



UNA FIESTA EN EL CIELO: REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN Y LA GLORIA EN LOS TECHOS DE LAS IGLESIAS DE MINAS GERAIS COLONIAL

Patricia Fogelman / Argentina

Me referiré a la pintura de techos en las iglesias de la región brasileña de Minas Gerais, la cual permite analizar las funciones de las imágenes que aproximan (como una frontera ilusionista) las representaciones del Cielo y la gloria celestial al espacio terrenal propio de los hombres y sus relaciones sociales, aludiendo a una carga de sentidos y mensajes constitutivos de la sensibilidad del Barroco y del imaginario católico colonial, donde la fiesta se transforma en un espacio de expresión y encuentro (a veces, cruzado de tensiones).

En este sentido, el techo se convierte en el soporte material de una representación del imaginario que impacta, como la maquinaria barroca de la representación, y conmueve a los asistentes en los templos. Las imágenes marianas y las Glorias son vectores de ideas y discursos religiosos que tienen por destinatarios a diferentes actores sociales y es aquí donde las condiciones del contexto económico, social, técnico y artístico de Minas Gerais colonial (región de gran riqueza mineral) contribuyen a la creación de obras magníficas como el techo de la iglesia de la tercera orden de Penitencia de San Francisco, en Ouro Preto, que contiene una compleja obra del Maestro Ataíde representando a una gloria con la Virgen rodeada de ángeles músicos que imprimen al conjunto una dinámica musical festiva.

Pintura y música se convierten en espacios de expresión de la fiesta proveniente del calendario litúrgico y que se traslada, incluso, a la arquitectura. La presencia de her-

mandades comitentes y el conocimiento musical del pintor hace, también, que la religiosidad barroca (mixturada de elementos artísticos rococó) aparezca en el escenario *mineiro* de una forma muy singular.

Mi perspectiva no se centra en una historia del arte ni, específicamente, en la iconografía: más bien pretende atenerse a un análisis histórico de las *funciones* de dichas imágenes, quizás por influencia de la nueva historia cultural aplicada, en este caso, al estudio de la religiosidad colonial a través de las representaciones religiosas.

La perspectiva empleada responde a la reciente historia cultural de influencia francesa: Louis Marin¹, Roger Chartier² y Jean-Claude Schmitt³ principalmente, tanto como en la esfera de influencia de los trabajos de Jacques Le Goff, Jean Delumeau, Michel de Certeau⁴ y Serge Gruzinski⁵. De igual manera, es subsidiario de un vasto conjunto de producciones brasileñas sobre el arte y la religión en Minas Gerais y de los cuales me permito resaltar algunas de las muchas contribuciones precedentes: las de Carlos Del Negro⁶, Ivo Menezes⁷, Adalgisa Arantes Campos⁸, Miriam Ribeiro de Oliveira⁹, Marco E. Paiva¹⁰, Marcos Hill¹¹, entre otros autores.

DEFINICIÓN DE FIESTA

Según mi consulta a varios diccionarios académicos españoles del siglo XVII, XVIII y principios del XIX (a falta de uno de lengua portuguesa para ese período), el

concepto de fiesta presentó ciertas mutaciones signadas, en general, por disminuciones en las acepciones explicadas. Ciertamente, entre las más sintéticas, encontramos ésta que corresponde al diccionario de la Academia de 1791, y que reitera los elementos comunes a las anteriores:

FIESTA. s. f. Alegría, regocijo, ó diversion que se tiene por algun motivo. *Festivitas.* 2. El día que la Iglesia celebra con mayor solemnidad que otros, mandando se oyga misa y gaste en obras santas; como son los Domingos, Pascua, días de Apóstoles. *Dies festus.* 3. La solemnidad con que la Iglesia celebra el martirio, ó tránsito de algun Santo. *Festum.*

4. El regocijo público que se hace con el concurso del pueblo, para que logre algun descanso de sus fatigas. *Festum.* 5. p. Lo mismo que LA PASCUA y sus vacaciones; y así se dice: en pasando estas FIESTAS se despachará tal negocio. *Feria.* 6. Los agasajos, ú obsequios que se hacen para ganar la voluntad de alguno; y así se dice: el perrillo hace FIESTAS á su amo, el ama divierte al niño con FIESTAS. *Blanditiæ, blandimenta.* FIESTA DE FÓLVORA. exp. met. con que se denota, que alguna cosa pasa con presteza y brevedad. *Opus subitum.* FIESTA DOBLE. La que la Iglesia celebra con rito doble. *Festum duplex.* 2. met. fam. La funcion de gran convite, bayle, ó regocijo. *Exsultatio, gaudium.* FIESTAS INMOBLES. Las que la Iglesia celebra en ciertos y determinados dias, v. g. Pascua de Navidad á 25 de Diciembre, Asuncion de nuestra Señora á 15 de Agosto. *Festa immobilia.* FIESTAS MOVIBLES. Las que celebra la Iglesia en diferentes dias del año, pero determinados de la semana; como Pascua de Resurreccion el Domingo siguiente al décimo quarto día de la luna de Marzo, y las dependientes de esta. *Festa mobilia.* FIESTAS REALES. Los festejos que se hacen en obsequio de alguna persona real, ó en su presencia. *Obsequia publica regibus exhibitæ.* ESTAR DE FIESTA. f. Estar alegre, gustoso y de chiste. *Exsultare, gaudere.* NO ESTAR PARA FIESTAS. f. Estar desazonado y enfadado, ó no gustar de lo que se propone. *Gaudia respuere, fastidio affici.*

La fiesta es:

la alegría, el regocijo o la diversión por algún motivo; el día de celebración de la Iglesia con misa y gastos en obras santas, los domingos, Pascua, días de Apóstoles; la solemnidad de celebración del martirio o tránsito de algún santo; el regocijo público con el concurso del pueblo para su descanso (incluyendo conmemoraciones religiosas: Pascua y vacaciones); los agasajos u obsequios para ganar voluntades; hay fiestas dobles de la Iglesia; las Fiestas Inmóviles: Navidad y Asunción de Nuestra Señora 15 de agosto; las Movibles: Pascua; las Fiestas Reales: festejos que se hacen en obsequio a alguna persona real, o en su presencia.

Y “estar de fiesta” es estar alegre, gustoso y de chiste.

Evidentemente, en las diversas acepciones se resaltan la alegría por motivos seculares como religiosos. Los diccionarios se detienen más en ciertas figuras centrales merecedoras del homenaje de la celebración y estas son, básicamente, personas de la esfera religiosa o del mundo de la realeza. Es decir: personas de jerarquías superiores, quienes merecen ese reconocimiento de corte colectivo.

Cuando la acepción incluye a *cualquiera*, el motivo precisado es para ganar voluntades como si también se tratara de un homenaje, de una entrega.

Si bien hay fiestas que se relacionan con circunstancias del individuo común, voy a concentrarme básicamente en estas acepciones.

Es decir, que la fiesta es la entrega feliz, celebratoria, conmemorativa, hacia una persona, en tanto homenaje de reconocimiento y aceptación de un *status* diferente e instituyente de la diferencia. En este sentido, quisiera tomar en consideración los elementos de regocijo, alegría y reconocimiento de la jerarquía solemne que observamos en las representaciones religiosas, especialmente en las pinturas de temas marianos. Entre las pinturas de techos de Minas Gerais, elegí por razones de tiempo y espacio sólo una y me parece un buen objeto para hacernos pensar en los mensajes religiosos, la participación colectiva, la presencia de las jerarquizaciones y la conformación de los imaginarios.

PLANTEO CENTRAL

En el imaginario católico colonial, las representaciones del Cielo ocuparon un lugar importante que puede estu-

Definición de Fiesta, según el diccionario de la RAE 1791.

diarse desde la perspectiva de la Historia Cultural usando, entre otras fuentes, las pinturas celestes alojadas en los techos de las iglesias. Consideramos que esas pinturas pueden ser vistas como un espacio de frontera imaginaria (una franja de contacto) entre el mundo terrenal de los hombres y el reino superior propio de Dios.

Estas imágenes han tenido múltiples funciones, entre ellas la de constituirse en esperanza para los creyentes, expresar un orden superior y sobrenatural e influir sobre la esfera de la vida cotidiana colonial reflejando y, a la vez, moldeando en parte los discursos, prácticas y relaciones sociales.

UN CIELO QUE CAMBIA

Como han señalado McDannell y Lang en su “Historia del Cielo...¹²”, los musulmanes creían en un cielo sensual, un paraíso feliz pleno de goces (especialmente para el varón). En la versión cristiana antigua no había lugar para la sensualidad y sí para un espiritualismo abstracto y fuerte que se mostró, también, cambiante y que evolucionó hacia formas más humanizadas, más parecidas a la experiencia del hombre con sus lazos personales, inquietudes humanas, gestos y gustos culturales.

La construcción de una esperanza escatológica varía según el proceso de consolidación del catolicismo y según las encrucijadas por las que atraviesa la comunidad cristiana a través de los siglos: Jesús y Pablo hablaron de un cielo abstracto, espiritual, célibe, sin lazos parentales. Juan, de un templo de luz, de estilo judaico, lleno de impresiones sensoriales. Mas tarde, el obispo san Ireneo (S, IV) nos muestra un cielo donde empieza a haber lugar para el reencuentro familiar y cierta restauración de los rasgos principales de las relaciones humanas, cierta vuelta a la esperanza y la sensualidad¹³.

La era medieval nos muestra un reflejo en el cielo de las representaciones de la monarquía y la santidad: un cielo nimbado, cuajado de coronas y aureolas.

El siglo XVII, fuertemente marcado por la Contrarreforma, nos presenta cielos poblados de imágenes de la Virgen. Especialmente, de la Inmaculada Concepción y, también, de escenas de coronación o ascensión de la Madre de Cristo, de Cristo o de recompensa a los santos y mártires de la Iglesia. La lucha posttridentina contra el protestantismo se refleja en el triunfo dentro el espacio del cielo, de las muchas caras de la Virgen, tan discutida por la “herejía protestante”.

El siglo XVIII nos presenta, entre otras, las imágenes arquitectónicas del cielo: el caso de Swedemborg y sus

visiones es muy ilustrativo¹⁴ y también lo es la pintura en perspectiva ilusionista.

LA PINTURA DE LOS TECHOS

El pintor italiano Andrea Pozzo, famoso por su pintura de perspectiva ilusionista del techo de San Ignacio, en Roma, aplica un método efectista al abrir el cielo ante la mirada de los asistentes al templo (practicantes) que modifica la forma de ver el mundo terrestre a partir de una esperanzada representación del futuro y de lo alto.

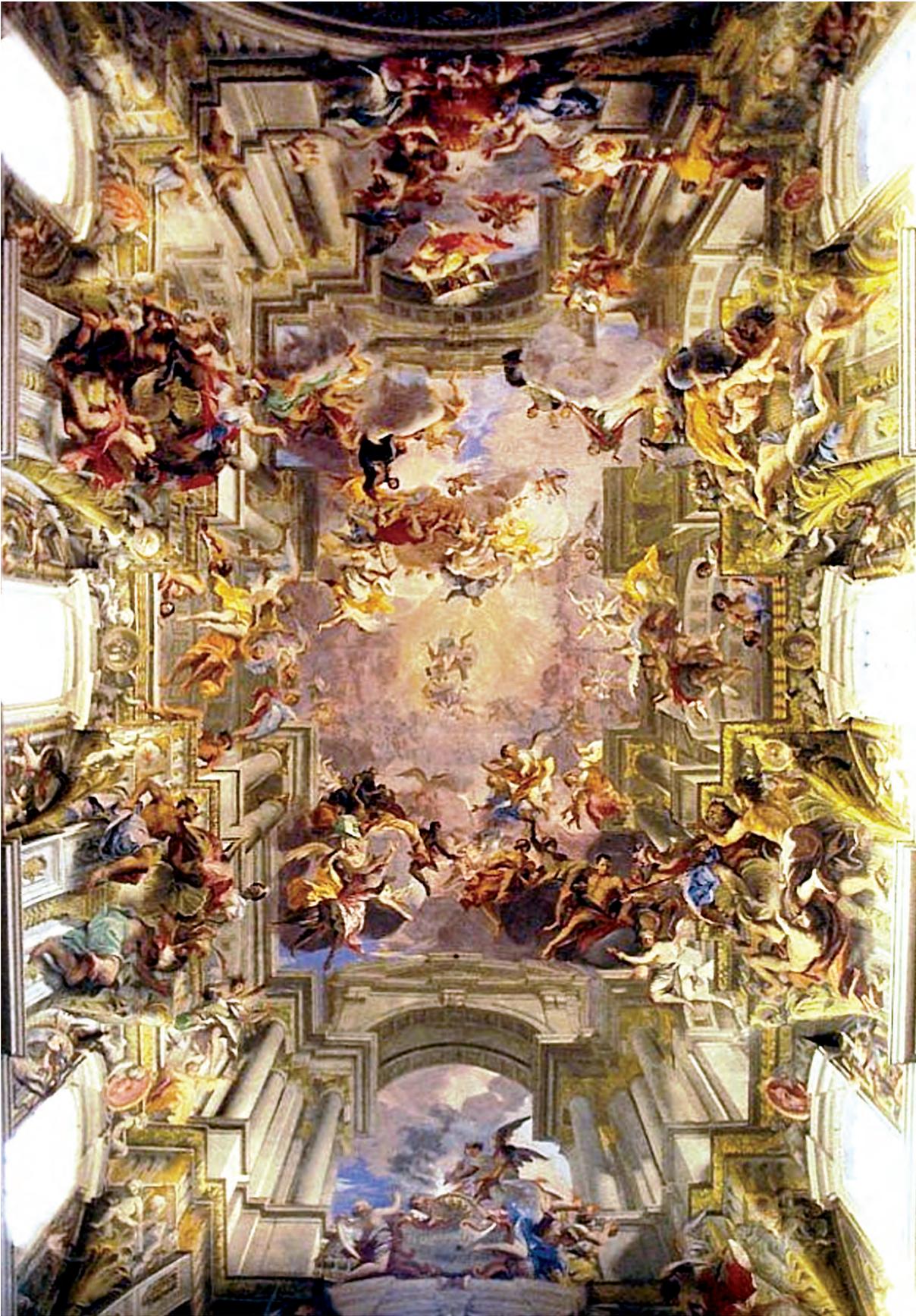
La eficacia de esa representación (esfuerzo creativo conjunto del comanditario y del artista: de la autoridad eclesiástica, del arquitecto y del pintor) hace que se convierta en una moda expansiva y salga del centro romano hacia la periferia del orbe católico mediando las condiciones históricas (materiales y técnicas) de las colonias de ultramar.

Considero que en ese proceso, los techos de las iglesias se convierten en una zona de frontera, de acercamiento, donde el mundo imaginario celestial entra en contacto con el mundo terrenal de los practicantes, y donde la apariencia del milagro (esa hierofanía, esa aparición de lo sobrenatural) afecta la vida del creyente ayudando a instaurar un nuevo orden cósmico: Una nueva forma de concebir el paso de la vida hacia la muerte. El cielo que se abre ante los ojos del observador como un cielo fantástico y esperado que cambiará las creencias y las prácticas. La gloria celestial, bella y armoniosa, atrae la atención del espectador y estimula su imaginario con elementos renovados: tronos, ángeles, ángeles músicos, coros celestes, uso de nuevos colores, figuras de santos, nuevas advocaciones marianas, etc.

Imposible sustraerse al efecto de esas imágenes que vienen por encima, que se imponen sobre el mundo de los hombres y las mujeres pequeños. Esa operación artística es realizada por la coordinación de la Iglesia (con mayúscula: obispos, sacerdotes, terceras órdenes, cofradías) junto con otros comanditarios y los artistas que colaboran en el diseño y creación de los recursos estilísticos. El otro vértice de este triángulo, es el receptor: el espectador, la sociedad.

¿Qué suerte particular tienen Ouro Preto, Mariana, Diamantina y los demás pueblos *mineiros* para contar con el fermento necesario para el desarrollo de este calibre de artistas y de obras maestras?

Minas. Esa es una posible clave explicativa, entre otras, que sigue mereciendo atención. Proponemos que, por su simpleza, esta primera similitud no debe ser des-



Pintura del techo de la Iglesia de San Ignacio. Roma. Autor: Andrea Pozzo.

atendida. El surgimiento de un artista excepcional no puede estar supeditado al azar de su nacimiento y sus cualidades innatas. El medio histórico, las condiciones de clima cultural, desarrollo económico del mercado y las posibilidades técnicas juegan un papel insoslayable. Grandes maestros de este calibre llegan a los techos de las iglesias apoyados sobre andamios materiales y técnicos que ameritan un estudio histórico concreto. La circulación de los libros religiosos con grabados que han servido de modelos (como ha detectado Hannah Levy¹⁵ primero en la Biblia de Demarne y otras obras vistas por Miriam Ribeiro¹⁶, así como la utilización de los misales con grabados, resaltada por Adalgisa Arantes Campos¹⁷ y Alex Bohrer¹⁸), la accesibilidad de los buenos pigmentos, la posibilidad de un mercado de obras y una demanda concreta de representaciones religiosas de un estilo particular, hacen que el gran artista *sea posible* en un determinado lugar y no en otro.

La historiografía consultada viene atendiendo especialmente los aspectos estilísticos y la revisión biográfica de los artistas mineiros (Luiz Jardim, Carlos Del Negro, Sylvio Vasconcelos, Ivo Porto Menezes, Frederico Morais, Marco Elisio Paiva, Adalgisa Arantes Campos, Miriam Ribeiro, entre otros), con fuerte énfasis en la obra y vida del pintor Mestre Manoel Da Costa Ataíde (nacido en Mariana en 1762 y fallecido en 1830).

Por otro lado, Lourival Gomes Machado¹⁹ señaló tempranamente la particularidad de un barroco minero (diferente del nordestino) como contexto en el que se desarrollaron las obras que consideramos. Frederico Morais²⁰ resalta el contexto en el que esto sucedió: la riqueza y el dinamismo de una sociedad minera, donde la rigidez social se flexibiliza y los señores de minas, los esclavos y las cofradías juegan e intentan competir por el prestigio relacionado con la puesta en escena de la religiosidad colonial, generando un efecto brillante y dinámico de las representaciones, realzando el arte religioso y promoviendo escenarios festivos.

Miriam Ribeiro²¹ ha escrito sobre la pintura ilusionista del Barroco y del Rococó mineiros, especialmente, en relación con el uso de la perspectiva y el influjo de los modelos europeos en los artistas locales, resaltados por una tradición modernista, con visos fuertemente nacionalistas. Sus análisis del uso de la perspectiva, difundida por el influjo portugués de mediados del siglo XVIII (Bacarelli), muestra una entrada diferida a Brasil colonial: avanzada la segunda mitad del siglo, con Ribeiro, José Joaquim da Rocha, Rodríguez Belo, Soares de Araújo (en Diamantina) y, cuanto más se acerca el final del siglo XVIII en Brasil, más cerca se está del Rococó y sus formas

arbóreas, conchoides, ornamentales más típicas de Ouro Preto. Campos refuerza esta posición señalando los rasgos centrales del rococó mineiro en torno a estas formas en las iglesias de fines del XVIII y la decoración de las primeras décadas del XIX.

Pero, deteniéndonos en este gusto general de fines del siglo XVIII por la pintura ilusionista, sea de perspectiva barroca o con formas rococó, creo que debe ser estudiado en el sentido con que Sonia María Gonçalves Siquiera abordó los efectos de la teatralidad en el barroco religioso brasileiro²². Ella ve en las representaciones barrocas la tensión permanente entre lo idealizado y lo sensual, el realismo e idealismo, la naturalización y el ilusionismo, entre el cielo y la tierra... Destaca que esa tensión se muestra en la teatralización religiosa que se da en el escenario de la iglesia, durante la liturgia. Evidentemente: con los juegos de espacios, movimientos, luces, música y perfumes de incienso, la representación afecta, conmueve, estimula y persuade. La obra de arte es instrumentalizada.

En el contexto enriquecido del área *mineira*, esta instrumentalización cultural se vuelve más eficaz (Siquiera, p. 71). La “emoción estética abre paso a la emoción religiosa” (Siquiera, p. 73) durante la celebración litúrgica y no es difícil imaginar como los asistentes al templo verían esos cielos que se abrían sobre sus cabezas.

A mi parecer, al hacer visible lo invisible y acercar aquello lejano en el espacio y el tiempo (la gloria del más allá es, por definición, algo diferido) el cielo se aproxima al espectador. Esta cercanía está dada en un espacio de frontera entre lo real y lo imaginario, en un soporte material (un techo) que opera como objeto de transición entre dos esferas: la terrenal y la celestial. Opera como una fantasía religiosa deslumbrante que incluye un sistema de jerarquizaciones mostrando ángeles, luces, glorias y sugiriendo músicas: imágenes de alegría y regocijo en medio, por ejemplo, de una escena de una coronación mariana.

LOS EFECTOS DEL CIELO: UN TECHO COMO FRONTERA

Sigo la hipótesis de que las imágenes de la pintura ilusionista impactan y afectan profundamente al espectador construyendo una emoción que acerca al asistente al templo, lo atrae, lo refuerza como creyente. Se trata de contribuir a la producción de la “creencia” (en el sentido dado por Michel de Certeau²³), como un efecto del impacto generado por la imagen y su representación. Este uso deliberado de la maquinaria de la representación

barroca, que ha sido mencionado y estudiado muchas veces, genera creyentes y la instauración de los rituales, genera la reproducción de creencia y prácticas.

En esta instalación del techo como espacio de frontera entre el espacio de lo humano y lo divino, aparece en la pintura *mineira* otra mediación: la de la recurrente presencia de la imagen de la Virgen, abogada y mediadora por excelencia en la religiosidad cristiana y actriz central de las luchas de la Contrarreforma.

EL TECHO COMO ESCENARIO

La iglesia de la Tercera Orden de Penitencia de San Francisco, Ouro Preto, fue construida según un diseño del escultor y arquitecto Alejaidinho. No es rectangular, sino que presenta muchas curvas, torres cilíndricas, columnas y diseños de rocallas. El techo de la nave central mide 23 metros de ancho y 11 de largo y contiene una pintura ilusionista realizada por Manoel da Acosta Ataíde, célebre pintor y dorador marianense, compuesta por un medallón central con una representación de la Virgen en gloria y con ángeles rasgando un cielo que se abre.

Esta pintura ofrece la ilusión de un techo sostenido por pilastras con columna. La forma curva que predomina en la arquitectura real, facilitó a Ataíde la labor de representar arriba una escena frontal pero haciendo uso de la perspectiva. Se ven dos cielos: el primero, en azul más oscuro, tiene rasgos ornamentales, galantes, de estilo rococó. Está sostenido por las columnas y rodeado de arcadas cóncavas. En los dos laterales, aparecen dos arcos triunfales.

En la medida que subimos la mirada y nos acercamos al centro del techo, al corazón del cielo, la pintura se vuelve más tenebrista, aparece una escena de milagro: una aparición de la Virgen se abre a los ojos de los asistentes al templo, la escena de la ascensión de María a los Cielos, en el momento de su coronación (unos querubines le colocan una diadema de estrellas) asistida por diferentes categorías angélicas, en un ambiente de regocijo y luces, con ángeles músicos (agrupados en la parte inferior de la escena) y debajo, pero en eje central, está el rey David (ancestro de María), que celebra y loa tocando el arpa acompañado por un coro angélico y por varios instrumentistas.

El gusto por los ángeles músicos de Ataíde pone en relieve otro aspecto peculiar local: el recurso de la música. Los ángeles músicos han sido utilizados anteriormente en la pintura europea, pero en este período y en este espacio, llaman la atención. Martine Clouzot ha estudiado la

presencia de este motivo en la pintura de los siglos XV y XVI²⁴. Ella sugiere que hay una relación entre este motivo iconográfico de la música en el cielo con la representación de la música de las esferas que proviene de una tradición muy antigua. Habría tres tipos de músicas: la terrenal (planetaria), la humana y la instrumental. La duda acerca de si es posible para los hombres escuchar el sonido del movimiento de las esferas celestes y cómo resolver su representación permaneció en la tradición de la pintura siendo, según esta autora, los ángeles herederos de estas músicas como agentes de Dios en las tareas del universo. Estos miembros de la corte celestial cumplen con la función de acercar a la vista de los hombres la idea de un movimiento celeste regido por la voluntad de Dios. El perfecto ritmo celestial impuesto se torna visible (no audible, aunque sugerido) gracias a la operación de insertar a estas jerarquías angélicas tocando instrumentos musicales y leyendo partituras.

Sería interesante, también, dilucidar si hay categorías entre los instrumentos musicales incluidos en la pintura tal como se ha verificado para algunas imágenes de la edad media.

Instrumentos, voces y partituras

1 trompeta, 1 trompa, 2 triángulos, 1 viola,
2 violines, 2 violincelos, 1 arpa, 1 fagot, 2 flautas,
2 chirimías, 2 laúdes, 1 bandolín.

4 voces corales

Partituras enrolladas y abiertas

La sensorialidad barroca y rococó se manifiesta en plenitud con el recurso del estímulo musical y visual. La sensación es que una fiesta celeste se abre paso en el techo y que por esa frontera baja, al hacerse visible al espectador del nivel inferior, y al permitirle verla, se acerca. El dinamismo propio de esa imagen vertical, donde se ven las jerarquías celestes, sugiere la posibilidad de la aproximación: es el cielo que viene.

En el techo, además de la Virgen, los ángeles y David, aparecen los Doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio están ocupando sus pintados púlpitos. Los 4 son reconocidos defensores y cantores a las virtudes de María. Puede leerse, como en tantos otros techos, el esfuerzo de transmitir y legitimar la construcción dogmática mariana.



Iglesia de la Tercera Orden de San Francisco. Ouro Preto. Foto: P. Fogelman.



La Virgen del techo de la Iglesia de la Tercera Orden de San Francisco. Ouro Preto. Foto: J. Abrantes.

Las cartelas presentan dos antífonas y un fragmento de un capítulo:

“María fue asunta para el cielo, alégrese los ángeles y loando bendigan al Señor.”

“Fuiste hecha bella y suave en tus delicias Santa Madre de Dios.”

“Yo soy la madre de la belleza, del amor y del temor, del sacrificio y de la Santa Esperanza.”

Es cierto que algunos historiadores e historiadores del arte no se han puesto de acuerdo acerca de la advocación central de esta pintura de María coronada por los Ángeles.

En 1951, Raimundo Trinidad²⁵ la presentó como una Asunción, basándose en los textos de ambas antífonas y en el hecho de que era una advocación muy querida en Portugal desde tiempos de Don Juan I.

En 1971 Germain Bazin²⁶ la propuso como una Inmaculada Concepción, por verla parecida a la mujer apocalíptica con la luna a los pies y por ser la patrona del reino portugués y del Brasil colonial desde el siglo XVII, gracias a don Juan IV.

Marco Elizio Paiva²⁷ la considera como Nuestra Señora de los Ángeles, diciendo que la Inmaculada nunca aparece sentada y objetando la validez de la media luna como atributo exclusivo de las Inmaculadas, aunque si reivindica la relación de esta figura con la Mujer Apocalíptica de la visión de Juan, pues esta visión era usada para abrir la fiesta de la Asunción.

Adalgisa Arantes Campos²⁸, en 2005, la denomina “Porciúncula”, por ser motivo central en la religión de San Francisco, y la considera una mixtura entre el modelo iconográfico italiano de la Asunción y el francés de la Coronación.

Personalmente creo que se trata de una mezcla de varios elementos pero todos muy caros a la tradición franciscana. Me inclino hacia la idea de que se trata de una Inmaculada pero no es de extrañarse que Ataíde haya buscado condensar los rasgos marianos que él conocía y que forman parte de la única identidad mariana, a pesar de haber tomado diversos diseños ajenos como modelos.

Sus colores también son los usados por algunas Inmaculadas (normalmente aparece en celeste y blanco, o en rojo y azul), la media luna a sus pies es clásica y sus anchas caderas, sugieren una María embarazada. La Inmaculada Concepción representa, según la tradición difundida por Murillo, una mujer con semejanzas a la descripción de la Visión de Juan. Quizás sea, simplemente, una fusión de rasgos aunque no puedan ser compatibles.

Puede tomársela como Asunta, como han interpretado algunos, pero claramente hay una alusión al Apocalipsis, en la trompeta que anuncia el fin de los tiempos y la venida del Reino.

La figura de la Virgen, mujer obediente donde se encarna lo divino, trae al Cristo y la Redención gloriosa tras la pelea con la Bestia. Este es un cielo de felicidad y celebración.

La fachada de la iglesia muestra el medallón franciscano con los estigmas, en la nave hay 4 paneles con el reconociendo a los santos (S. Pedro arrepentido, Margarita de Cortona, Clara y Francisco mismo) los laterales traen varias postrimerías y, finalmente, el techo es la promesa de una gloria que se manifiesta en la celebración, en el regocijo de una fiesta espiritual que se ofrece a cambio del sufrimiento en vida, del homenaje, del esfuerzo y la acumulación de indulgencias plenarias que San Francisco pidió a la Virgen cuando se le apareció en la Porciúncula para quienes visitaran el templo el día del perdón y participaran de las fiestas litúrgicas.

Pese a que considero que se trata de una Inmaculada (su posición sedente no es característica excluyente de las Asunciones), me parece más importante pensar en la función de esta imagen que en su posible rótulo. Al respecto, cabe destacar, que la exención del pecado original habría de tener consecuencias directas en la asunción corporal de María a los cielos. Es decir, la excepcional ausencia de pecado original es lo que habría permitido que el cuerpo material de María triunfe sobre la corrupción de la muerte y ascienda a la gloria celeste, como el de su Hijo.

En este tema, creo, reside lo más importante: el programa iconográfico del conjunto del templo parece sugerir este acento puesto en la transición de la vida hacia la muerte, pasando por los dolores necesarios de la vida, sabiendo la futilidad de la misma y acercándose mediante el esfuerzo y la prosecución de modelos de perfección, para acceder a esa gloria festiva que se muestra en el techo, al final del recorrido, reservada para aquellos que merecen estar cerca del Dios del imaginario cristiano.



Vanitas del nártex de la iglesia de San Francisco.

NOTAS

- 1 Marin, 1993, pp. 9-22.
- 2 Chartier, 1994.
- 3 Schmitt y Baschet, 1996.
Schmitt, 1997.
- 4 De Certeau, 1980.
- 5 Gruzinski, 1991.
- 6 Del Negro, 1958.
Del Negro, 1978.
Del Negro, 2002a.
Del Negro, 2002b.
- 7 Menezes, 1973.
Menezes, 1989.
Menezes, 1965.
- 8 Arantes Campos, 2004.
Arantes Campos, 2005.
- 9 Oliveira, 1978/9.
Oliveira, 1982/3.
- 10 Paiva, 1988.
Paiva, 2002.
- 11 Hill, 2002.
- 12 McDannell y Lang, 2001.
- 13 McDannell y Lang, 2001.
- 14 Swedenborg, 2004.
- 15 Levy, 2002.
- 16 Oliveira, 2002b.
Oliveira, 2003.
- 17 Arantes Campos, 2005.
- 18 Bohrer, 2005.
- 19 Machado, 1969.
Machado, 2002.
- 20 Morais, 2002a.
Morais, 2002b.
- 21 Oliveira, 1978/9.
Oliveira, 1982/3.
Oliveira, 1990.
Oliveira, 2002a.
Oliveira, 2002b.
Oliveira, 2003.
- 22 Gonçalves Siqueira, 1985.
- 23 De Certeau, 1996.
- 24 Clouzot, 2002, pp. 493-528.
- 25 Trindade, 1951.
- 26 Bazin, 1956/58.
- 27 Paiva, 1988.
- 28 Arantes Campos, 2005, pp. 217-250.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANTES CAMPOS, A., “São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna”, *Memorandum*, 7, 2004, pp. 102-127.
- “A pintura de Manoel da Costa Ataíde: notas sobre suas fontes, aspectos iconográficos e estilísticos”, en *Manoel da Costa Ataíde: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, org. A. Arantes Campos, Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2005, pp. 217-250.
- BAZIN, G., *L' Architecture religieuse baroque au Brésil*, 2 vols., Paris-São Paulo, 1956/58.
- BOHRER, A., *Anais do CBHA*, Belo Horizonte, Cdrom: C/ARTE, 2005.
- CLOUZOT, M., “Les anges musiciens aux XIV-XVe siècles, figuration et idéalisation du cosmos divin”, en *Die Methodik der Bildinterpretation. Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000*. 2, eds. A. Hülsen-Esch y J.-C. Schmitt, Göttingen, Wallstein Verlag, 2002. pp. 493-528.
- CHARTIER, R., *El mundo como representación. Estudio sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- DE CERTEAU, M., *L' invention du quotidien*. t. 1, *Arts de faire*, Paris, UGE, 1980.
- *La invención de lo cotidiano*. t. 1. Artes de hacer. México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- DEL NEGRO, C., *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, Rio de Janeiro, Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958.
- *Nova contribuição ao estudo de pintura mineira: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas*, Rio de Janeiro, IPHAN, 1978.
- “Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de Ouro Preto”, en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002a, pp. 149-157.
- “Três forros do mestre” en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002b, pp. 208-211.
- GONÇALVES SIQUEIRA, S. M., “A Teatralidade no Barroco Religioso Brasileiro”, Gávea. *Revista de História da Arte e Arquitetura*, 4, 1985.
- GRUZINSKI, S., *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1991.
- HILL, M., “O forro da nave de São Francisco” en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002, pp. 223-227.
- LEVY, H., “Modelos europeus na pintura de Ataíde” en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002, pp. 202-208.
- MACHADO, L. G., “O Medalhão das Mercês”, en *Debates*, 11, 1969, pp. 177-203.
- “Originalidade da arte mineira” en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002, pp. 93-96.
- MARIN, L., *Des pouvoirs de l'image*. Gloses, Paris, Seuil, 1993.
- MCDANNELL, C. Y LANG, B., *Historia del Cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días*, Madrid, Taurus, 2001.
- MENEZES, I. P. DE, “João Gomes Batista”, *Barroco*, 5, 1973, pp. 99-128.
- *Mestre Ataíde*, Rio de Janeiro, Spala, 1989.
- *Manoel da Costa Ataíde*, Belo Horizonte, Edições Arquitetura, 1965.
- MORAIS, F., “Pintura mineira: características gerais” en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002a, pp.100-105.
- “A obra de Ataíde” en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002b, pp. 211-215.
- OLIVEIRA, M., “A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial”, *Barroco*, 10, 1978/9, pp. 27-37.
- “A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial - Ciclo Rococó”, *Barroco*, 12, 1982/3, pp. 171-180.
- “La sculpture coloniale brésilienne”, en *L' Art Colonial Sud-Américain. Domaine Espagnol et Brésil*, eds. D. Bayon y M. Marx, Paris, Aurore Éditions d'art, 1990, pp. 365-384.
- “Reavaliação do barroco mineiro” en: *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002a, pp. 124-127.
- “Barroco e rococó em São Francisco”, en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002b, pp. 162-166.
- “A pintura de perspectiva”, en *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp. 273-293.
- PAIVA, M. E., *A pintura de Manoel da Costa Ataíde no forro da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto*, Belo Horizonte, EBA-UFMG, 1988 (mimeo).
- “A arte de Ataíde e suas fontes minerais” en *O Barroco Mineiro em textos*, ed. N. M. Mendes, Belo Horizonte, Autêntica, 2002, pp. 227-236.
- SCHMITT, J. C., “L'historien et les images”, en *Der blick auf die bilder. Kunstgeschichte und geschichte in gesprach*, eds. K. Kruger y J.-C. Schmitt, Göttingen, Wallstein Verlag, 1997.
- SCHMITT, J. C. y J. Baschet (dir), *L'image. fonctions et usages des images dans l'Occident medievale*, Paris, Le leopard d'or, 1996.
- SWEDENBORG, E., *Arquitectura del cielo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- TRINDADE, R. C., *São Francisco de Assis de Ouro Preto. Crônica narrada pelos documentos da Ordem*, N17, Rio de Janeiro, IPHAN, 1951.