Opticae*[26] do *Cursus seu mundus*

[25] Poderemos mencionar as obra de Cigoli, *Prospettiva pratica* (1613), de Accolti, *Lo ingano de gl'occhi e prospettiva pratica* (1625), de Troili, *Paradossi per praticare la prospectiva Senza Saperla* (1672), e, do interior da Casa Professa, a obra de Jean Dubreuil, *La Perspective pratique, nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfevres, brodeurs, tapissiers, età autres se servans du Dessein* (1642).

[26] Ao contrário do que Vieira aponta, MELLO (*Perspectiva pictorum*, p. 427) propõe o Tratado XX da Ótica de Dechales como a sua principal fonte.

mathematicus (1674).[27] A prevalência da citação direta a autores filiados na Casa Professa, nomeadamente Dechales, atesta o vigor da máquina propagandística da ordem na difusão científica e experiência artística, coordenando fontes empregues, e respetivos pressupostos técnicos e conceptuais com os desígnios ideológicos da companhia.

Expondo a matéria do tratado, designam-se dois campos que estruturam a ótica: um relativo aos Físicos que se reporta ao estudo do *órgão, ou instromento da vista*; outro dos Óticos (ou perspéticos) que investigam as *couzas vizoais*. Daí que, enquanto os físicos tratam a *linha como fizica* remetendo à fisiologia do olho e ato de ver, os perspéticos examinam a linha como entidade matemática e geométrica passível de, na sua conversão gráfica, simular e manipular a experiência visual. Uma sequência concordante com a tradição tratadística instituída a partir de 1500's onde à abordagem da *perspectiva naturalis* (que explora as condições da visão e da perceção dos objetos) se segue a sistematização da *perspectiva artificialis* (correspondente à simulação da realidade visiva e invenção da imagem). Porém, este encadeamento surge na reflexão de Vieira instrumentalizada ao serviço do engano do olhar. A simulação ótica e enunciação geométrico-matemática da imagem perspética gerem-se não em função da imitação da experiência visual do natural, mas das suas potencialidades inventivas e propositivas determinadas a interferir na perceção da realidade física, teatralizando a experiência visual e estendendo ao limite capacidades de ilusão dos sentidos e consequentemente da razão.

A partir destes campos organiza-se o documento em três partes: *"a 1ª trata da fabrica do olho fundamento total da óptica; a 2ª trata da natureza e propriedades da vista; a 3ª trata dos seos enganos e desenganos."*[28] Assim, a 1ª

[27] Segundo Andersen embora a apresentação teórica do *Cursus* de Dechales se aproxime da de Simon Stevin, o jesuíta opta por outras contribuições já que, apesar das boas demonstrações, considera os métodos desadequados. ANDERSEN, Kirsti. *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. Nova Iorque: Springer, 2007. P. 289

[28] VIEIRA, Inácio. *Tractado de Óptica*. Lisboa: [Manuscrito], 1714. Códice 5169 da Biblioteca Nacional de Portugal. f.002.

e 2ª parte correspondem ao território de reflexão dos físicos enquanto a 3ª incide no domínio dos perspéticos, nomeadamente na exploração de condições de produção de imagem e manipulação preceptiva. Acresce ainda um apêndice sobre a projeção ótica astronómica enunciando princípios fundamentais à arte de navegar e à cartografia (caracterização da esfera, construção de cartas celestes e instrumentos de suporte à sua elaboração).[29] Do exposto, a análise incidirá sobre a 3ª parte, ainda que se apresentem sumariamente os conteúdos da 1ª e 2ª parte apreendendo a sequência global do tratado.

A 1ª Parte, *Da fábrica do olho fundamental da óptica* (f.002 a f.095)*,* examina a anatomia do olho e condições do olhar incluindo, em subcapítulo intitulado de *Praxe,* experiências sobre a visão (ora levantando problemas, ora demonstrando os dados apresentados).

Na 2ª Parte, *Da natureza e propriedades da vista* (f.096 a f.246), analisam-se as condições da visão (relacionando potência, meio e objeto) e sua interferência na perceção. Dividindo-se em 15 capítulos é no 1º que se aborda *Das condiçoens requeridas da parte, do meio e do objecto* (f.096), debatendo-se as condições do meio respeitantes à densidade (opacidade e transparência) a par da luz necessária para que a visão se verifique. No que se refere à luz, Vieira remete o assunto, sem demora, para a filosofia de Cabeo,[30] Aguilonius e Soares Lusitano.[31] Já no que toca à densidade recupera o discurso de Vitrúvio (Livro 8º, Capítulo 1º) sobre a capacidade de deteção de água e ouro, abaixo do solo, por

[29] Aqui valeria a pena cruzar as especulações e problemas apresentados com os dados dos tratados de *Astronomia*, 1710 (ANTT ML 2044), e da *Hydrografia ou arte de navegar*, c. 1712 (BN Cod 5171). Sendo estes anteriores ao *Tractado da Óptica* é possível que o apêndice aprofunde ou colmate lacunas anteriores. O tratado da *Hydrografia ou arte de navegar* encontra-se em estudo por equipa de investigação do Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia, da Universidade de Lisboa, coordenada pelo Prof. Henrique Leitão.

[30] Niccolò Cabeo (1586-1650), jesuíta italiano, desenvolve investigação em electrostática descobrindo o princípio da repulsão: *Philosophia magnetica* (1629) e *In quatuor libros meteorologicorum Aristotelis commentaria* (1646).

[31] Francisco Soares (1605-59) é teólogo e filósofo jesuíta, desempenhando a função de professor de filosofia na Universidade de Coimbra (1636-40) e de Reitor na Universidade de Évora (1655-59).

via dos comentários de Schott em *Thaumaturgus Physicus*, *Magiae Universalis Naturae et Artis* (1657-59).[32]

Prossegue a 2ª Parte na consideração do modo como se captam as imagens, *As imagens dos objectos pintaose no fundo dos olhos* (f.106), tendo em conta as distorções de acordo com as distâncias, os problemas da visão, diferenças da visão com um ou dois olhos, a visão da distância, perceção das distâncias, desvios dos eixos óticos, visão oblíqua e direta. No final desta parte um *Apendix unico, De alguas propozisoens pertencentes a esta matéria* (f.196), revela divergências detetadas entre objeto e imagem percebida como o caso clássico, revelado por Vitrúvio, da Proposição 23º: *Os frontespícios dos templos, e as torres levantadas a nível parecem inclinarse para diante aos que os veem de perto e ao pêe* (f.219).

A matéria reunida no *Apendix* mostra-se essencial à fundamentação das especulações a desenvolver na 3ª Parte, *Dos enganos e desenganos da vista* (f.247 a f.375), com o claro objetivo de manipular a perceção distorcendo o natural. É então que se abre lugar à análise das propriedades geométricas dos raios visuais de onde se estipulam modos de simulação da experiência visual, de manipulação do olhar e suas aplicações.

Dos enganos e desenganos da vista

Os princípios científicos expostos na 3ª parte do tratado, nomeada de *enganos e desenganos da vista,* são explorados sob requisitos da propaganda religiosa, desenvolvendo-se instrumentos de apoio à retórica visual e iconográfica Jesuíta. Por exemplo, em *Das apparencias prechigiozas feitas pella natureza* (f.320) são interpretados fenómenos naturais para em *Como representaremos pella arte o que a natureza nos exibe* (f. 329) sistematizar um 'manual de milagres' fundado no engano da vista e obstrução da razão do espectador *sem suspeita de arte diabólica*, como se verdadeiras parecessem.

[32] Indicação incluída no *Liber quartus*, *De magia Sympathica et Antipathica*.

> *Para pouco prestaria na arte, e em pouco se teria senão procurase imitar a mesma natureza nos seos arteficios, e não só imitar, e nas [?] prezente materia asim como o fingio outras muitas couzas. Vimos os prodígios da natureza com que parese nos brindar a gosto, e juntamente ao dezemfado nas poucas exibisoens, que nos faz no theatro deste mundo asim nos mármores, no ar, como também nas plantas, e roxedos. Restanos porem agora vermos com que artificio poderá a arte venser, ou ao menos imitar estes prodígios da natureza, principalmente no ar, montes, jardins, campos, e outras cousas semelhantes.*[33]

A referência principal do 'manual' é o espírito fantasmagórico de Kircher patente em *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), que reunira maravilhas da natureza desenvolvendo procedimentos para a sua recriação, ainda que aqui tomado via Schott (1659).

No início desta 3ª Parte Vieira debruça-se, de acordo com o empirismo aristotélico, sobre o engano dos sentidos. De que modo condicionam os sentidos a relação do sujeito com o mundo? Até onde interferem os sentidos no juízo do natural? Até que ponto os sentidos obstroem, ou enganam, a razão?

Respondendo possivelmente a estas mesmas perguntas Vieira afirma que

> *(...) não podiao caber enganos nos olhos, nem nos outros sentidos, porque cuidarão, que enganandose os sentidos nececitava muito o entendimento havia de errar, pois não tinha por onde se desenganar, porque como o nosso entendimento era em muitas couzas dipendente do que lhe entra pellos sentidos, se estes não representão objecto como em sy he não pode o entendimento desenganarse, pois nem por sy o pode fazer, e lhe faltao as informasoens verdadeiras dos sentidos para o desengano. Os Académicos forão de opposto parecem, pois affirmavão, que a vista se engana em todos os seos olhos: vendo porem as [?] (f.248) esta variedade de oppnioens quando unir ambas, forão dizer, que a vista huas vezes se engana, outras porem acertava.*[34]

Assim, aponta a partir de fontes clássicas de Epicuro e Diogenes Laercio, que o engano da razão é consequente ao engano dos sentidos que nos relacionam com o mundo. E continua afirmando que

> *(...) aos sentidos exteriores não se pode atribuir engano, ou desengano formal, e quanto muito só se lhe pode atribuhir hum engano, ou desengano*

[33] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.329.
[34] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.247/248.

> *fundamental, cauzal, ou occasional; enquanto por cauza ou occasião de certos actos dos sentidos exteriores, ou interiores forma o entendimento juízos muito disformes ao que o objecto em sy he; e servem a enganar, ou desenganar: donde propriamente o engano da vista não he outra couza mais, que hua discordância ou deformidade da imagem vizoal com o objecto da vista, ou vizivel.*[35]

Da consideração de que o engano resulta da diferença entre percebido e concreto, Vieira remete para a pintura e a sua condição de engano do olhar. Porém, se a imagem pictórica é um simulacro da experiência ótica do natural, dever-se-ão salvaguardar as devidas diferenças entre a imagem artificial fixada no plano bidimensional, que dá a ver, e a imagem que se *pinta* no fundo do globo ocular, resultante do processo continuado de ver.

A partir destas considerações avança sobre *Dos enganos sobre a distância dos objectos* (f.251) debruçando-se sobre as propriedades dos ângulos visuais e suas consequências na imagem vista onde percorre as mesmas proposições da ótica euclidiana sem, no entanto, se referir ao autor clássico. Por exemplo, paralelamente às proposições IV e V da *Optiké* de Euclides, Vieira afirma que *"(...) na senografica as partes mais remotas vg de hu pavimento ou o plano de hu teto mais distante, devem ficar mais estreitos (...)."*[36] Porém, em relação à distância Vieira refere Vitrúvio (Livro 3º, Capítulo 3º) afirmando que embora a consideração *"pertense a architetonica, (...) vem a ser, que as cousas perpendiculares quando estão em muita altura parecem não perpendiculares à vista, mas semi declinadas para trás (...)."*[37] A partir desta consideração o arquiteto clássico recomenda que os elementos construídos se inclinem *"(...) para diante hua duodesima parte da sua altura (...)"* corrigindo-se incongruências consequentes à perceção visual. Simultaneamente, Vieira reflete na perceção da dimensão, quantidade[38] e tipo[39] dos elementos visualizados, incluindo condicionantes referentes à luz e brilho para as quais se socorre de

[35] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.248.
[36] VIEIRA. *Tractado de Óptica* , f.252.
[37] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.254.
[38] *Dos enganos da vista sobre a quantidade*. VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.254.
[39] *Dos enganos da vista no tipo.* VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.258.

Galileu,[40] nomeadamente no que se refere à refração luminosa e engano sobre a vista. Ou ainda as condições de movimento,[41] lugar e cor,[42] refugiando-se em Aguilonius (1613). Condicionantes imprescindíveis à representação pictórica do espaço aberto, ainda que o autor não remeta o leitor à sua conversão gráfica e prática da pintura ou cenografia.

No capítulo 7º enumera *De alguns problemas curiozos pera o engano e dezengano da vista* (f.263), introduzindo mecanismos práticos de *engano*. Inicia o rol de problemas óticos/perspéticos na produção de anamorfoses em vários tipos de superfícies, com fins diferenciados e incluindo procedimentos distintos para a sua resolução. As referências provêm de Dechales, *Opticae, liber secundus* (1674), citado diretamente, e presumivelmente de Dubreuil, *La Perspective pratique III* (1649) e Niceron, *La perspective curieuse* (1638), conforme detetado a partir dos desenhos e enunciados. Ainda que o jesuíta português não cite diretamente Dubreuil ou Niceron, o contacto com as suas obras é inevitável: Dubreil pertence ao círculo da Companhia tendo Vieira certamente acedido às suas publicações (ainda que este se possa processar exclusivamente via Dechales, dado os conteúdos selecionados); Niceron constitui fonte essencial para Gaspard Schott (o qual reúne na sua *Magia universalis* as obras dos frades Mínimos Niceron e Maignan), sendo que destes Vieira cita apenas Schott e Maignan.

No problema 1º, *Como disporemos algumas imagens quadradas* (f.264), as imagens produzidas para *divertir os sentidos* são tomadas de Dechales, coincidindo o princípio explorado com o exposto por Vignola/Danti em *Come si faccino quelle pitture, che dall'occhio non possono esser viste se non riflesse allo specchio.* Vieira debruça-se sobre a variedade de suportes para a delineação de imagens de leitura oblíqua, e cujas partes se encontram disseminadas no espaço,

[40] "*A causa dos enganos da vista reduz Galileo às refrasoens dos raios luminosos (...)"* VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.256.
[41] *Dos enganos da vista no movime[nt]o e quietação.* VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.258.
[42] *Dos enganos da vista do lugar, numero e cores do objecto.* VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.260.

seguindo rigorosamente a sequência de Dechales, inclusivamente a dos seus desenhos (fig. 4). O problema 2º, *Deliniar hua imagem disforme, que vista de determinado lugar pareça perfeita e bem elaborada* (f.267), debruça-se na construção da anamorfose plana partindo de quadrícula devidamente deformada sobre plano oblíquo em relação ao raio visual principal. Abandonando a sequência de Dechales,[43] Vieira apropria-se, certamente, dos procedimentos apresentados por Dubreil, inclusivamente dos seus desenhos, os quais também têm correspondência com a Tavola 12 de Niceron e cujas afinidades residem precisamente no método: a deformação assenta na justaposição de uma quadrícula, que Vieira detalha por via da construção do triângulo *radiozo* (fig. 5).

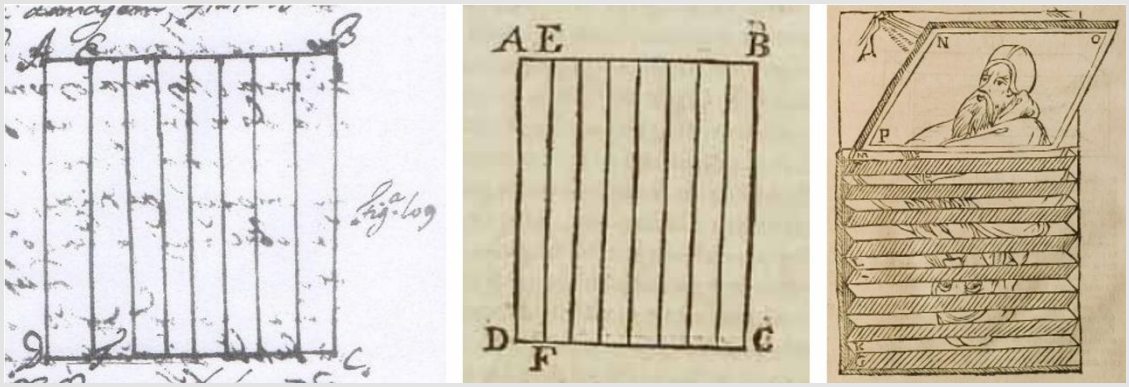


Figura 4: Inácio Vieira: *Tractado de Óptica* (1714) f.265, fig.109. Dechales: *Opticae, Libro secundos* (1674, Lyon), p. 423. Vignola/Danti: *Le due regolle della prospettiva* (1583, Roma), p. 94.

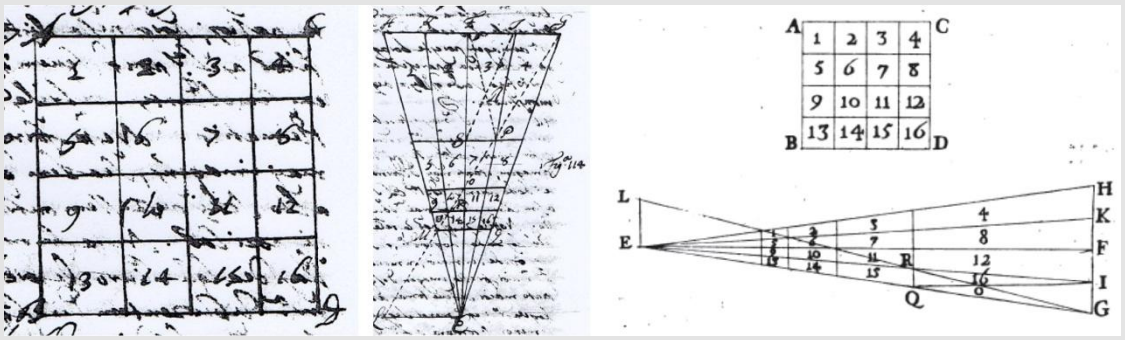


Figura 5: Inácio Vieira: *Tractado de Óptica* (1714) f.268, fig.113 e 114. Dubreuil: *La Perspective pratique III* (1649, Paris). Tratado I, prática I.

[43] *Tractatus XVIII; Opticae, Liber Secundus; PROPOSITO LXX - In plana superficie, imaginem difformem d'lineares qua ex certo & determinato loco, omnibus futs partibus absoluta videatrur.* DECHALES, Claude François Milliet. *Cursus seu mundus mathematicus*. Lyon: Officina Anissoniana, 1674. P. 424.

A construção da anamorfose é organizada em três etapas. A 1ª corresponde à inscrição de quadrícula regular sobre a imagem protótipo, aquilo que se pretende ver perfeito e bem elaborado de onde resulta *"(...) hua figura a que os pintores chamão cuadricola, ou grade."*[44] A 2ª fase refere-se à projeção de quadrícula deformada na superfície em que se pretende materializar a imagem. E a 3ª corresponde ao delineamento da imagem usando como referência a quadrícula projetada.

Para explicar a operação usaremos a nomenclatura do enunciado de Vieira, relativo à figura 114 (fig. 6), que por sua vez é coincidente a esquema equivalente de Dubreuil (tanto na delineação gráfica como na nomeação dos seus elementos). Na superfície onde se instalará a imagem inscrever-se-á um segmento ***EF,*** sendo ***E*** a projeção do ponto de vista e ***F*** o limite da imagem. No extremo ***F*** do segmento desenha-se a perpendicular ***GH,*** que por sua vez se divide no mesmo número de segmentos da quadrícula previamente inscrita sobre a imagem protótipo, unindo-se cada um dos seus extremos a ***E***. Deste modo obtém-se o que Vieira denomina de *triangulo radiozo.* As medidas dos segmentos ***EF*** e ***GH*** não são estipuladas por Vieira. Contudo, refere que a sua dimensão determinará a escala da imagem a obter: quanto maior for ***EF*** maior será a imagem e consequentemente maior a sua deformação na superfície. Verificando-se o mesmo para o comprimento de ***GH***, que, todavia, Vieira recomenda que seja coincidente à medida lateral da grade, ou seja do protótipo. De seguida ao ponto ***E***, desenha-se uma perpendicular ***EL***, cuja dimensão corresponde à *"(...) altura do olho respeito do plano em que se há de deformar o portotipo (...)."*[45] A partir de ***L*** lança-se a diagonal ***LG*** que ao intersectar cada um dos segmentos do *triangulo radiozo,* convergentes em ***E,*** permite obter o afastamento dos segmentos em falta da quadrícula. Tendo obtido a malha de quadriláteros, correspondentes à quadrícula delineada no protótipo, poder-se-á avançar para a 3ª etapa, numerando os quadrados da grade e os correspondentes

[44] VIEIRA. *Tractado de Óptica,* f.268.
[45] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.269.

obtidos pelo *triangulo radiozo* para, consequentemente, transpor a imagem da quadrícula para os quadriláteros homólogos. Nesta última fase, a de transferência da imagem, a ação pode ser auxiliada por diagonais do quadrado ampliando pontos e linhas de referência no posicionamento dos elementos a deformar.

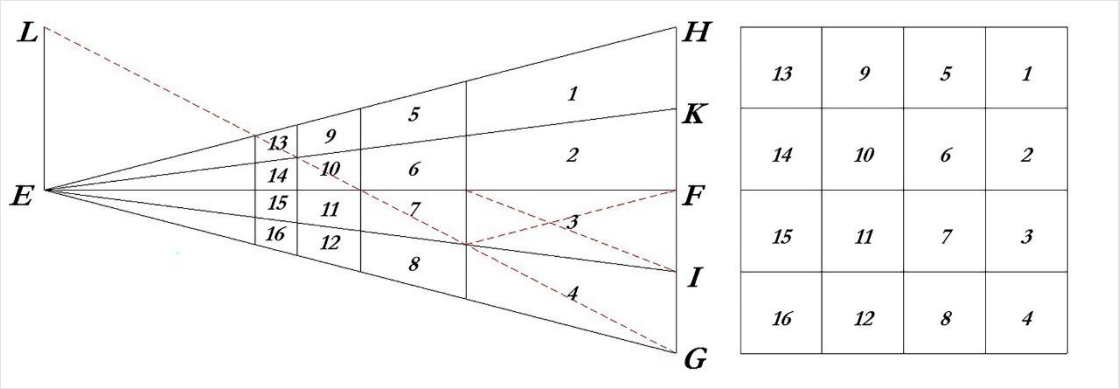


Figura 6: Esquema da projeção anamórfica a partir do enunciado de Vieira (1714, f.268) patente nas figuras 113 e 114.

O procedimento revela-se de particular importância no desenvolvimento de aptidões técnicas imprescindíveis à prática quadraturista, nomeadamente a gestão da imagem a partir de matriz projetada na superfície arquitetónica. Contudo, deveremos ter presente que nem os pressupostos são simultâneos nem os procedimentos conducentes à sua execução são exatamente coincidentes dadas as circunstâncias do suporte, espaciais e de escala.

No Capítulo 8º*, Da diformados na cónica das imagens nos planos rectos* (f.279)*,* somos dirigidos na produção de aparatos perspéticos, mecanizando a elaboração da perspetiva a partir da materialização dos seus elementos (*taboa, potencia, rayo vizoal*) e dispensando procedimentos matemático-geométricos. Em *Como disporemos o instromento mezôptico a ponto para se diformar óptica quais quer imagens* (f.279), Vieira apresenta o mecanismo, autor, fonte, modo de construção e funcionamento (fig. 7). O instrumento *Mezoptico* é o que*"(...) discreve o Padre Athanazio Kircker livro 2º de lumina, et umbra parte 2ª citado pello Padre Gasppar* (f.280) *Scotto na sua, magia optica parte 1ª livro 3º regra anamofortica (...)."*[46]

[46] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f. 279.

No essencial, o perspetógrafo de Kircher repercute o mecanismo de Dürer, potenciando as suas capacidades uma vez que além de servir de suporte à representação do visível, do que está para além do quadro, permite assistir à projeção de imagens no espaço por recurso a *luz e sombra.* Ao colocar fonte de luz no lugar da *potencia* (ou da vista) dissipa-se a imagem no espaço permitindo delinear a mesma em qualquer superfície, e com qualquer nível de deformação, sem necessidade de aplicação do expediente de distorção de malhas conforme procedimentos apresentados no capítulo anterior.

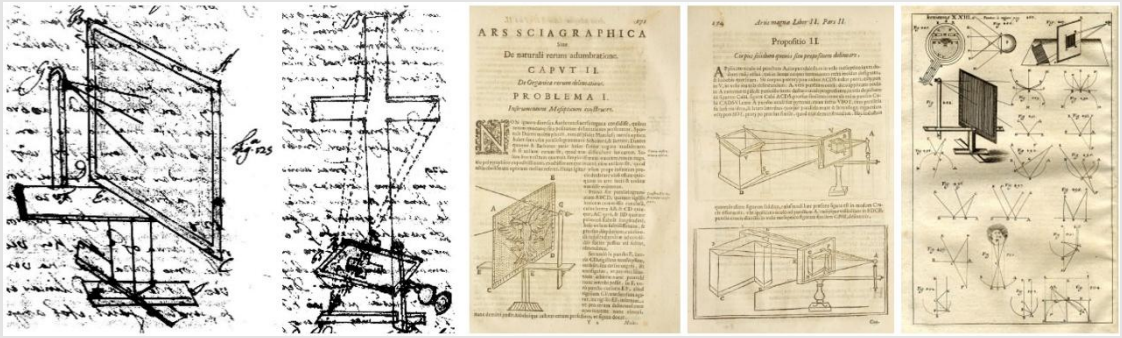


Figura 7: Inácio Vieira: *Tractado de Óptica* (1714) f.281-282, fig.125 e 127. Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae* (1646), p. 171 e 174. Gaspard Schoot: *Cursus mathematicus* (1661), estampa XXIII.

No que se refere à deformação de imagem sobre superfícies piramidais o capítulo 9º, *Da deformação e disipasão das imagens nas piramedes concavas e convexas* (f.289), retoma o filão de Dubreuil. Contudo, tal como no capítulo 7º não se deteta a origem da totalidade dos desenhos conduzindo-nos a duas hipóteses: haveria outras fontes documentais não manifestadas? Ou, Vieira a partir de alguns procedimentos elementares desenvolve variações? De facto, todos os casos partilham uma génese comum pelo que parece transparecer aqui um entusiasmo do autor, possivelmente consequente a ensaios conduzidos na *Lição,* onde se verifica o ajuste do procedimento a situações diferenciadas.

Concluindo sobre a variedade de aplicações da anamorfose o capítulo 12º, *Da deformação das imagens em quaisquer outros planos principalmente nos interruptos* (f.314)*,* explora a projeção e deformação da imagem sobre superfícies construídas entrando em domínios paralelos aos da prática quadraturista:

> *Do que temos até agora dito se colhe de que modo se possão diformar, e desipar as imagens em quaisquer planos continuados, ou sejão asperos, ou ligados, ou mistos; no de qualquer sorte formados; e posto que seja deficultoso; e talvez; que impossível fazer semelhantes deformasoens geometricamente. Contudo mecanicamente se pode obrar isto muito facilmente por luz, e sombra, por cordel, ou raio óptico derigido ao plano.*[47]

No problema 1º do capítulo, *Como deformar as imagens nos planos interruptos onde chegandonos ou afastandonos aparesão como parte desipada, e só de serto lugar se verão perfeitas* (f.315)*,* refere o modo de dissipar uma imagem no espaço para que seja vista de modo perfeito (conforme delineação no protótipo) a partir de um lugar preciso, e para o qual se aplica o aparato de kircher.[48] Expondo o *modus operandi* implícito ao instrumento mezôptico (1º delinear protótipo da imagem pretendida em suporte transparente e fixar o instrumento na posição a partir da qual se pretende vislumbrar a ilusão; 2º dispor elemento opaco sobre a imagem e recortá-lo pelos pontos principais da figura a projetar, coloque-se a fonte de luz no lugar da potência e obscureça-se o espaço; 3º a luz projetará a imagem no espaço, através dos pontos perfurados sobre o suporte opaco), termina, referindo que,

> *posto este no lugar escolhido àtece no mirante G hu cordel, e estendido este conforme os cortes da imagem de sorte, que vá ridendo as extremidades da dita imagem, e asim toque nos planos, ou corpos oppostos; e em todos os lugares de contacto se ponhão suas nottas, e conforme ellas se pinte o que lhe cabe da imagem, e teremos o que queríamos."*[49]

Seguindo estes passos, *"(...) não há plano algu por mais disforme e descontinuado, que seja em que senão possa fazer o que temos dito.*[50] Em relação à projeção da imagem declara-se aqui a segunda possibilidade de uso do *mezôptico*, correspondendo à inversão funcional do perspetógrafo de Dürer, e que possivelmente é consequente à escala da imagem e do lugar em que esta se projeta. Enquanto inicialmente se preconizava a projeção segundo dissipação da

[47] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.314.
[48] "*Esta opperação se fará melhor por meio do instrom[en]to mezoptico, q[ue] descrevemos em nº 425"* VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.315.
[49] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.317.
[50] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.317.

imagem protótipo por feixes luminosos, que trespassavam os pontos picotados no suporte opaco (f.282), aqui, apesar da insistência na fonte de luz e projeção de pontos, aponta-se o uso de cordel estendido para projeção de cada ponto na superfície que recebe a figura. No *Tractado de Prospectiva* encontra-se nova referência a estes passos. Contudo, aí, são abordados a partir das mesmas inquietações patentes no tratado de Pozzo, referentes ao paralelismo entre um sistema ideal (assente na projeção da imagem segundo de foco luminoso) e as circunstâncias práticas (da construção segundo cordas estendidas a partir do ponto de projeção), resultante das condicionantes técnicas, caracterização do suporte e escala do espaço em que se dissipa a imagem de quadratura.

Seguindo estes princípios permite-se a conquista de um elevado grau de rigor na ilusão passível de aplicação à escala das arquiteturas perspetivadas. Por exemplo "*(...) se pode pintar hua trave, que paresa realmente fixa em hua e outra parede (...),"* tal como nos casos *"(...) que há nesta cidade como he a da portaria de S. Vicente, coro de S. Francisco da Cidade, e sepulchro da Sé, e coro do Loretto."*[51] Com esta referência Vieira interceta os enunciados teóricos com casos coevos da produção lisboeta e nos quais, possivelmente, se terão aplicado procedimentos coincidentes.

Avançando sobre a especificidade do seu *engano e dezengano* o autor chama a atenção:

> *Notece, que as pinturas nesta forma reformadas ou nas collunas, ou nos planos interruptos tem de especial vistozo, e ademiravel, que afastandoce o observador do ponto óptico, a saber do ponto de que se ajunta, e reforma a imagem para qualquer parte, principalmente direce para trás, ou para diante paresem as tais imagens pintadas romperse, e despedasarse e totalmente dezapareserem em forma, que parese tudo hua confusão, e juntamente paresem as mesmas columnas moveremse, e os pórticos cahirem; porem ao chegar para o tal lugar seguindoas tornãose pouco a pouco a corpo, até, que se formão em figura perfeita, e semelhante ao seo portotipo.*[52]

[51] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.317.
[52] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.317.

Neste ponto Vieira expõe as variações percebidas na imagem segundo a sua visualização a partir do *ponto óptico* (centro projetivo/ ponto de vista), e fora deste. Enquanto na coincidência do olhar com o centro projetivo, que regula a perspetiva, as arquiteturas representadas surgem com *corpo,* como facto coerente face à experiência visual do edificado, a partir do momento em que o olhar abandona a posição assiste-se ao desmantelamento dos elementos anteriormente percebidos.

Esta condição remete-nos ao valor teológico conferido por Andrea Pozzo na defesa dogmática da unicidade do ponto de vista: a contemplação dos factos transcendentes da fé e da espacialidade que os enquadra, apenas se verifica quando o observador se coloca no lugar certo, fora deste o sublime desmorona-se. Entendimento que parece integrar o princípio da contemplação expresso na segunda anotação dos *Esercitia* de Loyola:

> *Cosí chi contempla affera súbito il vero senzo del mistério; poi riflettendo e ragionando da sé, scopre qualche aspetto che gliele fa capire o sentire un po' meglio, o con il proprio ragionamento o per una illuminazione divina. In questo modo ricava maggior gusto e frutto spirituale (...).*[53]

No problema seguinte, *Como desiparemos qualquer figura asim mesmo em planos interruptos em forma que senão possa destinguir senão de serto lugar* (f.317)*,* Vieira parte da mesma aplicação do instrumento *mezôptico* para construir imagens de dupla leitura: uma que se percebe de modo imediato e uma segunda que, ocultada na anterior, é visível de um só lugar. Aqui, o autor menciona Bettini e as máquinas de Dürer e Maignan,

> *o que vai a ser quazi o mesmo com pouca diferença e asim baste o dito para a coriozidade dos ouvintes, os quais supostos os princípios que temos dado podem por sy inventar outros muitas couzas.*[54]

Todas as referências são tomadas de Schott, sendo que o enunciado de Vieira coincide com propósito LXXVII do *Libro Tertius*[55] da *Prospetiva horária*

[53] LOYOLA, Ignacio de. *Exercitia Spiritualia*. Roma: [s.n.], 1538 (ed. 1556). P. 3.
[54] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.319.

(1648) de Maignan, cujos conteúdos foram reunidos pelo jesuíta alemão na sua *Magia universalis naturae et artis* (1657-59). Maignan aponta expediente análogo ao formulado por Dürer[56] que, ao invés de servir a fixação do visível, é usado para projetar imagens no espaço por intermédio de fio móvel estendido a partir do ponto ótico, passante pelos pontos da figura da *taboa,* e incidente sobre a superfície arquitetónica.

No capítulo 14º, por nós denominado de 'manual de milagres', aborda-se no Problema 3º o modo *Como disporemos em hua sala colunas, que vistas de longe paresão retas, chegandoce paresão quebrarse e metão medo a quem não saiba a fabrica* (f.333). Entrado em questões imagéticas no âmbito da quadratura, Vieira recorre-se de Aguilonius *"(...) por occazião da falasia e engano (...)."*[57] A partir dessa citação, em que refere Plínio e Geminos, avisa que

> *(...) homens cordatos, e adevertidos nas matérias ópticas e perspecticas facilmente se podem enganar, e cuidar hua couza, sendo na realidade outra devei em substancia (...) e serto que he digno de que os senhores, príncipes se aproveitasem de semelhantes fabricas, ou nos palácios de suas quintas, ou ainda nos que tem nas cortes para hospedar aos amigos.*[58]

Os enganos fundados nas regras abordadas ao longo da *Óptica* de Vieira correspondem à dilatação e correção preceptiva do espaço transformando a construção segundo uma nova imagem de modo a que *"(...) quem astiver nos lomiar da porta lhe paresa que tudo está reto."*[59] Porém a ilusão é efémera pelo que

---

[55] *"Mirum, ac fidelifsimum artificium tradere, quo expressa coloribus in tabela effigies, potesi in superficie quacunqua parietis, fornicis etc, facillimè, & expediissimè deformari tali modo, vt procui, atque, ex assignaso puncto in lasus prospecta,optice reformetur; appare atque nitida, concinna, & prototypo simillima: propius autem, & ex adverso inspecta dissipetur; & aliud quippam à se dissinctum, bellè tamen expressiem ostendar."* MAIGNAN 1648, 438. "Expor um maravilhoso e precioso artifício para deformar, de maneira muito simples e rapidíssima, sobre qualquer superfície mural ou abobada, uma imagem representada sobre tábua, de modo que, vista de um ponto se recomponha opticamente e apareça nítida, clara e semelhante ao protótipo; vista de perto, ou frontalmente desapareça, deixando aparecer outra coisa, porém, bem representada." (tradução livre).
[56] BALTRUSAITIS 1984, 51-52.
[57] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.333.
[58] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.334.
[59] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.334.

> *Dispostas estas cousas nesta forma sucederá, que sentiremos pella tal sala desta sorte preparada compasso mais apresado nos pareserão, que todas aquellas porsoens das colunas, que sobre as paredes se estendem pello teto caiem huas para diante, outras para trás, e assim as demais ordens superiores da architetura ameasão ruina, o que caem sobre o que entra; e a rezão vem a ser; porque os angulos, que vistos da entrada formavão a representação linhas retas, estes mesmos vistos de outra qualquer parte seram inflexos, e inclinados, donde sucede, que o que antes se julgava, e parecia estar direito, depois parese dobrarse e desemcaxarse, e totalmente aruinarse cousa vejo evidente mais na aparência dos que estão na tal sala.*[60]

Fixa assim o vínculo entre o *ponto óptico,* o centro projectivo, e as circunstâncias espaciais (neste caso o umbral, momento natural de paragem e apreensão do espaço) e a perda do efeito consequente à movimentação do observador no espaço. Mas estas são já questões que o autor aprofunda no seu manuscrito da perspetiva.

Conclusão

Versando sobre as condições da visão e interpretação gráfica do visto, os estudos da ótica expressos na sequência dos tratados de Vieira expõem conteúdos direcionados à prática da representação. Essas práticas ainda que aplicáveis ao campo da conceção e construção arquitetónica valorizam lógicas imagéticas que, a partir da pintura e cenografia, conformam um espaço sensitivo. Neste âmbito a perspetiva versa na simulação de aparências ao invés do registo de uma visão exata e científica do mundo. Uma abordagem que implica um profundo conhecimento da *perspectiva naturalis* e *perspectiva artificialis* continuando o filão da tratadística moderna que versa sobre a ótica a partir da maravilha da natureza, o funcionamento do olho, e o prodígio da produção artística e científica, no engano do olhar.

[60] VIEIRA. *Tractado de Óptica*, f.335.

Os espaços simulados a partir da perspetiva encaminham-nos num mundo imaginário, desafiador de lógicas preceptivas e racionais elevando esta ciência a instrumento da ação espacial, integrando o âmbito operativo da arquitetura, ainda que através da prática pictórica.

A discussão em redor da aparência não se esgota, no século XVII e XVIII, no campo estrito da ciência ótica sendo ainda condicionado pela contextura política, religiosas e cultural coeva. Essas condições transparecem do discurso de Vieira, o qual deslumbra a sua audiência na *Aula da Sphera* através da maravilha ótica ao mesmo tempo que lhes fornece procedimentos para a manipulação do milagre visual. Uma conceção que, colidindo com a modernidade cartesiana e a revolução científica, remete para segundo plano a mecânica do mundo perpetuando uma visão simbólica do cosmo, além de valorizar a primazia dos sentidos sobre a razão.

Da obra do Padre Inácio Vieira sobrevém uma sobrevalorização do olhar em que os enganos dos olhos são também enganos da razão pois esta encontra-se obstruída de relação direta com o mundo externo.

> *Devemos ademetir, que o engano proprio tal he hu juízo, errado ou falso, que cada hu forma sobre o objecto; o desengano he outro juízo, que se forma asertado e conforme com o mesmo, ou sobre o mesmo objecto: donde se segue falando em rigor filosófico e propriamente não haver, nem se poder dar engano, ou desengano nos sentidos materiais, e exteriores pois este só se pode dar no entendimento, o qual só tem, e pode ter actos judicativos nos quais só propriamente se pode dar verdade, ou falsidade.*[61]

Recebido em: 20/05/26 - Aceito em: 18/07/26

[61] VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva.* Lisboa: [Manuscrito], 1716. BN Códice 5170. f. 248.

Bibliografia

ANDERSEN, Kirsti. *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. Nova Iorque: Springer, 2007.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou Perspective curieuse*. Paris: Flammarion, 1984.

BARBOSA MACHADO, Diogo. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e ChronoIogica*. Tomo IV. Lisboa: Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

BERGER, Susanna. *The Art of Perspective: Deformation and Revelation in Early Modern Jesuit Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2025.

CABELEIRA, João. Inácio Vieira: optics and perspective. Instruments towards a sensitive space. *Nexus Network Journal, Architecture and Mathematics*. Torino: Kim Williams Books, Birkhäuser, v. 13, n. 2, p. 315-335, 2011.

CABELEIRA, João. Perspectiva Pictorum et Architectorum. Scientific and artistic networks. from Rome to Lisbon, from Lisbon to Brazil. In: CORREDOIRA, Pilar (ed.). *Dalle spiaggie latine alla Real Lisbona. Relações culturais e transferências entre Roma e Lisboa no século XVIII*. Évora: CIDEHUS, 2022.

CABEZAS, Lino. Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciência de la representación. In: MOLINA, Juan (Org.). *Máquinas y herramientas de dibujo*. Madrid: Cátedra, 2002. p. 83-347.

DE ROSA, Agostino (Org.). *Jean François Nicéron. Prospettiva, catottrica e magia artificiale*. Roma: Aracne, p. 3-85, 2013.

DE ROSA, Agostino. The Apocalypse of optics, the eyewitness of the Apocalypse: time, space and illusion at Trinità dei Monti. In: CABELEIRA, João; CAPELA, José (orgs.). *2D/3D. Producing illusion*. Guimarães: Lab2PT, 2023.

DECHALES, Claude François Milliet. *Cursus seu mundus mathematicus*. Lyon: Officina Anissoniana, 1674.

JULIAN, Pascal; GADY, Alexandre. L'Architecture Jésuite en France: État de la Question et Perspectives de Recherches. In: *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio Internacional*. Zaragoza: IFC, 2012. p. 193-212.

KIRCHER, Athanasius. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Roma: Hermann Scheus, 1646.

LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A Pintura Barroca e a Cultura Matemática Dos Jesuítas: O Tractado de Prospectiva De Inácio Vieira, S.J. (1715). *Revista de História da Arte*. Lisboa: UNL, Sep. n. 1, p. 94-142, 2005. ISSN: 1646-1762.

LOYOLA, Ignacio de. *Exercitia Spiritualia*. Roma: [s.n.], 1538 (ed. 1556).

MAIGNAN, Emanuel. *Prospetiva horária*. Roma: Typis & Expensis Philippi Rubei, 1648.

MASSEY, Lyle. *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in early modern theories of perspective*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2007.

MAYER-DEUTSCH, Angela. The ideal Musaeum Kircherianum and the Ignatian Exercitia Spiritualia. In: LAZARDZIG, Jan; SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger. *Instruments in art and science. On the architectonics of cultural boundaries in the 17th century*. Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, Vol 2, 2008. p. 235-256.

MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum: as arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2003. Tese (Doutoramento em História de Arte) — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002.

MERSCH, Dieter. Representation and Distortion: on the construction of rationality and irrationality in early modern modes of representation. In: LAZARDZIG, Jan; SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger. *Instruments in art and science. On the architectonics of cultural boundaries in the 17th century*. Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, Vol 2, 2008. p. 20-37.

NICERON, Jean François. *La perspective curieuse ou Magie artificielle des efeitos merveilleux de l'Optique*. Paris: Jean du Puis, 1638.

PAGLIANO, Alessandra. *Geometries of anamorphic illusions: Landscape, architecture, contemporary art and design*. Cham: Springer, 2024.

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum, et architectorum*. Tomo I e II. Trento: Temi, 2009 (1ª ed. 1693-1700).

SCHOTT, Gaspar. *Magia universalis naturae et artis*. Würzburg: Henricus Pigrin, 1657.

SCHOTT, Gaspard. *Cursus mathematicus*. Frankfurt: Cholin, 1661.

TRINDADE, António. *Um olhar sobre a perspectiva linear em Portugal nas pinturas de cavalete, tectos e abóbadas: 1470-1816*. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese (Doutoramento em Geometria) — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

VIEIRA, Inácio. *Tractado de Óptica*. Lisboa: [Manuscrito], 1714. Códice 5169 da Biblioteca Nacional de Portugal.

VIEIRA, Inácio. *Tractado de Ótica*. Rio de Janeiro: [Manuscrito], c. 1719. BNB Manuscritos - 02.01.020 da Biblioteca Nacional do Brasil.

VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*. Lisboa: [Manuscrito], 1716. BN Códice 5170.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da; DANTI, Ignazio. *Le due regolle della prospettiva*. Roma: [Ed.], 1583.

Perspectiva Pictorum / Artigos Livres / v. 5, n. 1, jan-jun/2026
ISSN: 2965-1085

La 'Città ideale' della Gemalde Galerie di Berlino: una Firenze in Spagna

The "Ideal City" of the Gemäldegalerie in Berlin: Florence in Spain

Maria Teresa Bartoli

Abstract

Il dipinto della Gemalde Galerie di Berlino "Veduta di città ideale", di autore ignoto, offre nei temi presenti elementi architettonici relativi a edifici ben riconoscibili: la loggia in primo piano richiama una struttura tipica della Spagna, mentre gli edifici della strada sulla quale essa si apre evocano con evidenza palazzi fiorentini del secolo XV° (tra questi i palazzi Rucellai, Davanzati, Antinori). La disposizione dei palazzi lungo la larga strada diretta verso il mare sembra alludere ad un rapporto speciale tra la Spagna, potenza navale, e la Repubblica fiorentina, potenza mercantile, che finanziò in maniera cospicua i viaggi spagnoli nell'Atlantico, per la scoperta delle Americhe. Il dipinto è stato realizzato a Firenze, ma il tema è spagnolo: tale quindi è l'autore, che deve avere vissuto anche un periodo fiorentino. In questa situazione troviamo il celebre Alonso Berroguete, famoso pittore e scultore manierista spagnolo, che fu giovanissimo pittore alla scuola dei maestri fiorentini tra il 1508 e il 1518. Forse fu lui l'autore del dipinto. Il breve profondissimo tratto di mare che si intravede in mezzo agli ultimi edifici, solcato da caravelle spinte dal vento e mercantili alla fonda, indica l'ambito e l'occasione del rapporto tra la Spagna e Firenze: il finanziamento di una grande e costosa impresa marina, sostenuta dai banchieri fiorentini, alla quale partecipò con rilevante ruolo attivo il fiorentino Amerigo Vespucci, morto a Siviglia nel 1512, la cui salma fu riportata a Firenze per sua espressa volontà di sepoltura nella chiesa di Ognissanti. Forse furono questi i temi che promossero il nostro dipinto.

Palavras-chave: Città ideale; Gemalde Galerie di Berlino; Rapporti ispano-fiorentini.

Abstract

The painting *View of an Ideal City* in Berlin's Gemäldegalerie, by an unknown artist, features architectural elements referencing readily identifiable

buildings: the loggia in the foreground recalls a structure typical of Spain, while the buildings lining the street onto which it opens clearly evoke 15th-century Florentine palazzi (such as the Rucellai, Davanzati, and Antinori palaces). The arrangement of these palaces along a broad street leading toward the sea appears to allude to a special relationship between Spain—a naval power—and the Florentine Republic—a mercantile power that heavily financed the Spanish voyages across the Atlantic to discover the Americas. Although the painting was executed in Florence, its subject matter is Spanish; the artist, therefore, was likely Spanish but must have also spent time living in Florence. A likely candidate is the renowned Alonso Berruguete—a famous Spanish Mannerist painter and sculptor—who trained as a young artist under Florentine masters between 1508 and 1518. He may well be the painting's creator. The brief yet profound glimpse of the sea visible between the furthest buildings—traversed by wind-driven caravels and merchant ships at anchor—points to the context and occasion of the link between Spain and Florence: the financing of a vast, costly maritime venture backed by Florentine bankers, in which the Florentine Amerigo Vespucci played a significant, active role. Vespucci died in Seville in 1512, and his remains were returned to Florence in accordance with his express wish to be buried in the Church of Ognissanti. These themes may have been the inspiration behind the painting.

Keywords: Ideal city; Gemäldegalerie Berlin; Hispano-Florentine Relations.

Fig.1 ‘Veduta di città ideale’, Gemalde Galerie di Berlino, attribuito alla fine del sec. XV

Il dipinto su tavola della Gemalde Galerie di Berlino, dal titolo 'Veduta di città ideale' (Fig. 1), è oggi datato dalla critica agli anni '90 del XV secolo, per analogia con le 'Città ideali' di Urbino e di Baltimora, con le quali condivide la forma allungata e, con diverse approssimazioni, la misura della lunghezza. La tavola (alta m 1,28, lunga m 2,34) è divisa orizzontalmente in due parti, di cui solo quella superiore (alta m 0,90) è dedicata al tema dipinto, mentre quella inferiore (alta m 0,38) presenta il disegno geometrico di un paramento ligneo, forse legato all'ambiente cui era destinata. Su internet, la Galleria propone 'Florence' come area di provenienza.

Il dipinto presenta in primo piano la prospettiva centrale di una loggia di elegante ed accurato disegno, aperta sui lati lunghi, il cui prospetto ne occupa tutta l'altezza (m 0,90). Nel senso della lunghezza, la loggia è incompleta, non essendo interi i pilastri ai suoi estremi.

La loggia è composta da tre campate, ognuna pavimentata con lo stesso intarsio di 4 grandi quadrati neri; è coperta da un soffitto piano ligneo, sorretto nel centro da 4 classiche colonne rudentate (con base attica e originali raffinati capitelli) e da 4 pilastri dello stesso ordine ai lati. Il soffitto ligneo delle 3 campate è ornato da piccole piramidi rovesce (alternate chiare e scure), nel numero di 8 x 8 = 64 per ogni campata, che richiamano le spagnole *muqarnas*[1]. La prospettiva della loggia è vista da un occhio distante m 1,8 (= br 3,09) dal quadro, alto m 0,263 (= br 0,44) sul piano di base del dipinto (altezza della linea dell'orizzonte).

Oltre la loggia, uno spazio urbano pavimentato a quadroni si apre nel mezzo su una ampia strada orizzontale diretta verso il mare, vista anch'essa in prospettiva centrale. L'occhio che guarda i quadroni della piazza e della strada dista dal quadro m 1,167 (= br 2): l'osservatore si è quindi avvicinato. Sulla piazza e lungo la strada sono disposti edifici il cui disegno, a ben vedere,

[1] La decorazione spagnola detta *a muqarnas* è costituita da strutture voltate formate da un insieme di stalattiti a nido d'ape. Talvolta, come in questo caso, è presente anche in soffitti piani.

richiama architetture civili esistenti e note: a sinistra, la prospettiva del grande palazzo d'angolo replica il disegno ben riconoscibile della facciata del fiorentino Palazzo Rucellai di L. B. Alberti (anni 40 del XV sec.) Fig 2, al quale segue un palazzo con loggia sottotetto, ispirato forse all'analogo Palazzo Dei - Guadagni, 1502, in piazza S. Spirito a Firenze Fig. 3.

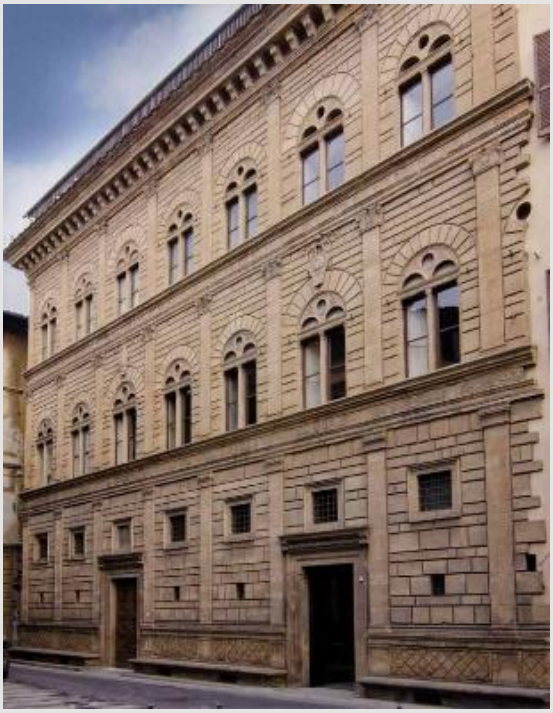


Fig. 2. Palazzo Rucellai di L.B. Alberti /1450)

Fig. 3. Palazzo Dei Guadagni. Firenze, Piazza S.Spirito

Dopo di essi vediamo un altro palazzo con mensole di ferro triangolari tra le finestre, come quelle di Palazzo Davanzati (fig. 4). A destra, il primo edificio, anch'esso d'angolo, pone, sopra un portico di crociere su pilastri a base quadrata, una facciata le cui finestre sono ornate da architrave e timpano triangolare, (il cui primo modello realizzato è nelle finestre inginocchiate di Michelangelo al piano terra del fiorentino Palazzo Medici, datate 1517, fig 5); il disegno di questo prospetto sembra dedotto non da un edificio esistente ma dal disegno di un fronte: i timpani delle finestre non hanno profondità.

Fig.4. Palazzo Davizzi Bartolini poi Davanzati, in via Porta Rossa. (1300-1500)

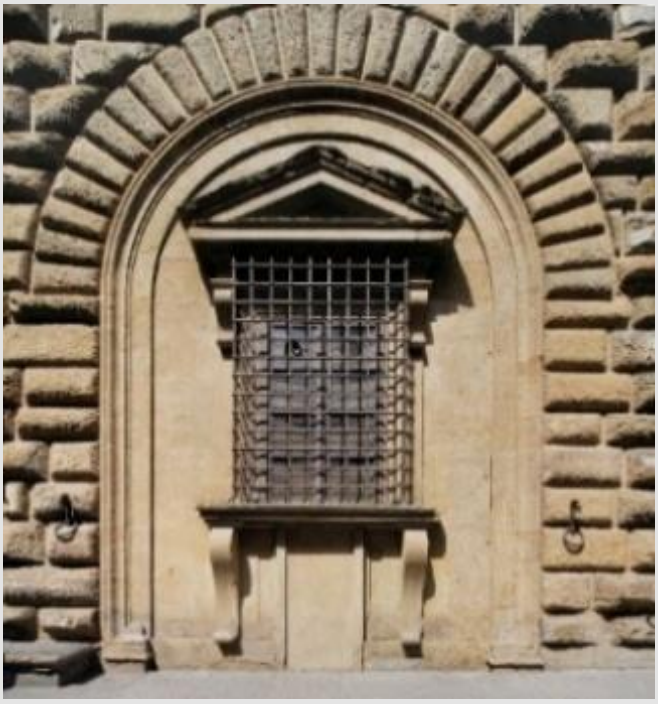


Fig. 5.Finestra di Michelangelo a Palazzo Medici (1517)

In fondo alla strada, a sinistra come a destra, due edifici stringono la visuale, avanzando verso il centro della strada, lasciando nel mezzo uno spazio largo come la loggia: a sinistra, un basso edificio di cui si vedono solo un frammento della cornice della porta (ma nessuna finestra), e una preziosa trabeazione (architrave, fregio, cornice, fig 6), simile a quella sopra gli archi del cortile di Palazzo Medici (fig. 7); a destra, un alto edificio con 6 finestre nel prospetto sulla strada (affiancate ciascuna da porta-fiaccole di ferro), per ognuno dei due piani in facciata, replica il Palazzo fiorentino degli Antinori, disegnato forse da Giuliano da Maiano per Bono Boni, modificato da altri interventi nella seconda metà del XV secolo, acquistato dagli Antinori entro il 1506 (fig. 8).

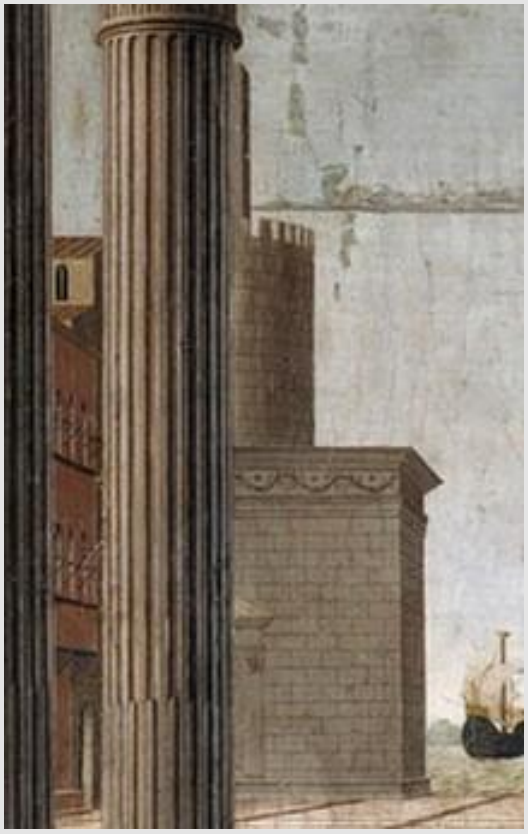


Fig. 6. L' edificio con fregio a sinistra

Fig. 7. Cortile di Palazzo Medici, Michelozzo (circa 1440)

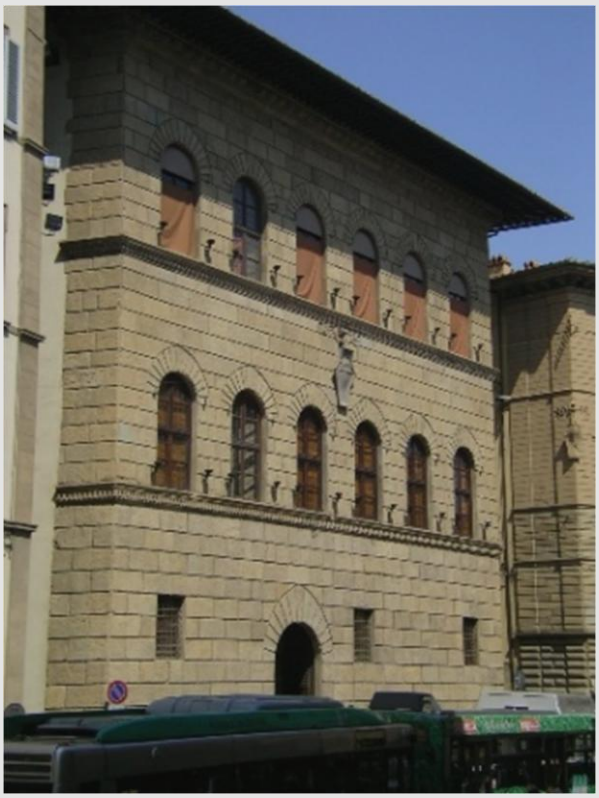


Fig.8. Palazzo degli Antinori

II disegno della strada si interrompe e cede il posto alla vista del mare, più in basso, distante e visibile fino all'orizzonte; il percorso però non finisce, non c'è una balaustra, quindi esso continua in discesa. Nello scorcio di mare visibile in fondo alla strada si muovono due caravelle: una, a sinistra, in mezzo al mare, con la prua verso la terra ferma, le vele quadrate gonfiate dal vento che la spinge verso la riva; l'altra, a destra, più prossima alla riva, con la prua girata verso l'alto mare, una vela ammainata sul pennone e un'altra sciolta e sbattuta dal vento.

Al largo, due imbarcazioni mercantili, a diversa distanza, sembrano sostare, in attesa di avvicinarsi a un porto. Oltre l'orizzonte, appaiono le sagome azzurrastre di 4 lontanissime isole montuose, davanti alle quali è ancora visibile un'altra piccolissima figura di nave a vela, in navigazione verso di esse, che ci avverte delle relazioni che le legano alla terraferma.

La loggia evoca senza dubbio la Spagna, e il paese della strada rivolta verso il mare con le due caravelle evoca una città veramente esistita, l'antica città

spagnola di Palos, affacciata sul Golfo di Cadice, con un porto sul fiume Tinto (che sfociava nel Golfo), dal quale nel 1492 due caravelle partirono, insieme ad una terza nave (una caracca, costruita in Galizia, regione spagnola sull'Atlantico, a Nord del Portogallo), dirette verso le isole Canarie, per affrontare poi l'attraversamento di un oceano sconosciuto e realizzare l'impresa di Colombo. Firenze come c'entra?

La città di Palos (sconvolta nel 1755 dal famoso terremoto di Lisbona[2]), situata nel retroterra del golfo di Cadice e prossima al confine con il Portogallo, alta tra i 20 e i 25 m sul livello del mare, posta a Est del corso del fiume Tinto, nell'ultimo decennio del XV secolo aveva un porto attivo sul fiume, non lontano dalla sua foce (poi insabbiata e modificata dal famoso terremoto di Lisbona). A Palos abitava l'armatore Pinzon che possedeva una caracca e aveva costruito le due caravelle, le navi con cui partì Colombo. Anche Pinzon partecipò all'impresa.

Fig. 9. Il mare, con le imbarcazioni e le 4 isole dietro l'orizzonte

[2] L'epicentro del maremoto che divenne poi il terremoto che distrusse Palos fu nell'oceano a sud-ovest di Lisbona, di fronte all'angolo della costa meridionale del Portogallo; esso raggiunse il Golfo spagnolo di Cadice, vicino al confine tra Spagna e Portogallo, generando un terribile terremoto che colpì un'area molto vasta. Il maremoto alzò il fondo del mare, interrando e allontanando la foce del fiume Tinto dalla città di Palos, che era stata molto legata alla navigazione e aveva avuto sul fiume Tinto un suo porto che comunicava col mare e un cantiere navale vicino ad esso. Nel 1491, i fratelli Pinzón (armatori di Palos) vi avevano realizzato le due caravelle di Colombo. La città fu poi gradualmente ricostruita nei secoli successivi, ma con una economia legata alla terra.

Nel dipinto, la campagna e la costa sono completamente assenti: la rappresentazione lega insieme gli elementi urbani (la loggia, simbolo della città spagnola da cui è partita l'impresa, e i palazzi di Firenze, che dette i mezzi finanziari per realizzarla) e il mare con i navigli e le terre lontane, su piani di quota diversi. Sulla terraferma, alla quota di una non alta collina, attraverso le aperture della loggia (il tipo di struttura che nelle città della Spagna, maggiori e minori, rappresentava il centro nevralgico del potere economico e sociale della vita urbana), si mostra la veduta della piazza dalla quale parte una larga e profonda strada, entrambe fiancheggiate dai palazzi fiorentini. Firenze nel dipinto è legata alla Spagna e al mare attraverso i palazzi della sua classe mercantile.

In basso, il mare è visibile fino all'orizzonte (fig. 8), oltre il quale sono disegnate le sagome di 4 cime di isole lontanissime (riferimento alle isole montuose delle Canarie)[3]. Esse sono inquadrate tra gli edifici che, sporgendo lungo strada, coprono a sinistra le coste vicine dell'Africa, a destra l'isola portoghese di Madeira. Le due caravelle manovrano, due mercantili indugiano a diversa distanza e una terza vela, appena visibile vicina all'orizzonte, si muove lontanissima verso o dalle isole. In terra, l'ampia strada, fiancheggiata dai palazzi fiorentini, appartenenti a ricchi mercanti-banchieri, indica la provenienza dei finanziatori dell'impresa. Sul finire della strada, essa si stringe su entrambi i lati, lasciando visibili solo le vette delle Canarie (fig. 9). In terra, dal fianco della collina, spuntano a sinistra, oltre gli ultimi edifici urbani, la cima del fianco destro e del frontone della facciata della chiesa di S. Maria, le mura e l'altissima torre arabo-gotica del Convento de la Rabida dei frati francescani, situato lungo la via che scendeva al porto fluviale[4] . In quel convento Colombo fu ospitato per giorni nell'attesa d'incontrare i Reali di Spagna. Infine l'incontro avvenne e si

[3] La cima più alta delle Canarie, nell'isola di Tenerife, è di m 3.718, nella stessa isola è alta m. 2313; la cima di Las Palmas della Gran Canaria è alta m. 2450. le isole sono poco distanti dalla costa africana (dalla quale la più vicina dista solo Km 95), ma molto distanti (ca. Km 940) dalla costa spagnola.
[4] Il convento fu distrutto dal terremoto, dopo il quale esso fu ricostruito, ma senza la torre.

concluse con l'accordo sulla ripartizione degli altissimi oneri economici, prestati dalle banche.

La misura della lunghezza della tavola (dipinta con colori a olio, secondo l'uso spagnolo), m 2,34, ha una particolare valenza come indizio del luogo di realizzazione del dipinto: la misura è la lunghezza esatta della canna di 4 braccia di Firenze (4 x m 0,5836). L'altezza della tavola completa (m 1,28) è pari a br 2,2. L'altezza del dipinto è di m 0,90 = br 1,54. La Gemalde Galerie di Berlino, ove oggi è conservata la tavola, ne segnala la precedente collocazione a Firenze, con un punto interrogativo. Si può dunque proporre l'ipotesi che il dipinto abbia avuto un rapporto specifico sia con la Spagna, sia con la città toscana.

Il disegno della loggia

'Loggia' è la traduzione italiana del termine spagnolo 'lonja'; la parola spagnola fa riferimento a un tema architettonico tipico della Spagna. Nelle città spagnole essa indica prima di tutto strutture aperte, appoggiate a terra, rette da colonne o pilastri, di importante ruolo pubblico (politico, mercantile, associativo…), ruolo che in Italia esiste ugualmente, ma non è strettamente associato a quella denominazione. Nelle città spagnole talvolta sono stati chiamati logge anche edifici chiusi con più piani, destinati a mercati speciali al piano terra[5]. In Italia il termine loggia si riferisce semplicemente ad ambienti in buona parte aperti sui lati più lunghi, coperti da solai o volte sorrette da colonne o pilastri, posti in facciata sia a piano terra, sia sotto la copertura. A Firenze avevano corrisposto al concetto spagnolo la loggia di Orsanmichele (ca.1340, in origine loggia del Grano), la loggia del Bigallo, in piazza del Duomo (ca. 1355, fig. 9), la loggia della Signoria (ca. 1380), la loggia del Mercato Nuovo (detta del

[5] Una delle più famose e più belle, la gotica 'lonja de la seda' di Valencia, è appunto un edificio a più piani, chiuso sui quattro lati, nel cui piano terra il commercio è di oggetto preziosi e nel resto si svolgono varie attività pubbliche non solo commerciali.

Porcellino, ca. 1555), e alcune altre architetture di spiccato ruolo pubblico; ma sono logge anche gli spazi aperti in facciata, sotto il tetto di palazzi storici privati, la cui copertura è sorretta da colonne o pilastri.

La loggia spagnola rappresentata in primo piano nel nostro dipinto ne occupa con la sua immagine tutta l'altezza. In lunghezza, se fosse integra, la supererebbe (br 4,12), ma mancano br 0,12 (= m 0,07) al completamento del disegno dei due pilastri agli estremi, tagliati sugli angoli (per br 0,06 ciascuno = m 0,035). La misura di lunghezza assolutamente esatta di 1 canna fiorentina (br 4) è stata quindi più importante della lunghezza della loggia intera; anche l'altezza non sembra compiuta, perché la lunga trave anteriore del solaio di copertura non sembra di altezza sufficiente e forse questa loggia è solo la base di un edificio più alto (come avviene talvolta nelle logge spagnole). La forma a *punta di diamante* del rivestimento ligneo interno della copertura è un rimando ad una particolare tipologia di ornato che tra i secoli XVI e XVII ebbe una particolare diffusione nell'architettura della Spagna (Casa de los picos a Segovia) e dell'Italia meridionale dominata dagli Spagnoli (Palazzo San Severino a Napoli)[6].

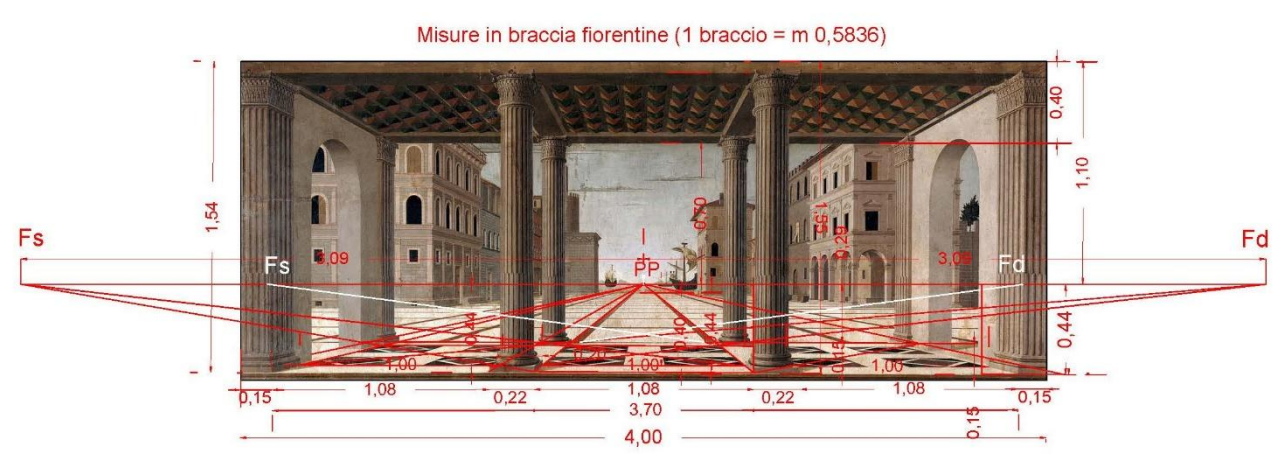


Fig.10. Le misure segnate sul disegno sono in braccia di Firenze. altezza tavola br 1,54; lunghezza br 4; vuoto posteriore tra le basi delle colonne br 1; larghezza posteriore basi colonne: br 0,20; altezza dei pilastri sul piano delle misure orizzontali intere br 1,4; distanza la

[6] Un esempio della decorazione lignea a punta di diamante è visibile in Pistoia, territorio fiorentino, nelle ante del portone di accesso del settecentesco Palazzo Bracciolini in via degli Orafi 2.

linea dell'orizzonte e la linea di terra: br 0,44; distanza tra la linea di terra e la linea finale della strada: br 0,40; distanza Fd-PP sulla linea rossa: br3,09; distanza Fd-PP sulla linea bianca: br 2

La prospettiva della loggia, al cui interno è dipinta quella della strada e del mare, è un raffinato esercizio di architettura e di geometria, svolto con sapienza. Il Punto Principale (PP, proiezione sul quadro del Punto di Vista PV e punto di concorso di tutte le rette perpendicolari al quadro) è nel punto centrale della *linea dell'orizzonte* indicata dal mare, all'altezza di br 0,44 dalla linea inferiore del dipinto, e sta nel mezzo della lunghezza del quadro. La linea finale della strada arriva alla distanza di br 0,4 dallo stesso bordo. Il mare occupa le successive br 0,04. La prospettiva ha 2 diversi punti di vista, sullo stesso Raggio Principale: sulla base delle diagonali dei quadrati nella pianta della loggia, PV1 dista br 3,09 = m 1,80 dal Punto Principale. Invece, relativamente ai quadrati del lastrico sia della piazza che della strada, PV2 dista br 2 = m 1,167 da PP

La loggia è alta sul piazzale un 'gradino', che, nella prospettiva, è nascosto e impedisce la vista della prima parte del pavimento del piazzale. Gli elementi architettonici della loggia sono disegnati con grande eleganza: le colonne, scanalate e rudentate, hanno un basamento classico ben proporzionato[7] e un capitello molto originale. Negli spazi quadrati bianchi delle 3 campate del pavimento, sono disegnati 4 quadrati neri, che insieme tracciano al centro una croce bianca. All'interno di ciascun quadrato, il disegno di un rombo bianco ne replica la figura con una rotazione. Il numero 4 è esaltato in maniera ripetitiva e tutte le possibili associazioni che esso evoca (in relazione alle direzioni astronomiche che nel viaggio per terra o per mare regolano i venti, le stagioni e gli elementi naturali e tecnici) sono sollecitate dalla metrica del disegno. Le colonne e i pilastri sorreggono un sistema di travi longitudinali e trasversali complanari, i cui 3 spazi vuoti sono chiusi ciascuno da 64 piramidi lignee capovolte, a base quadrata. Il non banale disegno di prospettiva fa sì che ognuna di esse (in tutto 192) sia un disegno a sé e non ce ne siano due uguali.

[7] Uguale a quello che disegna Michelangelo per le grandi lesene scanalate e rudentate della Sagrestia Nuova a Firenze.

Pittori spagnoli in Italia tra XV e XVI secolo

Due pittori spagnoli del Rinascimento ebbero uno speciale rapporto con la pittura dell'Italia centrale, e sono padre e figlio, presenti in Italia in tempi diversi. Pedro Berruguete (1450 – 1504), di formazione fiamminga, nel 1474 si trasferì in Italia e trovò lavoro a Urbino alla corte di Federico di Montefeltro, dove, dal 1475 al 1482, lavorando insieme a Giusto di Gand nello Studiolo del celebre Palazzo, realizzò i 28 ritratti di uomini illustri (fig. 11). Ogni ritratto è presentato entro una prospettiva di architettura[8], la cui conoscenza Pedro aveva perfezionato in Italia. Poi tornò in Spagna, dove lavorò fino alla morte, nel 1504.

Fig. 11. Pedro Berruguete, Aristotele, 1475, Museo del Louvre, Parigi

Il figlio Alonso Berroguete (1488 – 1561), nel 1504, dopo la morte del padre, venne in Italia, con una prima sosta a Roma; poi, dal 1508, si stabilì a

[8] Dei 28 celebri ritratti, dopo alcune peripezie, attualmente 14 sono di nuovo nello studiolo, mentre gli altri 14 sono a Parigi nel Museo del Louvre.

Firenze, dove rimase fino al 1518, esercitando sia come pittore che come scultore, assorbendo l'influenza degli artisti del Rinascimento fiorentino, soprattutto Michelangelo, presso il quale lavorò, studiandone le opere e seguendone l'insegnamento. Fu influenzato anche dai manieristi, tra cui Pontormo e Rosso Fiorentino. Sue opere di quegli anni sono conservate a Firenze, nella Galleria degli Uffizi (fig. 12). Nel 1518 tornò in Spagna, dove le sue sculture, improntate ad un sentimento religioso di particolare profondità, ebbero grandissimo successo, assicurandogli la fama tra i maggiori artisti del manierismo spagnolo.

Fig. 12. Alonso Berruguete, Salomè, 1512-1517, Uffizi Firenze

Può darsi che a Firenze si sia presentata ad Alonso l'opportunità di un dipinto celebrativo dell'evento che portò alla epocale scoperta delle Americhe, una tavola fiorentina nelle misure, nell'uso della prospettiva e nei modelli architettonici, caratterizzata da grande cura nelle misure e nel disegno dei dettagli. Essa avrebbe celebrato non le tipologie architettoniche delle 'città ideali', ma le architetture e gli elementi tipici dei due luoghi che avevano dato

realtà all'idea eccezionale di navigare in un mare sconosciuto, scoprendovi terre incognite: la Spagna (presente nel dipinto attraverso la loggia e il mare) e Firenze (presente attraverso i palazzi dei mercanti-banchieri). Esse sono associate nel dipinto come i luoghi coinvolti nella realizzazione dell'idea.

Da Firenze venivano il principale finanziatore del viaggio di scoperta, il banchiere Giannotto Berardi, e il secondo grande navigatore, Amerigo Vespucci, membro di una famiglia ben inserita nella vita politica, economica e finanziaria della città. Il suo nome venne immortalato in quello del nuovo continente scoperto [9]. Vespucci, inviato in Spagna da Firenze nel 1488 in risposta alla richiesta di un fidato collaboratore fatta dal Berardi, si era presto inserito nelle attività commerciali del banco; in seguito, prese parte attiva ai primi viaggi di scoperta del nuovo continente. Nel 1512 morì a Siviglia, ma aveva espresso la volontà di essere sepolto a Firenze, nella chiesa di Ognissanti, dove era la tomba di famiglia. Tale volontà fu rispettata. Alonso Berruguete era a Firenze quando avvenne la sepoltura. Il dipinto di cui ci occupiamo potrebbe essere stato un modo per onorare la straordinaria impresa nella città i cui banchieri l'avevano resa possibile, senza che i soldi fossero mai restituiti.

La piazza, la strada, il mare

Attraverso la loggia, vediamo il fronte di un piazzale profondo 4 +1 quadroni (del primo, nascosto da un rialzo della loggia, sono visibili solo poche tracce), delimitato dai prospetti d'angolo dei primi edifici lungo una larga strada; la larghezza della strada è di 5 quadroni, più altri due spazi su ogni lato. Dopo i quadroni della piazza, nella lunghezza della strada, se ne leggono c.a 13/12, ma i più lontani sono appena distinguibili. Lungo la strada, visibili tra le colonne della loggia, sono allineati i prospetti dei palazzi 'fiorentini'. Sul fondo, la strada

[9] Nel 1507 il cartografo Martin Waldseemüller aveva realizzato a Saint Dié-des Vosges, vicino a Strasburgo in Francia, una mappa sulla quale per la prima volta appariva il nome 'America'.

appare bruscamente ristretta sui due lati da edifici, tra i quali è limitata la veduta marina, e si interrompe senza un parapetto (quindi il terreno continua in discesa), mostrando la breve visione del mare fino al lontanissimo orizzonte. A sinistra, oltre il termine della strada visibile, dietro i palazzi, vediamo, nel terreno sottostante, frammenti della facciata e del fianco della chiesa di S. Maria della Rabida, con le mura del convento francescano e l'altissima torre gotica: lì, Colombo, dopo una lunga attesa, sostenuto dal Priore dei Francescani, espose ai reali la sua richiesta, fu definita la spesa della Corona e fu dato il consenso. Oltre la linea che conclude la strada, appare, tra gli ultimi due edifici, la breve (altezza br 0,04 = m 0.023) e profondissima distesa del mare leggermente increspato, dietro il cui lontanissimo orizzonte si affacciano i profili sporgenti delle cime azzurre di 4 isole montuose (le Canarie), lontane dalla costa di Spagna quasi 10.000 km, virtualmente presenti in fondo al raggio visivo principale, diretto nella stessa direzione dalla quale ebbe inizio l'impresa (Sud-Sud-Ovest). I fabbricati in fondo alla strada, che la restringono a Est e a Ovest, escludono la vista della vicina costa africana a sinistra e dell'isola portoghese di Madeira a destra, delimitando il rettangolo di mare a Sud.

L'osservatore guarda il mare dipinto dalla distanza di 2 br. (m 1,16) dal quadro; la linea dell'orizzonte è alta br 0,44 (= m 0,25) sulla base del dipinto. Attraverso la loggia, la piazza e il tratto orizzontale della strada con i palazzi che la fiancheggiano, vede infine il mare con le navi in movimento a varie distanze e le 4 Canarie, verso le quali o dalle quali si muove la appena visibile vela bianca di una nave che è poco più di un grosso punto nero. La distanza non ha misura.

Le misure della loggia

Le misure orizzontali della pianta della loggia (fig. 13), rilevate sul *lato interno* delle basi quadrate di pilastri e colonne anteriori, sono date dai decimali interi del braccio. Il lato di tali basi è lungo br 0,2, mentre la loro reciproca

distanza è di br 1. La lunghezza della loggia, sul *piano verticale che passa per il lato orizzontale posteriore delle basi del primo piano* (la partenza della costruzione del disegno) è data da: br (0,2 + 1 + 0,2 + 1 + 0,2 + 1 + 0,2) = br 3,8. Sul primo piano, le misure diventano br (4 x 0,22) + (3 x 1,08) = 0,88 + 3,24= br 4,12 ca. La misura supera la lunghezza di 4 br, prestabilita per la tavola, e quindi il disegno dei pilastri laterali del primo piano è tagliato.

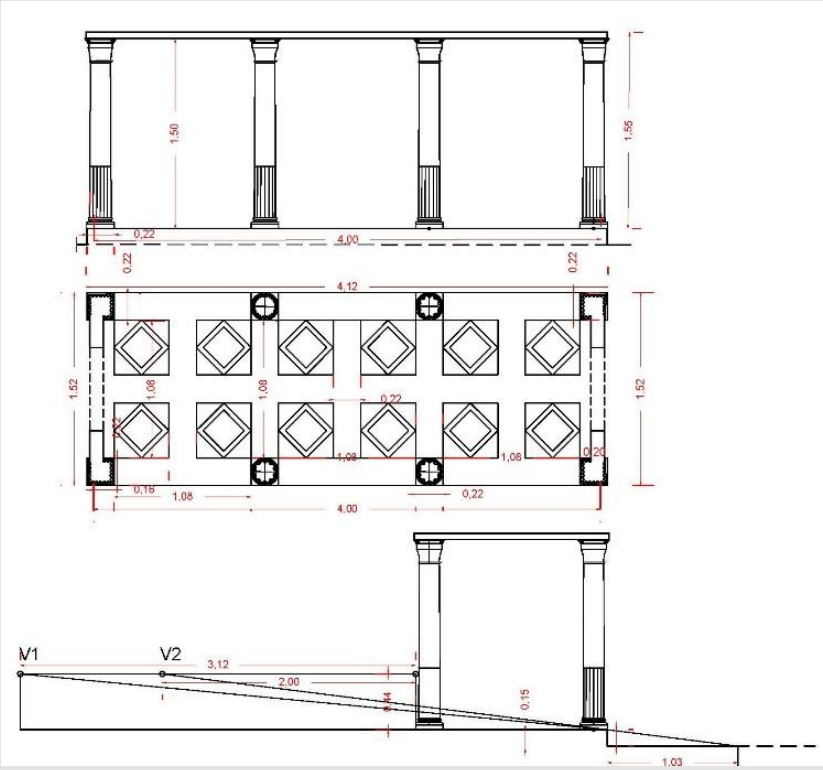


Fig 13. Pianta, prospetto e sezione della loggia con la posizione dei 2 punti di vista, alla distanza di br 3,12 e br 2.

Il pavimento della loggia occupa in altezza, nella prospettiva, br 0,15; la strada occupa br 0,25; il mare visibile è alto br 0,04: l'orizzonte è alto br 0,44 sulla linea di base del dipinto. Il vuoto tra la linea dell'orizzonte e la linea più bassa della copertura della loggia (il campo del cielo) è alto br 0,7. La parte occupata dalla copertura della loggia è br 0,4 esatte. L'altezza totale è br 1,54.

Il 4 è il numero sul quale maggiormente insiste il disegno: si direbbe un numero nelle corde emotive e intellettuali del disegnatore. Forse in un dipinto rivolto a esaltare il legame dell'impresa con la terra da cui ha avuto l'avvio, da

sempre dipendente dal mare e dai venti per la navigazione, l'importanza operativa delle 4 direzioni dello spazio (la necessità della bussola per la loro certezza) e delle 4 divisioni del tempo nel giorno e nell'anno giustifica l'insistenza sul numero 4, la croce che guida e regola i movimenti dell'uomo in terra e soprattutto nel mare. Altrettanto forte è il sentimento di rispetto, ammirazione, riconoscenza verso la città che ha fornito i mezzi economici dell'impresa e che *ora* ha anche accolto e aiutato il pittore; esso si dimostra nei modelli di architettura scelti. Il delicatamente *piatto* timpano triangolare delle finestre del primo edificio a destra fa supporre che non i corposi timpani michelangioleschi di Palazzo Medici (realizzati nel 1517, quando Alonso Berruguete era vicino alla partenza, nel 1518) ne siano stati il modello, ma forse 'disegni di studio' di Michelangelo, visti e ammirati dal giovane collaboratore spagnolo, che ne ha riprodotto la novità.

Attualmente l'immagine viene descritta come la rappresentazione di una idea di città solo fantastica. Può essere annoverata tra le città ideali inesistenti? Quale idea di disegno urbano è suggerita da questo dipinto? Nelle due più celebri 'città ideali' (figg. 14 e 15) la caratteristica del tema si riconosce nel disegno simmetrico di una vasta e articolata piazza urbana, circondata da monumenti antichi, ispirati a celebri modelli realizzati in vari luoghi, che richiamano la Roma dell'Impero, il Vaticano, il centro religioso di Firenze e signorili palazzi d'abitazione. La terza "città ideale" non offre niente di tutto questo. Se però l'idealità non è nella forma urbana ma nella storia che essa ha promosso, allora questa è la città che ha concepito e promosso l'idea di un progetto ardito che ha allargato il mondo in modo inatteso, scoprendo un nuovo continente. Dunque non è la sola Palos quella che è presentata per simboli, ma anche la Firenze di mercanti-banchieri, che hanno dato i mezzi per realizzare il progetto, riproposta in un luogo impossibile (un'altura affacciata sul mare) con immagini tra il fantastico e il realistico. La città dell'Andalusia da cui ebbe inizio il viaggio di Cristoforo Colombo (cui seguirono poi i viaggi del fiorentino Amerigo Vespucci), alta m 23/25 sul livello del mare, poté far partire dal suo porto due

caravelle e una caracca, grazie anche all'impegno economico della città (Firenze) di cui sono posti, lungo la strada che va verso il mare, i palazzi dei suoi mercanti-banchieri, simbolo della classe intelligente che permise di realizzare l'impresa.

Abbiamo proposto Alonso Berruguete, celebre manierista spagnolo, come autore di questo dipinto, perché gli anni giovanili della sua presenza in Firenze consentono di farlo; egli lavorò in Firenze dal 1508 al 1518, come aiuto di Michelangelo (verso il quale dimostrò molta devozione), ma anche come pittore autonomo; non firmò le sue opere, per cui conosciamo solo quelle che gli vengono attribuite, alcune delle quali, molto legate ai temi dei contemporanei pittori fiorentini, sono in musei fiorentini, tra cui gli Uffizi.

La città ideale

L'analisi svolta colloca la data di questo dipinto nella seconda decade del XVI secolo, essendo gli anni fiorentini di Alonso Berruguete dal 1508 al 1518. Nel Museo di Vienna il dipinto porta il titolo di 'Veduta di città ideale'. Questa definizione, associandola alle due 'città ideali' dei Musei di Urbino e di Baltimora (Figg. 14 e 15), ha legato la sua datazione a quella delle altre due, sulle quali sono state fatte molte ipotesi, ma senza certezza; recentemente sono state attribuite all'ultimo decennio del secolo XV. I dipinti sono su tavole orizzontali lunghe ca. 4 br (poco più o poco meno), nelle quali architetture che replicano le tipologie di celebri edifici monumentali di varia antichità sono disposte con simmetria intorno ad una vasta piazza centrale, con le strutture più famose al centro della scena, affacciate su una piazza, e, ai lati di questa, edifici urbani con portici e loggiati. Nel dipinto qui analizzato i palazzi urbani sono presenti *dietro* una loggia, su una piazza e lungo una strada, e replicano lo stile delle abitazioni fiorentine di mercanti - banchieri, senza alcun riferimento ai monumenti antichi.

Fig.14. La città ideale del Museo di Baltimore (Maryland), m 2,20 x m 0,803

Fig. 15. La città ideale del Museo di Urbino, m 2,394 x m 0,677

La forma, le proporzioni e le misure della tavola sembrano l'argomento più forte della qualifica. Esse però sono la forma, le proporzioni e le misure della stessa 'lonja', uno dei più caratteristici simboli architettonici nella società civile spagnola. La loggia è una struttura aperta che può accogliere al suo interno tutti gli altri simboli che il dipinto propone: il mare anche oltre l'orizzonte, affrontato dalle tre caravelle, in viaggi di esplorazione verso lontanissime terre nuove, e, quotidianamente, dai mercantili, tra porti più o meno contigui; i palazzi dei mercanti-banchieri che hanno dato i mezzi economici del viaggio di scoperta. La loggia e il mare rappresentano il paese che concepì l'idea del viaggio; i palazzi di Firenze rappresentano i banchieri ne finanziarono la realizzazione e il secondo navigatore che lo compì. A me pare che questo sia il messaggio con il quale il giovane pittore spagnolo intese legare la sua patria lontana alla città nella quale era venuto per crescere nell'arte del suo lavoro e per la quale aveva gratitudine.

Recebido em: 04/07/26 - Aceito em: 01/08/26

Riferimenti bibliografici

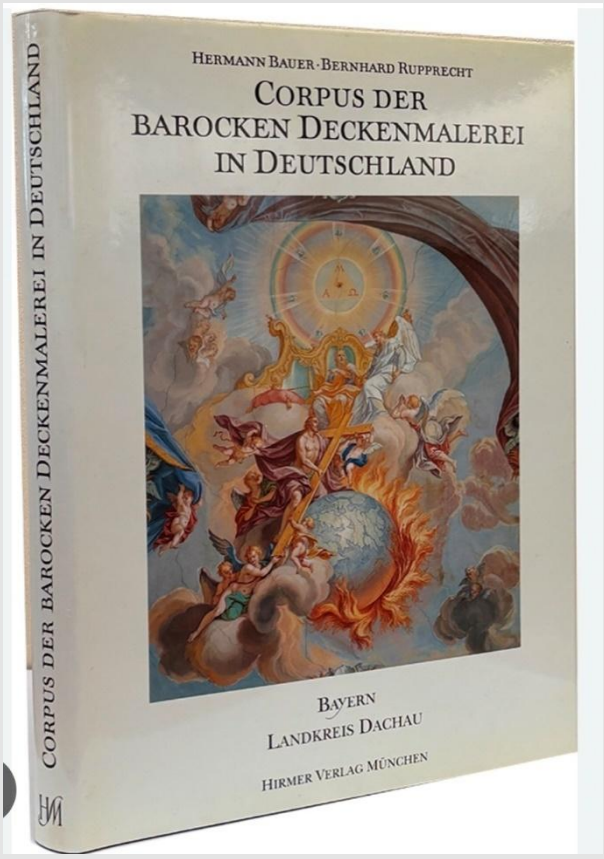
M. T. Bartoli, Numero e geometria nel disegno dei Palazzi fiorentini del sec. XV, in E. Mandelli, Palazzi del Rinascimento, Firenze Alinea 1989, pag 311-321;

M. T. Bartoli, Designing Oranmichele: The Rediscovered Rule, in Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument, edited by C. B. Strehlke, National Gallery of Art, Washington, distributed by Yale Univercity Press, 2012.

E. Mandelli, Palazzi del Rinascimento, dal rilievo al confronto, Alinea 1989;

ISSN: 2965-1085

Resenha: BAUER, Hermann; RUPPRECHT, Bernhard (orgs.). *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Band 5: Bayern – Landkreis Dachau.* Elaborado por Anna Bauer-Wild, Brigitte Sauerländer e Brigitte Volk-Knüttel. München: Hirmer Verlag, 1996.



Entre a Documentação e a Interpretação: A Pintura de Teto Barroco como Fonte Histórica

Suelen Regia dos Santos Ogando[1]

[1] Suelen Regia dos Santos Ogando is a Master's student in Social History of Culture at UFMG. She recently spent a holiday in Germany and, following her research, found and purchased this book, which is the subject of this review.

ISSN: 2965-1085

O Estatuto Epistemológico da Imagem-Documento: O Projeto do *Corpus*

O quinto volume da coleção *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* integra um dos mais ambiciosos empreendimentos de documentação e catalogação da pintura monumental europeia realizados ao longo do século XX. Concebida sob a coordenação dos historiadores da arte Hermann Bauer e Bernhard Rupprecht, com o apoio institucional da Academia Bávara de Ciências (*Bayerische Akademie der Wissenschaften*), a série dedica-se ao levantamento sistemático das pinturas de teto produzidas nos territórios germânicos entre os séculos XVI e XVIII. Mais do que um inventário iconográfico de caráter descritivo, o volume dedicado ao *Landkreis* (distrito) de Dachau, localizado na região da Alta Baviera (*Oberbayern*), a aproximadamente 21 quilômetros a noroeste de Munique, constitui um importante repositório da cultura visual da Época Moderna. Ao reunir e contextualizar um vasto conjunto de obras vinculadas à tradição da quadratura e da pintura ilusionista barroca, a publicação preserva os valores estéticos, religiosos e políticos que moldaram a sociedade bávara, oferecendo um testemunho privilegiado da riqueza artística e da sofisticação cultural que caracterizaram a produção visual alemã dos séculos XVII e XVIII.

Elaborado por Anna Bauer-Wild, Brigitte Sauerländer e Brigitte Volk-Knüttel, com documentação fotográfica de Wolf-Christian von der Mülbe e Achim Bunz, o volume impressiona pela amplitude e pelo rigor de seu aparato documental. A obra reúne 52 ilustrações coloridas, 307 imagens em preto e branco e 31 mapas, constituindo um corpus visual de excepcional valor para pesquisadores da História da Arte, da Cultura Visual e da História Social da Cultura. Tal dimensão coletiva e interdisciplinar ultrapassa os limites de uma abordagem formalista centrada exclusivamente na análise estilística das obras.

O propósito do *Corpus* não se restringe à catalogação dos afrescos, mas abrange o registro sistemático das múltiplas manifestações da pintura monumental, incluindo abóbadas, cúpulas, pinturas murais, galerias e demais

superfícies decoradas. Para cada monumento inventariado, são apresentados dados relativos à localização, vinculação institucional, patronato, autoria, cronologia, programa iconográfico, características formais, bibliografia especializada e estado de conservação. Desse modo, o inventário converte-se em uma fonte documental de primeira grandeza, permitindo compreender não apenas a materialidade das obras, mas também as redes de sociabilidade, devoção, poder e representação que estruturavam a cultura visual da Baviera barroca.

A Espacialidade Sacra e a *Gesamtkunstwerk* como Dispositivo Histórico

Um dos principais acertos metodológicos da obra é a recusa em isolar a pintura de teto como uma moldura bidimensional suspensa. O volume demonstra que o afresco barroco bávaro constitui a peça-chave de uma sofisticada engenharia litúrgica e sensorial. Trata-se da operacionalização da *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total), na qual arquitetura, estatuária, relevos em estuque e modulação da luz natural convergem para um propósito unificado. Na Europa Central dos séculos XVII e XVIII, profundamente marcada pelas fraturas da Guerra dos Trinta Anos e pelos imperativos teológicos da Reforma Católica, o espaço eclesiástico necessitava funcionar como um vetor de persuasão e catarse.

Os programas decorativos inventariados revelam de que maneira a pintura de teto organizava a visualidade do fiel, ditando percursos devocionais e hierarquizando o espaço sagrado. O teto pintado não apenas decorava o edifício, mas atuava como um dispositivo pedagógico que transformava a experiência física do crente no interior do templo em uma prefiguração visual do Paraíso, alinhando-se às diretrizes tridentinas de mover os afetos para fixar o dogma. Sob essa perspectiva, as pinturas deixam de ser compreendidas apenas como manifestações estéticas e passam a ser analisadas como artefatos sociais capazes de revelar relações de poder, práticas devocionais e estratégias de legitimação institucional.

Nesse sentido, a espacialidade barroca deve ser compreendida como uma construção histórica da experiência sensível, na qual o observador não ocupa uma posição neutra diante da obra, mas é conduzido por uma dramaturgia visual cuidadosamente elaborada. A organização dos elementos arquitetônicos e pictóricos estabelece uma relação dinâmica entre corpo, movimento e percepção, fazendo com que o fiel participe simbolicamente da narrativa representada. A perspectiva ilusionista, ao romper os limites entre superfície e profundidade, entre espaço físico e espaço imaginado, produz um regime de visualidade no qual a imagem assume uma função ativa na constituição da experiência religiosa. Assim, a pintura de teto barroca não apenas representa o transcendente, mas cria as condições visuais para sua presença simbólica, transformando a igreja em um espaço de mediação entre o mundo terreno e a esfera divina.

Ancoragem Institucional, Patronato e Redes de Circulação

A escolha do *Landkreis* de Dachau como objeto de investigação revela-se particularmente significativa para a compreensão das dinâmicas artísticas da Alta Baviera durante a Época Moderna. A documentação reunida pelo *Corpus* evidencia que a consolidação da cultura visual barroca na região esteve profundamente vinculada à atuação de instituições religiosas dotadas de expressivo poder econômico, político e simbólico. Entre essas instituições destacam-se o Mosteiro dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho de Indersdorf (*Kloster Indersdorf*) e o Convento das Brigidinas de Altomünster (*Kloster Altomünster*), núcleos monásticos que funcionaram não apenas como centros de devoção, mas também como importantes agentes de produção, encomenda e difusão artística.

A análise das condições sociais de produção das obras permite compreender que a pintura monumental barroca não resultava exclusivamente da iniciativa individual dos artistas, mas de complexas relações de patronato

envolvendo ordens religiosas, autoridades eclesiásticas, comunidades locais e profissionais especializados. Os programas decorativos das igrejas expressavam, assim, uma articulação entre fé, representação institucional e afirmação de prestígio, transformando o espaço sagrado em lugar de manifestação visual da identidade e do poder das comunidades religiosas que os financiavam.

A partir do levantamento de contratos, atribuições, cronologias e dados relativos aos comitentes, as autoras reconstroem redes de sociabilidade e circulação que conectavam os mosteiros às igrejas paroquiais e capelas rurais da jurisdição de Dachau, abrangendo localidades como Bergkirchen, Petershausen, Erdweg, Weichs, Hilgertshausen-Tandern, Haimhausen, Schwabhausen e Röhrmoos. Esses dados revelam uma intensa circulação de artistas, estucadores (*Stukkateure*) e arquitetos entre diferentes territórios da Baviera, responsáveis pela transmissão de modelos compositivos, soluções ornamentais e repertórios iconográficos.

Nesse processo, centros urbanos como Munique e Augsburgo desempenharam papel fundamental como polos de formação artística e difusão de referências visuais. Gravuras, modelos pictóricos e fórmulas compositivas circulavam entre oficinas e encomendas religiosas, permitindo a adaptação de linguagens artísticas mais amplas às especificidades locais. Dessa maneira, o *Corpus* evidencia que a pintura barroca bávara deve ser compreendida não como uma produção isolada ou regionalmente fechada, mas como resultado de redes culturais complexas, nas quais instituições, artistas e comunidades participaram conjuntamente da construção de uma cultura visual marcada pela articulação entre arte, religiosidade e poder.

A Imagem como Dispositivo de Representação e Persuasão na Baviera Barroca

Os programas iconográficos catalogados exibem uma vasta gama temática: desde as glorificações da Santíssima Trindade, a Assunção da Virgem e os ciclos cristológicos, até representações doutrinárias dos Evangelistas, dos Doutores da Igreja e de santos vinculados às ordens locais, como Santo

Agostinho e Santa Brígida da Suécia. Longe de constituírem narrativas ilustrativas, essas escolhas funcionavam como instrumentos de afirmação teológica e geopolítica face às disputas confessionais da época. Ao conferir igual relevância documental tanto às grandes obras-primas monásticas quanto aos afrescos das pequenas igrejas rurais, o *Corpus* oferece ao historiador das sensibilidades um observatório privilegiado sobre a recepção e a capilaridade da cultura barroca nas camadas mais profundas da sociedade agrária bávara.

Entre os diversos conjuntos documentados no volume, destacam-se os grandes programas decorativos das igrejas vinculadas aos mosteiros de Altomünster e Indersdorf, nos quais se observa de forma exemplar a articulação entre pintura, arquitetura e experiência religiosa. Os afrescos reproduzidos ao longo da obra evidenciam uma concepção de espaço característica do Barroco tardio bávaro, na qual os limites físicos da arquitetura parecem dissolver-se diante do observador. Em muitas composições, a abóbada transforma-se em uma abertura para o universo celestial, povoado por santos, anjos, alegorias e figuras da tradição cristã. A utilização de recursos perspectivos como a quadratura e o *di sotto in sù* (de baixtécnica de pintura ilusionista usada em tetos e cúpulas) cria um efeito de expansão visual que ultrapassa a função decorativa da pintura, convertendo-a em instrumento de construção simbólica do espaço sagrado.

O Mosteiro de Altomünster (*Kloster Altomünster)* localiza-se na Alta Baviera, Alemanha, e é um dos mais importantes conventos da Ordem de Santa Brígida (Brigidinas) na Europa Central. A igreja e o conjunto monástico passaram por grandes reformas no século XVIII, adquirindo a aparência barroca que hoje caracteriza o complexo. *Kloster* Altomünster é particularmente relevante porque constitui um dos principais monumentos estudados no volume, ao lado do antigo mosteiro de Indersdorf. As pinturas de teto documentadas no livro representam um exemplo expressivo da cultura visual barroca alemã e da tradição da quadratura na Baviera.

ISSN: 2965-1085

Fig.1- Mosteiro de Altomünster (Kloster Altomünster).

No plano formal, o volume evidencia o emprego sistemático de recursos perspectivos característicos da pintura monumental barroca, especialmente a quadratura entendida como a simulação pictórica de elementos arquitetônicos e o *di sotto in sù*, técnica baseada no escorço visto de baixo para cima. Por meio dessas estratégias ilusionistas, os limites materiais das abóbadas parecem dissolver-se diante do observador, transformando o teto em um espaço de mediação entre a esfera terrena e o universo celestial. A arquitetura construída e a arquitetura pintada passam a atuar de forma integrada, ampliando visualmente o espaço sacro e intensificando a experiência devocional dos fiéis.

Nesse contexto, destacam-se os afrescos das abóbadas e a maior parte das pinturas dos altares, os afrescos da igreja foram executados pelo artista austríaco

Joseph Mages (1728–1769), cuja produção evidencia a assimilação dos princípios estéticos do Rococó bávaro. Também lhe pertencem a maior parte das pinturas dos retábulos da igreja, enquanto Ignaz Baldauf (1715–1795) realizou o painel do altar-mor, representando o *Salvator Mundi*. Em conjunto com os retábulos e esculturas concebidos por Johann Baptist Straub (1704-1784), essas obras constituem um programa iconográfico integrado, característico do barroco tardio da Baviera.

Já o *Kloster Indersdorf* (Mosteiro de Indersdorf) é um dos mais importantes conjuntos monásticos da Alta Baviera e constitui, juntamente com o Mosteiro de Altomünster, um dos principais núcleos analisados na obra. Fundado em 1120 como um mosteiro dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, o complexo exerceu papel religioso, educacional e econômico significativo na região bávara durante a Idade Média e a Época Moderna. Nos séculos XVII e XVIII, passou por reformas que lhe conferiram grande parte de sua aparência barroca atual.

Fig. 2 - Mosteiro de Indersdorf (*Kloster Indersdorf)*.

A análise visual do interior da igreja do Mosteiro de Indersdorf revela a materialização do auge do Barroco tardio e do Rococó bávaro, caracterizado por uma integração total entre arquitetura, pintura e ornamentação plástica (*Gesamtkunstwerk*). A composição espacial direciona o olhar do espectador de forma ascensional e longitudinal, partindo dos imponentes altares laterais dourados e do púlpito ricamente trabalhado em direção ao altar-mor ao fundo, criando uma cenografia sagrada profundamente teatral.

No teto, os afrescos da nave e das abóbadas foram executados por Matthäus Günther (1705-1788) que rompem os limites físicos da alvenaria por meio do ilusionismo perspectivo, onde as molduras de estuque rocalha, em tons de branco, rosa e dourado, fundem-se organicamente com as cenas celestiais. Complementando esse conjunto, Johann Georg Dieffenbrunner (1718–1785) realizou os afrescos das paredes, das capelas e dos espaços laterais, ampliando a unidade iconográfica do programa visual. Já os retábulos revelam uma cronologia distinta, anterior à remodelação rococó da igreja, destacando-se o altar-mor com a representação da Assunção da Virgem, pintado por Johann Andreas Wolff (1652–1716) em 1691. A integração entre pintura, estuque e arquitetura, enriquecida pela ornamentação executada por Franz Xaver Feichtmayr (1698–1763), confere ao conjunto uma notável coerência visual, constituindo um exemplo significativo da síntese artística que caracterizou os espaços religiosos da Baviera no período barroco e rococó.

Essa transição fluida entre a estrutura arquitetônica e a pintura mural não apenas coroa a narrativa teológica da Ascensão presente na abóbada, mas também exemplifica o rigor documental catalogado no *Corpus der barocken Deckenmalerei,* demonstrando como o espaço efémero e o divino eram estruturados para envolver os fiéis na Baviera do século XVIII.

Embora o catálogo adote uma postura descritiva rigorosa, a documentação oferecida serve de matéria-prima ideal para interlocuções com autores que pensam a imagem como construção histórica. A espacialização da pintura operada no volume dialoga diretamente com as proposições de Roger Chartier,

no tocante às representações sociais e apropriações dos objetos culturais; de Michael Baxandall, através do conceito de olhar da época (*period eye*), que vincula as habilidades visuais de uma sociedade à sua cultura material; e de teóricos como Hubert Damisch, Jonathan Crary e Pierre Francastel, cujas reflexões demonstram que os regimes de visualidade não são dados ópticos neutros, mas construções ideológicas datadas. O teto barroco ilusionista revela-se, portanto, como uma sofisticada tecnologia visual destinada a moldar a subjetividade do observador moderno.

Considerações Finais: o legado metodológico e a permanência do documento visual

Três décadas após sua publicação, o quinto volume do *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* permanece como uma referência incontornável para os estudos dedicados à pintura monumental, à cultura visual e à história da arte germânica. Sua relevância, entretanto, ultrapassa os limites de um inventário patrimonial. Ao sistematizar um vasto conjunto de informações sobre os programas decorativos da Baviera barroca, a obra consolidou um modelo de documentação que continuou a orientar pesquisas posteriores, inclusive no contexto da progressiva digitalização dos acervos promovida pela Academia Bávara de Ciências. A incorporação de bases de dados interconectadas, recursos fotogramétricos e plataformas digitais de acesso aberto evidencia não apenas a atualidade do projeto, mas também a solidez metodológica das premissas que orientaram sua elaboração.

Mais do que catalogar monumentos, o volume demonstra o potencial da pintura de teto como fonte privilegiada para a investigação histórica. A riqueza da documentação reunida permite compreender essas obras para além de sua dimensão estética, inserindo-as nas redes de patronato, devoção, circulação artística e produção de sentidos que estruturavam a sociedade da Baviera nos

séculos XVII e XVIII. Nesse aspecto, o *Corpus* oferece ao pesquisador instrumentos valiosos para analisar as múltiplas relações entre imagem, espaço, religiosidade e poder.

Sob a perspectiva da História Social da Cultura, uma das principais contribuições da obra reside em conferir centralidade historiográfica à imagem, compreendida não como reflexo passivo da realidade, mas como agente ativo na constituição das experiências sociais e dos regimes de visualidade. Ao integrar a pintura monumental às esferas da arquitetura, da liturgia e das práticas de representação, Bauer, Rupprecht e suas colaboradoras demonstram que os afrescos barrocos constituem documentos históricos capazes de revelar formas específicas de percepção, organização simbólica e construção da memória coletiva. O volume afirma-se, assim, não apenas como um inventário de obras, mas como uma ferramenta fundamental para a compreensão das complexas articulações entre arte, fé, cultura visual e poder que marcaram a Europa barroca.

Recebido em: - Aceito em:

Referências

BAUER, Hermann; RUPPRECHT, Bernhard (orgs.). *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Band 5: Bayern – Landkreis Dachau*. Elaborado por Anna Bauer-Wild, Brigitte Sauerländer e Brigitte Volk-Knüttel. München: Hirmer Verlag, 1996.

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1988.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

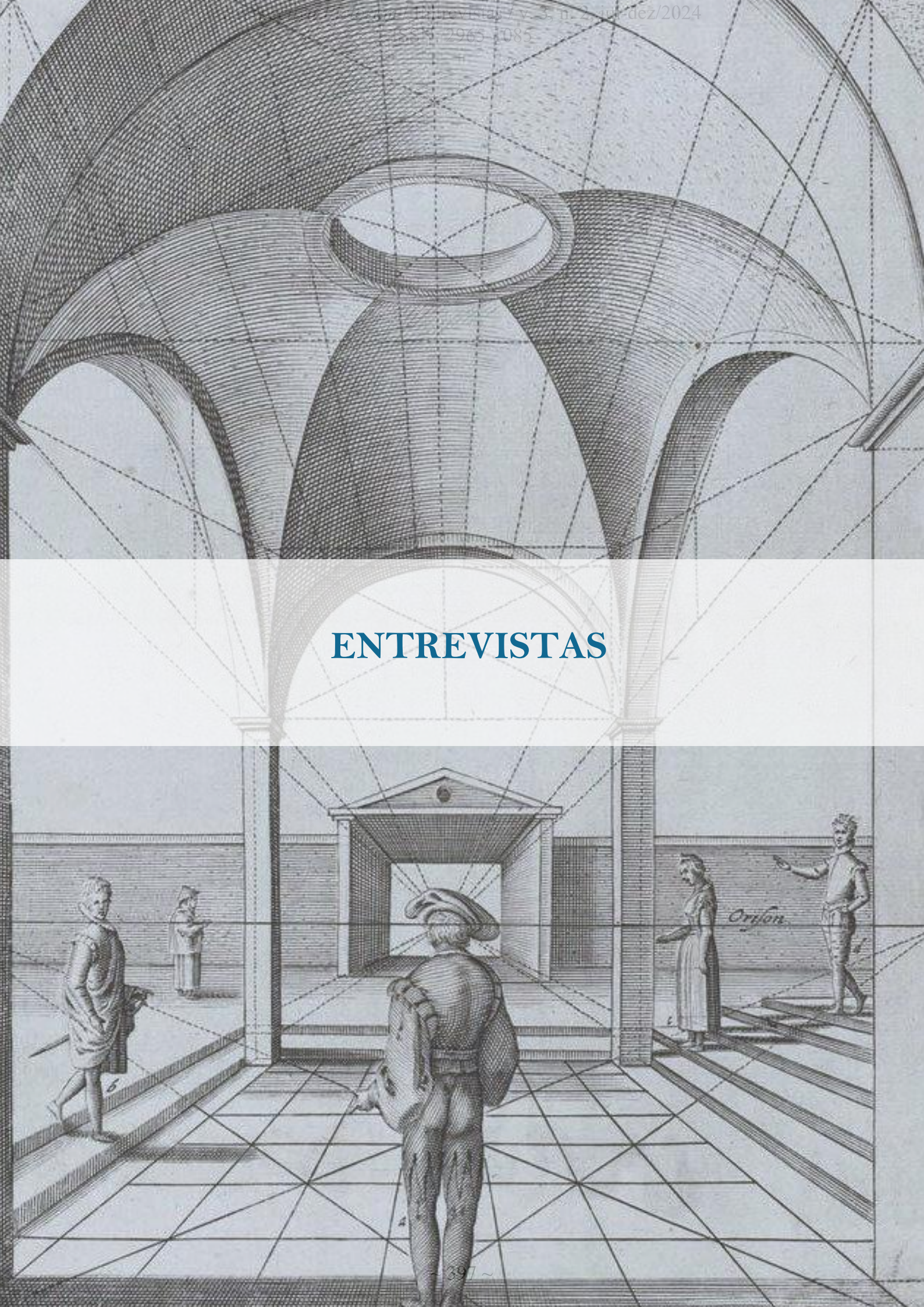
CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century.* Cambridge: MIT Press, 1990.

DAMISCH, Hubert. *The Origin of Perspective*. Cambridge: MIT Press, 1994.

FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WITTKOWER, Rudolf. Arte e arquitetura na Itália: 1600–1750. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



ENTREVISTAS

ISSN: 2965-1085

Entrevista com o arquiteto Victor Hugo Mori

Interview with the architect Victor Hugo Mori

Myriam Salomão[1]

Crédito da Foto: do autor

Victor Hugo Mori é arquiteto formado pela Universidade Mackenzie (1975) e construiu sua trajetória no campo da preservação do patrimônio cultural, articulando prática técnica, atuação institucional e reflexão crítica. Desde os anos 1980, esteve vinculado aos principais órgãos de tutela do patrimônio no estado de São Paulo e no âmbito federal.

Entre 1983 e 1987, foi Chefe de Restauro e Diretor Técnico do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat). Em 1987, ingressou no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), onde exerceu, entre outras funções, a Superintendência Regional em São Paulo. Participou de intervenções

[1] Myriam Salomão é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG e professora no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

emblemáticas, como os restauros das fortalezas da Barra Grande, de São João e de Itaipu, que consolidaram seu interesse pela arquitetura militar e pela dimensão territorial do patrimônio. A área de restauro e pesquisa abrangeram um vasto campo do patrimônio material: igrejas, capelas, fazendas de café, engenhos, casas bandeiristas, edifícios industriais, residências urbanas, estações ferroviárias, artes integradas, arqueologia histórica e restauros especiais da Aldeia de Carapicuíba e da arquitetura da imigração japonesa.

Desde setembro de 2025, preside o Condephaat, atuando diretamente na formulação de diretrizes estratégicas para a preservação no estado.

Autor de *Arquitetura Militar: um panorama histórico a partir do Porto de Santos* (2003), organizador de *Patrimônio: atualizando o debate* (2006), coautor de *Patrimônio 70 anos em São Paulo* (2008, com Carlos Lemos), e *As talhas jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559* (2024, com Percival Tirapeli) (Fig. 01)[2], Mori tem contribuído para o debate sobre os rumos da conservação no Brasil.

Paralelamente à atuação institucional, desenvolve uma prática de registro fotográfico a partir da combinação entre fotografia digital, softwares gráficos e sólidos conhecimentos de perspectiva, construindo imagens compostas — que ele próprio já definiu como uma "mentira" capaz de revelar a essência espacial da arquitetura. Nessas montagens, dezenas de tomadas parciais são reorganizadas para produzir uma visão ampliada, quase impossível ao olhar humano isolado. Entre a técnica do restauro e a invenção visual, sua trajetória revela um mesmo impulso: compreender, preservar e reinterpretar o espaço construído.

[2] Todas as fotografias que acompanham o texto da entrevista são de autoria de Victor Hugo Mori, e foram realizadas ao longo de sua carreira. Portanto, só haverá a indicação do lugar ou do tema delas, sem a indicação de data.

Figura 1. Fragmentos das talhas jesuíticas da igreja Matriz de São Vicente, séc. XVI. Fotografia realizada para o livro As talhas jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559, coautoria com Percival Tirapeli, 2024.

Formação e trajetória

1. O senhor se formou em arquitetura no Mackenzie em 1975, momento de intensas transformações políticas e culturais no país. Como se deu sua aproximação com o campo do patrimônio?

Em 2025 completei meio século atuando como arquiteto. Em 1980 trabalhava na empresa Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projetos e conheci o consultor externo da área de Patrimônio (restauração do Edifício Martinelli em São Paulo) **Bernardo Castelo Branco**, que era professor da FAU-USP e arquiteto do CONDEPHAAT. Ele me convidou a fazer o Curso de Patrimônio e Restauro (1981), organizado pelo CONDEPHAAT e o IAB-SP, que

seria ministrado pelo professor italiano **Pier Luigi Cervellati**, talvez o mais importante arquiteto do Restauro Urbanístico do séc. XX. O curso despertou o meu interesse para o campo do Patrimônio, e foi o próprio colega Bernardo, que me comunicou a abertura de concurso público para arquitetos no CONDEPHAAT. Fui pra Bolonha conhecer o projeto do Bairro de San Leonardo coordenado pelo professor Cervellati e passei no concurso do CONDEPHAAT. Em 1986 fui convidado pelo amigo, vizinho e Diretor da SPHAN/pró-Memória **Antônio Luiz Dias de Andrade** (**Janjão**) para ingressar no órgão federal, onde permaneço há 40 anos.

2. Houve experiências ou mestres decisivos na definição de seu interesse pela preservação do patrimônio?

Sim. Os 3 já citados na primeira pergunta e mais outros 4: o prof. **Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes**, um dos grandes pensadores atuando no campo da cultura material e imaterial, em especial no período em que atuamos juntos no Conselho do CONDEPHAAT a partir de 1993; o falecido mestre de obras do IPHAN **Antônio Taveira**, que me ensinou quase tudo o que sei sobre técnicas tradicionais; o arquiteto e ex-presidente da SPHAN/pró-memória **Augusto da Silva Telles**; e o mais influente de todos, o arquiteto e professor **Carlos Cerqueira Lemos**, que era amigo do Janjão e almoçávamos quase que semanalmente desde 1984. Com a morte do Janjão em 1997, herdei a companhia do Lemos, os almoços, as aulas informais até o ano passado, quando ele faleceu aos 100 anos de idade.

3. Ao longo de sua trajetória, o senhor transitou entre prática técnica, atuação institucional e reflexão crítica. Como essas dimensões se alimentam mutuamente?

Faço parte de uma geração intermediária entre a “fase heroica” (período do IPHAN sob a direção de Rodrigo de Mello Franco assim denominado pelo arquiteto Luís Saia) dos pioneiros do Patrimônio e o IPHAN atual. Na Europa, o citado Pier Luigi Cervellati, define essa fase como “período monumentalista”, quando o patrimônio era entendido como as grandes manifestações do espírito humano. O conceito antropológico de cultura e, em especial, a Constituição de 1988 mudaram os rumos das políticas de preservação.

Restauração e Patrimônio não faziam parte do currículo universitário. Fui formado pelos mais antigos. A prática no canteiro e as reflexões críticas nasciam juntas. Os monumentos nos contavam histórias e nos obrigavam a pesquisar e refletir. O aprendizado era a partir da soleira de entrada. Hoje sabemos que é uma metodologia inadequada, mas era ainda como funcionava. A atuação institucional era praticamente, a única via para trabalhar no campo integral da preservação. O IPHAN era a grande empreiteira de restauração do Brasil. As oficinas de carpintaria, ferragens, equipamentos, ficavam na Fazenda Pau d’Alho (Fig. 02). Algumas (poucas) empresas pequenas existiam, mas trabalhavam indiretamente para o Estado. As publicações sobre o assunto saiam da editora do IPHAN, dos órgãos estaduais de patrimônio e raramente das universidades e das editoras privadas. Hoje, felizmente, a sociedade vai ocupando o seu papel constitucional nas políticas de preservação. O IPHAN extinguiu suas equipes de obras e oficinas e centenas de empresas de restauro e projetos surgiram no país. A maioria das publicações sobre história da arquitetura e artes, restauração, reflexões teóricas, críticas, concentram-se nas universidades e editoras privadas.

Figura 2. Fazenda Pau D'Alho, situada no município de São José do Barreiro, SP, na microrregião do Vale do Paraíba.

Atuação institucional e políticas patrimoniais

4. Como foi trabalhar no Condephaat no início dos anos 1980? Que debates estruturavam a preservação naquele momento?

Foi um momento de transformações. O festejado curso de restauração de 1974, iniciativa do IPHAN, CONDEPHAAT e FAU-USP, foi um divisor de águas sobre o conceito de Patrimônio e Restauração. Duas aulas foram fundamentais: a do professor Hugues de Varine-Bohan do ICOM - International Council of Museums ao propor a substituição do termo Patrimônio Histórico para Patrimônio Cultural, introduziu os conceitos de Patrimônio Natural, Patrimônio Tangível (Material) e Patrimônio Intangível (Imaterial); e a aula do prof. Augusto da Silva Telles do IPHAN, que apresentou e analisou artigo por artigo a Carta de Veneza de 1964. Dez anos depois do encontro promovido pela UIA-União Internacional dos Arquitetos em Veneza, esta Carta de Restauro foi estudada e debatida pela primeira vez no Brasil na contramão dos critérios empregados pelo IPHAN e CONDEPHAAT. Somente no ano seguinte, a UNESCO, no documento

de Paris de 1975, incorporou e transformou a Carta de Veneza em recomendação internacional. Ainda em 1975, na Universidade de Brasília foi criado o CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural, sob o comando de Aluísio Magalhães, que depois veio a comandar o IPHAN e a Fundação Nacional Pró-Memória. Como se vê, foi um período de perplexidade e transformações, para jovens que pisavam pela primeira vez a área patrimonial em um terreno que se movia.

5. Ao ingressar no Iphan em 1987, que diferenças percebeu entre as políticas estaduais e federais de patrimônio?

No IPHAN a perplexidade das mudanças foi mais acentuada. A curta passagem de Aloísio Magalhães (faleceu em 1982) alterou substancialmente a política de preservação, que era centrada na arquitetura de pedra e taipa. Enquanto no CONDEPHAAT a mudança dos conceitos coincidiu com a renovação do quadro técnico, no IPHAN as transformações ocorreram com uma equipe técnica consolidada e experiente, formada e treinada pelos grandes mestres como Lúcio Costa e Luís Saia. A transição ocorreu sem rupturas significativas, graças a figuras conciliadoras como o prof. Augusto da Silva Telles, na sede central no RJ e o Janjão, aqui em SP.

6. O senhor participou de diferentes conselhos de preservação. Como avalia o papel dessas instâncias na consolidação de critérios, sejam técnicos, artísticos ou históricos, diante das pressões políticas e econômicas?

Em primeiro lugar é necessário lembrar que o bem cultural é um produto social. É fato cultural produzido e consumido em um campo de forças complexas. Assim, o que chamamos de “pressões” não são anomalias no processo de preservação cultural, espaço de contradições e disputas. Desde que o

monumento deixou de ser caracterizado pela beleza, estilo, estética, técnica construtiva, documento histórico original, e incorporou o homem, a sociedade, que o produziu no passado, o transformou e lhe dá significado hoje, as pressões sociais são inerentes ao campo da preservação. A política mundial caminha para uma polarização ideológica e confusa e isso reflete no Mundo Cultural, que é por essência o campo da pluralidade. As composições heterogêneas e multidisciplinares dos conselhos são uma tentativa de buscar um caminho nem sempre consensual.

7. O senhor participou de conselhos como Condephaat, Conpresp e Condepasa. Como avalia o papel dessas instâncias deliberativas na consolidação de políticas patrimoniais? O funcionamento dos conselhos de patrimônio garante efetivamente decisões técnicas ou ainda sofre forte interferência política?

Sobre interferências e pressões já respondi na pergunta anterior, e são múltiplas, abrangendo governos, oposições, partidos, entidades públicas e privadas, moradores, imprensa. Não existe uma "política de preservação" pela ausência de seus fundamentos de origem. Não se pode confundir "política de tombamento" com a de preservação. Recapitulando a frase do prof. Júlio N. Barros de Curtis, que por muitos anos dirigiu o IPHAN do RS: "*só se protege o que se ama; só se ama o que se conhece*". Assim, a base inicial é o Conhecimento, que parte das pesquisas e atinge a sociedade por meio da Educação. Estabelecer vínculos afetivos e simbólicos entre os monumentos e a população é um trabalho entre a sociedade e os órgãos patrimoniais a partir da Educação.

Os Conselhos municipais enfrentam um dilema constante. Sendo a prerrogativa de legislar sobre o solo urbano uma atribuição exclusiva do município, a interferência e sobreposição das atribuições das secretarias de planejamento urbano com as regras urbanísticas derivadas do tombamento,

geram descompassos e atritos constantes. Raros são os conselhos de tombamento abrigados nas secretarias de planejamento.

Restauro: princípios e dilemas

8. O campo do restauro é atravessado por tensões entre conservação, reconstrução e atualização funcional. Como o senhor compreende hoje os limites da intervenção?

Vou centrar minhas ponderações na área do meu domínio – a Arquitetura. As tensões são inerentes ao Restauro desde o século XIX no embate com o *Anti-Restoration Movement* surgido na Inglaterra sob a liderança de J. Ruskin e W. Morris. O próprio conceito de Restauro, segundo Giuseppe La Monica é uma questão dialética no confronto permanente entre a prevalência da instância estética ou da instância histórica: a matéria como veículo da forma (arte) ou a matéria como documento (história).

Na França, o restauro surge no campo da Arquitetura, nos estudos e intervenções nos monumentos góticos (*monumentos vivos*); na Itália, a restauração nasce no campo da Arqueologia, nas intervenções nas ruínas romanas (*monumentos mortos*). Assim, no lado francês, o restauro se caracterizava pela liberação da forma segundo a interpretação da história da arte e da arquitetura. No lado italiano, prevalecia a manutenção prevalente da matéria documental (restauro conservativo) ou mínima intervenção.

No Brasil as restaurações do IPHAN na "Fase Heroica" atendiam as orientações de Lúcio Costa, centradas no universo da Arquitetura, como ocorria na França. A partir da Carta de Veneza (1964), da Carta Italiana de Restauro (1972) e da Teoria de Cesare Brandi (1963), a Escola Italiana de Restauro passou a ser a mais influente no Brasil. O restauro passou a ser definido como "Disciplina Autônoma", com teoria própria, muito diverso do conceito de

restauro integrante da teoria da arquitetura, como atuava o IPHAN em 50 anos. Conceitos como Mínima Intervenção e Restauro Conservativo passaram a ser consagrados nas universidades e nos órgãos de preservação.

As grandes mudanças começaram a surgir das pranchetas de arquitetos consagrados, como Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha. Projetos ousados, como o Solar do Unhão em Salvador, SESC Pompéia, Pinacoteca do Estado, Museu da Língua Portuguesa (Fig. 03) em São Paulo causaram e ainda causam perplexidade ao serem examinados pelos órgãos de patrimônio. Parece até um movimento para retomar os trilhos iniciados por Lúcio Costa, do restauro integrado à Teoria da Arquitetura. Os limites da intervenção moderna na estrutura pré-existente se dilataram.

Figura 3. Fotomontagem do prédio da Estação da Luz com o Museu da Língua Portuguesa

9. A noção de autenticidade ainda é um parâmetro central? Como ela deve ser pensada no contexto brasileiro?

O próprio conceito de “autenticidade” deixou de se confundir com a ideia de “originalidade”, porém será sempre um parâmetro fundamental. A Conferência de Nara, de 06/11/1994 (UNESCO, ICCROM e ICOMOS), considerou os conceitos de “autenticidade” como variável cultural, abalando os alicerces sólidos onde se assentavam as principais doutrinas do restauro. Em princípio, a Conferência foi solicitada pelos países orientais como o Japão, onde

a ideia de “destruição-reconstrução” era uma ação de permanência, como o principal templo xintoísta de Ise, que é destruído e incinerado a cada 20 anos (purificação) e reconstruído com os mesmos materiais e técnicas tradicionais (permanência), no mesmo local. Essa interpretação não ficou restrita aos países asiáticos, e pode ser vislumbrada quando a UNESCO em 1980 declarou patrimônio mundial o centro histórico de Varsóvia reconstruído no pós-guerra. A Unesco também aprovou a reconstrução das Tumbas dos Reis de Buganda em Kasubi, Uganda, destruídas por um incêndio em 2010, e liderou o processo de reconstrução em 2015 dos mausoléus Sufi, no Mali, destruídos por extremistas religiosos.

No Brasil o assunto nasce a partir dos procedimentos de restauro do IPHAN. Como exemplo em São Paulo, temos o caso da restauração da Fazenda Pau d’Alho em São José do Barreiro. Ela foi fotografada em 1942, mas só foi tombada 30 anos depois, quando ocorreu a compra da área pelo IBC – Instituto Brasileiro do Café. Quando se iniciou a restauração em 1968 só restavam a casa grande, a cavalariça, os restos das oficinas em ruínas e os muros de pedra. Tudo foi reconstruído em taipa de mão, as senzalas, a bateria de pilões com a roda d’agua, os moinhos, as oficinas e até enorme tulha, que já não existia em 1942 foi refeita por interpretação. Foi um restauro estilístico típico da escola de Viollet-le-Duc. Casos recentes demonstram que os conceitos de “falso histórico”, “originalidade e autenticidade” continuam a nos desafiar: a reconstituição da Matriz de Pirenópolis (GO) em 2002, das igrejas Matriz e das Mercês em São Luiz do Paraitinga (SP), após a inundação de 2010 (Fig. 04), do Solar da Baronesa de Dourados em Rio Claro (SP) incendiado em 2010 e da Casa Bandeirista do Itaim em São Paulo por imposição judicial. Até em Veneza, onde se redigiu a Carta de Restauro de 1964, temos a reconstrução do Teatro La Fenice incendiado em 1996, com projeto do arquiteto Aldo Rossi.

Figura 4. Igreja das Mercês da cidade de São Luiz de Paraitinga, SP: após a inundação de 2010 e a igreja reconstruída.

10. Quais são, em sua experiência, os equívocos mais recorrentes na preservação arquitetônica no Brasil?

São muitos acertos e alguns equívocos. O principal está na origem da questão. O valor cultural das edificações era atribuído pelo seu valor arquitetônico. A análise se dava pelo contexto histórico, época de construção, estilo, técnica construtiva, materiais, programa de uso, inovação, singularidade etc. No artefato arquitetônico, o ser humano só aparecia como "personagem histórico" – a casa do barão Fulano, o palácio do embaixador Beltrano. A arquitetura como fato social é coisa recente e muda o significado de cada

monumento. A casa grande de uma fazenda não representa apenas a memória do barão e da elite cafeeira. É um artefato construído por escravos artífices, carpinteiros, com saber-fazer ancestral. É também o espaço de trabalho da escravaria doméstica, que fazia a casa funcionar e substituía a atual rede hidráulica com as tinas, a rede de esgoto com os "tigres", o ventilador com os abanadores. Na cozinha, as receitas eram criadas e modificadas. Era também o espaço das jovens filhas do barão Beltrano, mulheres excluídas da vida social, normalmente analfabetas, ocupando as diminutas alcovas sem janelas, aguardando a maioridade para servirem de objetos de alianças políticas ou econômicas por meio do casamento. Preservar e ressignificar os monumentos tombados como fato social é uma forma de corrigir equívocos. E a preservação atual, também só é possível com a sociedade, em especial, com os moradores locais.

11. A preservação ainda é vista como obstáculo ao desenvolvimento urbano? Como enfrentar esse impasse?

Como vimos anteriormente, atuamos nesse campo de forças. As cidades atuais só chegaram até hoje, pela sua capacidade de se transformar e se adaptar às mudanças sociais, econômicas e ambientais. Quando pensamos em patrimônio ambiental urbano, sempre nos remetemos às "cidades históricas", que são exceções. Eram cidades ou vilas com grande vitalidade econômica e social e por razões históricas se transformaram em "cidades adormecidas", para não utilizar o termo cunhado por Monteiro Lobato de "cidades mortas", e retomaram o desenvolvimento apresentando um conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico homogêneo e íntegro.

O embate entre inovação e preservação é mais acentuado nos grandes centros, territórios de conflitos permanentes, caracterizado pela heterogeneidade, diversidade e mobilidade social. Aqui, a polarização também transparece. Em um

extremo, os ativistas imobiliários, apegam-se na ideia de que o futuro só acontecerá com o apagamento do passado; no outro, os que acreditam que todo o passado deve ser mantido, pois é produto de uma sociedade de anjos e deve ser preservado, como uma "cidade adormecida". Os dois extremos, no fundo, se aproximam. Se nada tem valor e deve ser descartado ou se tudo tem valor e deve ser preservado, estas ideias partem do conceito que as coisas não precisam ser qualificadas. Sem qualificação, ou atribuição de valor, os artefatos são só objetos. O nosso papel será sempre de buscar conciliar os impulsos da mudança com a necessidade da permanência.

Livros e fotografias para compreender a arquitetura

12. Em *Arquitetura Militar: um panorama histórico a partir do Porto de Santos* (2003), o senhor propõe uma leitura da fortificação como documento territorial. O que essa tipologia revela sobre a formação histórica do Brasil?

Nas primeiras décadas do século XVI surgiram os pontos fortificados (casas-fortes) nas feitorias de exploração do pau-brasil. Só na segunda metade do século surgiu o pequeno Forte da Bertioga (Fig. 05) como proteção da área onde se iniciou a colonização do Brasil (São Vicente). Era também, o extremo sul conhecido, pois se acreditava que a linha de Tordesilhas passava perto de Cananéia. Hoje sabemos que passava no estado de Santa Catarina. Os instrumentos de navegação eram imprecisos para a leitura das longitudes. Foi no Nordeste com a produção do açúcar que a economia colonial passou a ser prioritária para Portugal. Surgiram dezenas de fortificações nas costas nordestinas, de Natal com o Forte dos Reis Magos até a Bahia. Com a invasão holandesa, foi a área de maior concentração de fortificações, tanto holandesas como luso-brasileira e no Rio de Janeiro, que passou a ser o principal ponto da coroa, sem os riscos da área de conflito. Ainda no século XVIII, foram

construídas as fortificações de Santa Catarina e Rio Grande no limite sul do Brasil. Em função das negociações do Tratado de Madri, a coroa mandou construir as fortificações do lado oeste muito além da linha de Tordesilhas, a partir da foz do Amazonas até o Mato Grosso. O Tratado de Santo Idelfonso consolidou o território português, a partir do colar de fortificações espalhados pela costa e pelo lado oeste. Quando a América espanhola se fragmentou em inúmeros países com as revoluções de independência, o território brasileiro se manteve unificado pelo colar de fortificações, consolidados no século XVIII. Podemos afirmar, que a rede de fortificações no perímetro externo do país, permitiu unificar o território de língua portuguesa.

Figura 5. Forte São João em Bertioga, SP, construído em frente à Praia da Enseada, na entrada da Barra de Bertioga e do Canal de Bertioga.

13. Pensar o patrimônio para além do monumento isolado — integrando-o ao território e à paisagem — ainda é um desafio no país?

Ao contrário, penso que é um consenso. O desafio é entender que o território imediato ou a paisagem não é a situação original do edifício ou conjunto patrimonial. É preciso entender que, enquanto uma coisa permaneceu, a cidade se transformou. É necessário se afastar do ideal do paraíso perdido, e

entender a estratificação histórica heterogênea da cidade atual, onde o monumento se insere.

14. Em uma entrevista de 2007, relatando sobre sua experiência com a chamada *victorfotogravura*, o senhor afirma que a imagem construída é "sempre uma mentira", mas capaz de revelar a essência da arquitetura. Como o senhor compreende essa tensão entre construção artificial da imagem e verdade espacial? A fotografia, nesse caso, torna-se uma forma de interpretação crítica da arquitetura?

Essa palavra "victorfotogravura" para descrever as minhas fotomontagens foi uma brincadeira divulgada pelos curadores Michel Gorsky e Abílio Guerra, que organizaram a exposição no Museu da Casa Brasileira em São Paulo denominada "Patrimônio e Paisagem de Victor Hugo Mori", de 16/04 à 04/05/2008.

Antes de me formar em Arquitetura em 1975, eu já trabalhava fazendo desenhos de perspectivas arquitetônicas para o mercado imobiliário. O desenho permite mostrar um edifício ou uma paisagem urbana em infinitos pontos de vista, eliminar distorções óticas, ou forçar uma visão ortogonal (elevações e cortes) e captar o objeto muito além do campo visual do olho humano ou das lentes fotográficas. Porém, não consegue captar com precisão as texturas e cores do ambiente desenhado. Quando surgiu a câmera digital e o programa Photoshop comecei a me divertir com a fusão do desenho em perspectiva com as fotografias, e isso passou a ser um passatempo e depois mania.

Essas imagens, não tem o objetivo de se propor como "arte fotográfica" ou interpretação crítica da arquitetura. É apenas um registro e referencial para estudos, inclusive permite simular situações depois do restauro. É uma mentira, pois é uma imagem "desenhada", que não conseguimos ver. Um exemplo é a pintura completa do forro da igreja da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo

de autoria do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Da nave não conseguimos enxergar a porção do forro que está sobre o coro, nem conseguimos em uma única visada apreender a totalidade da monumental pintura. Com mais de três dezenas de fotos digitais foi possível montar a obra integral do padre Jesuíno, que auxiliou os estudos críticos sobre a pós-restauração (Fig. 06).

Figura 6. Fotomontagem juntando visualmente a pintura do forro do coro, nave e capela-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Sra. do Carmo, da cidade de São Paulo, SP, realizada por Frei Jesuíno do Monte Carmelo no final do século XVIII.

Em 20 anos colecionei milhares de fotomontagens de monumentos espalhados pelos 4 continentes – de pinturas rupestres na França até as arquiteturas modernas de Brasília e Chandigarh (Índia). Selecionei 1.500 imagens de patrimônios Mundial e Nacional e doei para o IPHAN. Dezenas de livros e cerca de uma centena de portais na internet, utilizam minhas imagens, sempre gratuitas. Em uma imagem que fiz da Basílica de Saint-Remy em Reims (França) mostrei como é fácil elaborar estas montagens (Fig. 07).

Figura 7. Etapas da fotomontagem do interior da Basílica de Saint-Remy, em Reims, França.

14. O senhor menciona também que a arquitetura só é plenamente apreendida na fruição direta dos espaços e no percurso do observador. A victorfotogravura poderia ser entendida como uma tentativa de condensar essa experiência temporal em uma única imagem? Que limites essa operação impõe?

O desenho, a fotografia, a maquete ou mesmo o cinema com as imagens em movimento, não conseguem captar a arquitetura ou a cidade. O percurso e o olhar do observador possuem infinitas perspectivas. Quando montei as fachadas de dois lados da Piazza Navona em Roma (Fig. 08), foi apenas para facilitar a análise da morfologia barroca desse local icônico, que mantem a forma do estádio romano de Domiciano. Foram apenas dois percursos lineares pelo eixo longitudinal da praça. Sem ao menos um passeio circular entorno das fontes de Bernini, nenhuma fruição artística teria sentido.

Figura 8. Fotomontagem dos dois lados da Piazza Navona, em Roma, Itália.

Essas fotomontagens servem como instrumento de estudos e análises além de ilustração do monumento. Como representar na Igreja de Sant'Ignazio em Roma, a arquitetura de Vignola se prolongando na pintura em perspectiva ilusionista de Andrea Pozzo, sem uma fotomontagem? Afinal, tanto o forro como a cúpula são pinturas planas, que servem para enganar ou ludibriar o olhar (Fig. 09).

A ampliação artificial do campo visual nas perspectivas internas também permite, com uma "mentirinha", mostrar o monumental interior da Charola do Convento de Cristo em Tomar (Portugal) (Fig. 10) ou representar todas as cinco naves da maior das catedrais góticas em Sevilha (Espanha) (Fig. 11).

Figura 9. Pintura em perspectiva ilusionista do forro da nave e cúpula da Igreja de Santo Inácio, Roma, Itália.

Figura 10: Charola do Convento de Cristo em Tomar, Portugal.

Figura 11: Fotomontagem do interior da Catedral de Sevilha, Espanha.

15. Para encerrar, o que ainda o inquieta no campo da preservação no Brasil?

A inquietação é a força que me mantém trabalhando há mais de meio século. Como se observa nas minhas respostas acima, tenho mais perguntas do que certezas. É isso que torna o campo do patrimônio instigante - continuar buscando respostas.

Entrevista realizada em março de 2026