

# EL “INSIGNE ARTÍFICE” JOSÉ BRASANELLI. SU PARTICIPACIÓN EN LA CONFORMACIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE FIGURATIVO EN LAS MISIONES JESUÍTICAS-GUARANÍES

**Sustersic Bozidar**

Universidad de Buenos Aires. Argentina

## **Introducción y plan del trabajo**

A partir de la derrota que las milicias misioneras infligieron a los bandeirantes paulistas en Mbororé las reducciones jesuíticas guaraníes conocieron un constante crecimiento y expansión. Ese período se extendió de 1641 a 1732 cuando la población, distribuida en 30 pueblos, alcanzó el pico de 141.182 habitantes para disminuir en sólo ocho años, a causa de epidemias de viruela, a 73.910.<sup>1</sup>

Ese siglo de prosperidad tuvo, desde el punto de vista de las artes, dos etapas. En la primera, con el estímulo del arte ibérico, se desarrolló una original escuela de imaginería autóctona. La llegada de jesuitas centroeuropeos en 1691 inició una segunda etapa de cambios o, según lo describía el Padre Antonio Sepp, de grandes reformas:

*“Estoy ahora empeñado en reformar aquí la música vocal e instrumental según los métodos alemanes y romanos [...]. Es de saber que antes de mi llegada,[...] todo estaba hecho aún a la manera antigua, como el Antiguo Testamento y el Arca de Noé, pese a que debería ser moderno, porque no tenemos nada mejor que la nueva música.”<sup>2</sup>*

También en las artes plásticas se produjo una parecida reforma. El Provincial Luis de la Roca dejaba consignado en el memorial del 6 de abril de 1724 para Santa Ana:

*“La torre nueva, para la que dejo licencia, se hará bajo la dirección del Hermano José Brasanelli [...] Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli; y el que ahora sirve se empleará en otro nicho”.<sup>3</sup>*

La vida y los trabajos del Padre Sepp fueron tema de varias publicaciones. En cambio no se conoce todavía ninguna obra dedicada a Brasanelli a pesar de que la investigadora paraguaya Josefina Plá lo juzgó *el artista de mayor categoría llegado a las misiones*<sup>4</sup> y Aurelio Porto lo consideró *un incomparable* arquitecto, pintor y escultor.<sup>5</sup>

Los datos escuetos de los archivos podrían hacer creer que Brasanelli, nacido en Milán en 1658, fue uno de los tantos artesanos calificados traídos

---

<sup>1</sup> MAEDER, Ernesto J. A.; BOLSI Alfredo S. C.: *La población guaraní de las misiones jesuíticas. Evolución y características (1761 - 1767)*. Cuadernos de Geohistoria Regional N° 4, Corrientes, 1983, p. 15.

<sup>2</sup> SEPP, Antonio: *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1971, tomo I, p. 203.

<sup>3</sup> RIBERA, Adolfo Luis: “La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, “Dr. Emilio Ravignani”*, Buenos Aires, UBA, 1980. N. 26, pp. 516 y 517.

<sup>4</sup> PLÁ, Josefina. *El barroco hispano guaraní*. Asunción, 1975, p. 198.

<sup>5</sup> PORTO, Aurelio. *“História das Missoes Orientais do Uruguai”*, Porto Alegre, Livraria Selbach, 1954. Segunda Parte, p. 37.

por la orden jesuítica a América. Sin embargo, estudiando sus obras se llega a la conclusión de que fue uno de los más importantes artistas jesuitas que pisaron estas tierras y que, a partir de su llegada en 1691, nada de lo producido en las misiones de guaraníes fue ajeno a su labor, a su enseñanza o a su influencia.

Una biografía artística sin obras carece de significado. La principal tarea ha sido, por lo tanto, reconstruir algunos hitos de su itinerario artístico a partir de la única escultura documentada, el *San Francisco de Borja* adorando la eucaristía.<sup>6</sup> En esa búsqueda fue indispensable superar las actuales fronteras que dividen el territorio de la antigua provincia *Paraguayaria* y cruzar varias veces los ríos Paraná y Uruguay como lo hiciera el maestro en su época.

La llegada de su arte a las misiones puso en crisis la relevante escuela escultórica del siglo XVII que había alcanzado un notable estilo propio. Esa reforma, que inicialmente cuestionó y rechazó el arte local, se fue atemperando e integrando gradualmente a la cultura misionera-guaraní.

La escuela tradicional sólo se recobrará varias décadas después de fallecido el maestro, como es posible apreciarlo en los frisos de Trinidad. Pero dichos relieves muy difícilmente habrían llegado a la afirmación de su elaborado y expresivo lenguaje sin la enseñanza y el oficio de la talla de la piedra aportado por el jesuita lombardo.

Sería imposible arribar a dichas conclusiones si analizáramos la vida y la labor de Brasanelli al modo de las *vidas* de Vasari. En nuestro caso fue necesaria una especial atención a la imaginería local del siglo XVII que manifiesta, mejor que cualquier otro exponente, la mentalidad de los guaraníes. Los frecuentes cambios de estilo del maestro, evidenciados sobre todo en los distintos sistemas de plegado de paños, obedecen a un solo objetivo: llegar al receptor guaraní al mismo tiempo que mantener cierta fidelidad a los ideales del barroco italiano de Bernini. Ambos objetivos tal vez parezcan incompatibles, pero fue esa contradicción la que alimentó el arte de Brasanelli y la que mejor explica sus búsquedas y cambios.

Dos son entonces los protagonistas de nuestro estudio: los guaraníes cuya etnohistoria se remonta a un período pre-jesuítico y pre-colombino, y Brasanelli, que vivió con ellos de 1691 a 1728 y cuyas obras de arquitectura nos proporcionan las menciones históricas que permiten seguir su trayectoria. Su itinerario como escultor es menos documentado. De las cuatrocientas imágenes, por él esculpidas, según cálculo de Josefina Plá, las cuarenta hasta ahora reconocidas significarían un escaso porcentaje. Si tomamos en cuenta que sólo la mitad de ellas son de su mano y el resto copias de sus modelos se podría poner en tela de juicio la posibilidad de reconstruir su perfil artístico. Pero considerando que en la escultura misionera guaraní no se conocía ningún autor, ni una sola fecha, cuarenta obras con autoría y datación significan todo un suceso y en nuestro caso un comienzo promisorio a partir del cual se intentará reconstruir el itinerario y el pensamiento del maestro y conocer la cultura y la sociedad receptores de sus obras.

---

<sup>6</sup> SUSTERSIC, B. Darko: "José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto". En: "*Jornadas O.D.U.C.A.L.*", Buenos Aires, septiembre de 1992. A este trabajo siguieron los siguientes: "El Hermano José Brasanelli y las posibilidades de la reconstrucción de su trayectoria biográfica y artística". Simposio de Estudios Misioneros. Santa Rosa Brasil, 1995. Publicado en: ANAIS XI *Simposio Nacional de Estudios Misioneros, Missioes: a questao indigena* UNIJUÍ- Santa Rosa, Brasil, 1997. 2º t. pp. 541 a 555.

- "José Brasanelli: su formación europea y el desarrollo de su arte en las misiones guaraníes". *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte, Julio Payró*. Buenos Aires, UBA, 1999, N° 9.

### **Bases documentales para una biografía de José Brasanelli.**

El primer destino de Brasanelli, China, fue mudado después por las misiones del Paraguay.<sup>7</sup> Aunque no contamos con ningún escrito del Hermano para conocer las motivaciones de su enrolamiento entre los misioneros de la Compañía de Jesús, ni las causas de este cambio, poseemos los relatos y confidencias de su amigo y compañero de viaje el tirolés Antonio Sepp. Sabemos así que en Sevilla esperaron un año y tres meses el barco que los llevaría a Buenos Aires adonde arribaron tras 78 días de difícil y penosa navegación, el 5 de abril de 1691.

Tiempo después, describiendo los retablos de las iglesias misioneras, el P. Sepp recordará a su compañero de viaje en un breve pero significativo elogio a su labor escultórica en las misiones:

*"Como en España - a diferencia de lo que es costumbre en Alemania y Francia, no tenemos retablos pintados al óleo en nuestras iglesias, sino que llenamos la parte media del altar con obras de escultura: con grandes estatuas doradas que se colocan en una cavidad parecida a una concha y son de un aspecto majestuoso y patético. Un hermano italiano que viajó conmigo desde Génova hasta Paraguaría, el cual es como escultor otro Fidias, despertó gracias a Dios, la madera durmiente y dió vida a los bloques de cedro, de modo que a sus figuras les falta solamente la facultad de hablar".<sup>8</sup>*

Ningún otro artista jesuita en las misiones mereció tal homenaje por lo que podemos pensar que Sepp conoció tanto sus obras como la fama de la que gozaba su compañero de travesía atlántica.

Pero sus destinos en el Nuevo Mundo fueron diferentes. Mientras Sepp cruzó el delta del Paraná en balsa y navegó por el río Uruguay hasta la reducción de Yapeyú<sup>9</sup>, dejándonos emotivas descripciones del viaje, Brasanelli, en cambio, debió cruzar la pampa en carreta para llegar a Córdoba, la capital de la provincia *Paraguaría*. Allí fue requerido para equipar con retablos la iglesia principal de los jesuitas. Recordemos que ésta había sido techada veinte años antes, en 1672, por el Hno. Felipe Lemer con maderas de los bosques misioneros traídas y labradas por carpinteros guaraníes. Aunque no se mencione este destino en los documentos sabemos que era habitual que los recién llegados de Europa, sobre todo si poseían maestría en algún arte, permanecieran trabajando un tiempo en la sede jesuítica. Así sucedió con Luis Berger que retenido en Córdoba debió reclamar a Roma para alcanzar su meta de misionero. Algunos religiosos muy talentosos ni siquiera pisaron la tierra de misiones como el Hno. Blanqui o Doménico Zípolli y otros, como Prímoli o Forcada, dividieron su labor entre Córdoba, Buenos Aires y las misiones.

El historiador jesuita Guillermo Furlong se lamentaba de no haber hallado ningún rastro de Brasanelli en sus primeros cinco años americanos. Ellos corresponden al provincialato del Padre Lauro Núñez del cual no llegaron a Roma ni las Cartas Anuas ni otros informes referidos a las

---

<sup>7</sup> ARSI, Jap.-Sin. 134-Sina-Catálogo Breve y Trienal 1621-1755 (circa 1690, f. 373).

<sup>8</sup> SEPP, Antonio: *Jardín de flores paracuario*, Buenos Aires. EUDEBA, 1973, P. 195.

<sup>9</sup> El término "reducción" es en realidad incorrecto, pues esta denominación se aplicaba a cada comunidad en sus primeros años. Después pasaba a ser "doctrina" o "pueblo".

empresas donde pudiera ser mencionado Brasanelli.<sup>10</sup> Sin embargo, en los catálogos romanos figuran tres referencias suyas: una de 1692, otra de 1693 y la tercera de 1695.<sup>11</sup> Las dos primeras lo sitúan en las misiones. Sólo la tercera aclara que se trata de uno de los pueblos del Paraná. Una vez agotada la investigación de archivo recurrimos al análisis estilístico el cual nos permite descubrir su autoría en dos retablos, los más importantes del siglo XVII en el cono sur Americano. Ellos son el central de la iglesia de la Compañía de Córdoba y el de su capilla doméstica. Sus relaciones con algunos retablos sevillanos, como los de Simón de Pineda, se explicarían por el conocimiento y notas tomadas de los mismos durante la larga espera en esa localidad antes de partir a América.<sup>12</sup>

Es posible concluir que los retablos de la Compañía fueron encargados al recién llegado artista, el cual después de estudiar el sitio destinado a esas obras se trasladó a alguno de los pueblos del Paraná donde había buenas maderas y hábiles operarios. Una vez confeccionados fueron trasladados, del mismo modo que veinte años antes las maderas para las bóvedas de esa iglesia, por la ruta fluvial a Santa Fe y desde allí por vía terrestre hasta Córdoba.

Una vez concluidos e instalados los dos retablos el nuevo destino de Brasanelli, de 1696 a 1705 fue San Borja, en la orilla oriental del Río Uruguay, en el mismo territorio donde su amigo Sepp fundará al año siguiente San Juan Bautista. Además de desempeñarse como arquitecto, escultor y pintor acompañó a los guaraníes como cirujano y estratega en la expedición que venció a una coalición de charrúas, minuanos y guenoas y desalojó en 1705 a los portugueses de Colonia. En esos nueve años construyó y equipó la iglesia del pueblo la cual tenía tres naves, crucero y alto cimborrio o cúpula. Ella fue modelo de todas las nuevas iglesias misioneras levantadas en las primeras tres décadas del siglo XVIII hasta la llegada de Prímoli. La de San Nicolás, de la misma región del Uruguay, se construyó con el cimborrio más bajo, pero en lo demás muy parecida. A su vez ella sirvió de modelo a varias iglesias más, entre ellas San Juan Bautista de la que existen dos buenas ilustraciones.<sup>13</sup>

Un escrito del jesuita expulsado Jaime Oliver, la *“Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní”*, describe a la primera iglesia en el nuevo estilo creado por Brasanelli:

*“La Iglesia del Pueblo de S<sup>a</sup> Borja pudiera parecer en cualquiera parte si estuviera acabada de adornar. La media naranja es bella: las columnas, pedestales, chapiteles del cuerpo de la Yglesia pueden lucir. Es obra de Brasanelli, como el retablo mayor, que es grande, mui airoso, ochavado, bella talla y bien dorado. San Borja está como elevado y desmayado ante el Sacram<sup>to</sup>”*

---

<sup>10</sup> SUSTERSIC, B. D.: “Sobre la autoría de los retablos de la iglesia jesuítica de Córdoba y su capilla doméstica”, en: *Jesuitas - 400 años en Córdoba*. Córdoba, Argentina. 1999. Tomo 1, pp. 323 a 336.

<sup>11</sup> ARSI, Paraq. 7, Catálogo breve 1692, f. 34 v., y su duplicado f. 36, y además 1693: f. 38 v. *Fr. Joseph Brasanelli Doctrinae Paraquariae*. Paraq. 7, Catálogo Breve 1695, f. 41 v.: *Joseph Brasanelli, Doctrinae Fluminis Paraná*.

<sup>12</sup> FERRER, Garrofé, Paulina: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla. 1982.

<sup>13</sup> SUSTERSIC, B. D.: “La fachada de San Ignacio Miní, entre hallazgos y nuevos enigmas”, *La Salvaguarda del Patrimonio Jesuítico*, Posadas, Misiones, Ed. Montoya, 1994, P.196 a 214.

*todo lleno de nuves, y Seraphines: en lo restante estan las estatuas de nuestros santos bien repartidas.”* <sup>14</sup>

La escenografía de ese altar, en el estilo de la capilla Cornaro de Bernini, se perdió totalmente. Algunas nuves que quedaban fueron serruchadas para que la estatua pudiera ser ubicada en un nicho menor.<sup>15</sup> A partir de la precisa información del Padre Oliver podemos identificar, por única vez en el arte de las misiones, una imagen existente actualmente con una mencionada por los documentos jesuíticos de aquella época. La escultura de *San Borja arrodillado* se conserva, muy sobrepintada, en la iglesia matriz de la ciudad brasileña de Sao Borja. Ella se constituye, no solamente en la base del reconocimiento de las demás obras, esculturas y arquitecturas de Brasanelli, sino también en la piedra fundamental de toda periodización del arte y la cultura misioneros.

Después de San Borja, en 1706, Brasanelli cruzó el Uruguay para construir, o quizás sólo terminar, la iglesia de Concepción a la que equipó con una bella fachada y dos torres. Ese conjunto, como un gran retablo de piedra, tenía seis nichos con esculturas que convocaban a los devotos para sus oraciones hasta 1882, cuando un gobernador las derribó con el lazo para llevarlas a su colección.

De Concepción pasó al territorio del actual Paraguay para construir en la orilla occidental del Paraná la iglesia del pueblo de Itapúa, hoy Encarnación. Una carta, fechada en 1718 describe al Hermano Brasanelli en plena acción como arquitecto, escultor y pintor:

*“Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades dirigiendo a los estatuarios y a los pintores en la vida de nuestro Santo Padre, que hace sacar en cuadros para poner por los corredores de la casa; están ya acabados once cuadros sin otro defecto que el de los colores finos, porque no se hallan”.*<sup>16</sup>

No se conocen, en cambio, las fechas de sus trabajos en Loreto atestiguados por el P. Oliver:

*“La del Pueblo de Loreto es nueva, grande, con su media naranja bien pintada con algunos pasos de la historia de David: el altar mayor es obra prima, muy grave y hermoso, con 10 estatuas primorosas: los 4 retablos colaterales tienen bien repartidas muy hermosas estatuas, obras todas del insigne artífice, el hermano Brazaneli.”*<sup>17</sup>

Los últimos años de su vida estuvieron consagrados a las obras de los templos de San Ignacio Miní y de Santa Ana como lo documentan los memoriales del Provincial Luis de la Roca. Allí, a los 70 años, lo encontró la muerte el 17 de agosto de 1728.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> OLIVER, Jaime: *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*. ARSI, Paraq. Folio 7v. Ver: AULETTA, Estela. *El P. Jaime Oliver S. J.* Quito, Ecuador, 1997.

<sup>15</sup> VELLOSO DA SILVEIRA, Hemeterio, José: *As Missoes Orientais e seus antigos dominios*. Porto Alegre, 1909, 2ª ed. 1979, p. 246.

<sup>16</sup> RIBERA, A. L.: “La pintura ...” Op. cit. p. 516.

<sup>17</sup> OLIVER, J: Op. cit., ARSI, Paraq. 14, f. 15 v. y 16.

<sup>18</sup> STORNI, Hugo: *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay (Cuenca del Plata) 1585 - 1768* Roma, Institutum Historicum S. I. 1980, p. 43. Ver también: CAPELLETTI, Vincenzo: *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1972. Vol. 14, p. 49 y 50.

## **Una periodización de la imaginería misionera a partir del “corpus Brasanelliano”<sup>19</sup>**

En casi cuarenta años de labor el Hermano Brasanelli dejó una profunda huella en el arte de las misiones. Es posible reconocer entonces en muchas de aquellas imágenes un estilo claramente brasanelliano. Ante todo, son las que provienen de su mano, les siguen las de sus discípulos y ayudantes. Aquellas imágenes que no poseen ningún vestigio de su “*maniera*” y del estilo barroco italiano debemos considerarlas pre-brasanellianas. También hay esculturas, como son los relieves de los ángeles músicos del friso de Trinidad (1765-68) que, sin ser dependientes del maestro evidencian no desconocerlo. A estos tres estilos-períodos es posible añadir uno anterior, en el cual, a la par de las primeras fundaciones, guerras y traslados, fueron afirmados los cimientos de la escuela artística misionera. Este período podemos ponerle un límite histórico, el año 1641 de la victoria sobre los bandeirantes, lo cual no significa precisamente un cambio importante de las tendencias artísticas en esa fecha, sino la afirmación progresiva de un proceso fundacional.

Al primer período épico de viajes, fundaciones, guerras y traslados (1610-1641) podemos caracterizarlo en las artes como el bautismo de la cultura vernácula. Al segundo de consolidación y expansión, de influencia española (1641-1691). El tercero corresponde a las grandes reformas e influencia centroeuropea (1691-1728) y el cuarto y último de síntesis con predominio de los maestros guaraníes (1730-1768).

Si fue una primera obra reconocida de Brasanelli el fundamento de nuestra periodización, una vez esta afirmada, se constituye en el principal instrumento con que contamos para reconocer otras esculturas suyas y seguir así la evolución de sus ideas, manifestada en los numerosos cambios estilísticos de esas obras. Resulta evidente entonces que una periodización no es simplemente un recurso académico o didáctico. De su acierto depende el éxito o el fracaso de la investigación.

### **1. Primer período del bautismo de una cultura vernácula (1610-1641)**

#### **1.1. La frontalidad de las imágenes misioneras.**

Salvo muy pocas excepciones, entre las que figuran algunas tallas de Brasanelli, las imágenes misioneras, sean pinturas o esculturas, son absolutamente frontales. Estas figuras, como prueban las antiguas fuentes, impactaban profundamente a los guaraníes.

Existen varios testimonios de los primeros encuentros donde las imágenes, casi siempre pinturas, desarrollaban todo su poder y sugestión. La Carta Anua de 1620 contiene un relato del Padre Diego de Boroa:

---

<sup>19</sup> GAUVIN, Alexander Bailey: *Art on the Jesuits Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto, Canadá. University of Toronto Press. 1999. P. 174 (original inglés) “En el arte de las reducciones Guaraníes no se conoce casi ninguna fecha ni proveniencia, [...] los curadores, para estar seguros, le asignan el siglo XVIII a la mayoría de las imágenes. [...] Sólo un estudioso, Sustersic, ha intentado una cronología general más científica, que relaciona la investigación de archivo con el análisis estilístico. También fue él quien introdujo el principio evolucionista de “cabezas de serie”, o de modelos singulares que se ramifican a la manera de un “árbol familiar.”

“Llévele con la gente que traía consigo a la iglesia (de Itapúa), enseñeles los ornamentos e imágenes de que ellos (indios del Uruguay) estaban muy maravillados y como absortos (porque nunca habían venido aquí); principalmente les causó admiración ver la imagen de los Cuatro Novísimos que Vuestra Reverencia nos dejó aquí de mano del Hermano Luis.”<sup>20</sup>

Más dramático es el siguiente relato del Padre Ruiz de Montoya de la Anua de 1626-1627:

“Acabados mis ejercicios me puse en camino (para esta reducción del Tayaoba), con ánimo de morir o vencer [...] a un buen trecho antes de llegar, hice desdoblar la Imagen de los Siete Arcángeles que llevaba conmigo, y pintó el Hermano Luis Verger. Yo me puse mi sobrepelliz y estola, y ordenamos una larga procesión”.<sup>21</sup>

En ambos testimonios se menciona al Hno. Luis Berger, de cuya mano nos llegó una pintura, la *Virgen de los Milagros* de Santa Fe y un boceto preparatorio descubierto con fotografía de luz infrarroja en un *Retrato de la Virgen* de uno de sus alumnos indios que firmaba *M. Habiú fecit. Itapúa 1618*.<sup>22</sup>

El mayor interés de esta pintura reside en comprobar cómo el pintor guaraní aumentó el tamaño de los ojos con respecto al boceto de su maestro. Esa enfatizada mirada frontal establece una relación intensa entre la figura y el espectador, que se mantendrá en todas las imágenes misioneras.

### **1.2. La volumetría y las estatuas horcones**

En este período tuvo lugar el surgimiento y desarrollo de una original imaginería guaraní de *estatuas horcones*, muy difundidas en las misiones durante todo el siglo XVII. A pesar de ello, contamos hoy con escasos ejemplares de este estilo original, ya que la mayoría de esas imágenes fueron destruidas o reemplazadas por otras, talladas por Brasanelli y sus discípulos en el nuevo estilo barroco italiano-guaraní. Los cinco ejemplares sobrevivientes que conocemos son de tamaño algo menor al natural y se conservan en museos del Paraguay: cuatro en el de Santiago y otro en el Museo Bogarín de Asunción <sup>23</sup>.

El estilo de las *estatuas horcones*, creación original de los tallistas guaraníes, se caracterizaba por el tratamiento de los pliegues de las túnicas y sotanas absolutamente verticales y simétricos. Esta organización rítmica, ceñida a la forma cilíndrica del árbol de origen, otorgaba a dichas imágenes una impactante monumentalidad. Característica que fue transmitida y ha pervivido en mayor o menor medida en toda la producción misionera posterior.

Las cabezas de las *estatuas horcones* eran talladas por escultores que se especializaban en ello, para ser ensambladas por medio de un perno o pivote. Este sistema dio lugar a las leyendas de las cabezas movibles. Algunas

---

<sup>20</sup> LEONHARDT, Carlos: *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús*, Bs.As., Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1929. t. XX, pp. 217-218.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>22</sup> SUSTERSIC, B. D.: “Presencia de una imagen hispano bizantina en América.” En: *Academia Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1991, Anuario N° 18, p. 14 a 20.

<sup>23</sup> SUSTERSIC, B. Darko: “La Imaginería y el patrimonio mueble”. En: *La Herencia de la Humanidad II Las misiones Jesuíticas del Guayrá* Verona, Italia-Buenos Aires, Manrique Zago, ICOMOS-UNESCO, 1993, p.138, fig. 138 a.

de ellas se han conservado sin el cuerpo, como la bellísima cabeza de santa exhibida en el museo de San Miguel en Brasil.<sup>24</sup>

### **1.3. Las pinturas corporales y su influencia en el modelado de los pliegues de paños misioneros.**

Siempre llamó la atención que entre las esculturas talladas por los guaraníes falten las imágenes de vestir. No se trata de un hecho casual ni de menor importancia. Más aún, creemos que allí reside una de las claves del arte y de la cultura misionera.

En los escritos de los misioneros, como el citado del Padre Boroa, yace el supuesto tácito, compartido por el hombre blanco hasta la actualidad, de que los indios provenientes de una cultura inferior, clasificada como neolítica, debían admirar y venerar todo artefacto cultural europeo, como es el caso de las “alhajas” de las iglesias y sus pinturas. Llama la atención entonces que los guaraníes no aceptaran las imágenes de vestir tan valoradas por los blancos. Ya a fines del siglo XVIII tenemos las quejas del Gobernador Doblas, que veía en las obras de los escultores guaraníes:

*“[...] unos trozos de madera mal labrados, sin ningún adorno en sus cuerpos [...] y pudieran haber empleado parte de las ricas telas que emplearon en los ornamentos, en vestidos decentes de estas imágenes y otros adornos de ellas.”<sup>25</sup>*

Si los guaraníes no aceptaban cubrir con telas reales sus imágenes, debemos sospechar de las “telas” esculpidas por sus imagineros. La cultura guaraní es una cultura del cuerpo desnudo y adornado, por lo que su comprensión de la vestimenta de las vírgenes y santos sea difícilmente parecida, o en algo equivalente, a la de los europeos.

En efecto, los pliegues de los paños de las imágenes misioneras no eran concebidos como accidentes de naturaleza textil, sino como juegos formales-rítmicos puros. Esos pliegues ocultaban metáforas y reminiscencias de las pinturas corporales guaraníes ya que ellas no se proponían ni ocultar ni proteger a los cuerpos sino aumentar la magia de su poder visual.

Cuando al imaginero guaraní se le encomendó copiar grabados manieristas o barrocos europeos y transponerlos a grandes cuadros o estatuas, interpretó aquellas complejas y ampulosas telas, que nunca había visto ni tenía de ellas experiencia alguna, como lo que en realidad eran: artificios mágico-visuales. Las transpuso y ordenó de acuerdo a su mentalidad y tradición cultural. En el nuevo sistema gravitaban más la simetría y los ritmos visuales-musicales de su universo estético que la lógica y la física europeas.

Siendo los pliegues de las telas que encubrían las imágenes algo tan importante para el guaraní, se comprende por qué Brasanelli abandonó muy pronto la corrección académica europea de sus primeras imágenes para buscar sistemas de mejor recepción y comunicación con ese receptor. En sus últimas creaciones Brasanelli logra incorporar las tres características de la estética y mentalidad guaraní hasta aquí señaladas: la frontalidad, la monumentalidad y la organización mágico-ritual de las superficies. Probablemente sea el único caso en la historia en lograr asociar a la estética

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, fig. 124.

<sup>25</sup> DOBLAS, Gonzalo de: *Memoria sobre las misiones de indios Guaraníes*. Colección Pedro de Ángelis, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1970, t. V, p. 100.



barroca esas características, no solamente diferentes, sino de un signo totalmente opuesto.

## **2. Segundo período de afirmación y expansión (1641-1691)**

### **2.1. La influencia del realismo español del siglo XVII**

Entre los escultores de las *imágenes horcones* que, según las describe Sepp, eran *grandes estatuas doradas que se colocan en una cavidad parecida a una concha y son de un aspecto majestuoso, patético*, sobresalieron algunos artistas de talento superior.

Ellos eran seguramente los encargados de confeccionar las cabezas y manos para todas las imágenes. Esos maestros esculpían también figuras de San Miguel guerrero donde el tronco cilíndrico se ahuecaba para simular las telas, de las que emergían las robustas piernas que sostenían, con un firme efecto tectónico, el cuerpo del campeón blandiendo lanza o espada en la mano derecha y escudo o balanza en la izquierda. Esculpían además las figuras, que no se hundían en los cilindros de sus túnicas, como los Crucificados con brazos articulados que se transformaban en Yacentes para el culto de la Semana Santa, fiesta que culminaba en la procesión de la resurrección con el encuentro de Cristo con su Madre, la *Tupasy ñuguaiti* (Madre de Dios del encuentro).<sup>26</sup>

Los misioneros ponían ante los ojos de los escultores el modelo de algún grabado o las imágenes de sus crucifijos. Como en la segunda mitad del siglo XVII sólo accedían a las misiones jesuitas españoles, fue la influencia del realismo castellano o del andaluz, entonces triunfantes en España, los que más influyeron en esa escuela de imagineros guaraníes.

### **2.2. Un destacado escultor guaraní, creador del estilo de San Ignacio Guazú**

Entre todos los talleres misioneros del siglo XVII el que mayor influencia ejerció fue el de San Ignacio Guazú. No olvidemos que se trató del primer pueblo fundado y el que mayor continuidad tuvo, ya que no conoció las devastaciones de los bandeirantes y los penosos traslados de los pueblos del Guayrá y del Tape. En ese clima, ya muy activo desde las primeras décadas, surgió en el último tercio del siglo una personalidad sobresaliente. No conocemos su nombre pero su labor tiene la huella de su estilo inconfundible. Su sensibilidad por los volúmenes, cuya contundencia plasmó en sus diseños como en sus tallas, permite considerarlo el Giotto o el Piero della Francesca de las misiones. Entre los dibujos podemos asignarle la carátula de las Décadas de Nicolás del Techo, manuscrito del Archivo de Madrid, fechable alrededor de 1685. Entre las tallas sobresalen cinco del Museo de San Ignacio Guazú (Paraguay). Son tres *San Miguel*, un *Cristo Yacente* y una *Inmaculada*. Todos han ejercido una fuerte influencia sobre los demás talleres.

---

<sup>26</sup> AFFANNI, Flavia: *Imaginería de las Misiones Jesuíticas como testimonio de la inculturación y recepción del mensaje cristiano en la cultura guaraní, de Mojos y Chiquitos*. Tesis doctoral. Fac. Filosofía y Letras. U. B. A.

De los *San Miguel* <sup>27</sup> encontramos influjos en innumerables imágenes de la misma advocación en el Paraguay, Argentina y Brasil. La *Inmaculada*,<sup>28</sup> recreación del prototipo de la Inmaculada de Gregorio Fernández con cabello suelto y manos en oración, es la imagen de la madre de Dios, la *Tupasy* más difundida en las misiones en toda la provincia Paraquaria. El *Cristo Yacente*,<sup>29</sup> de extraordinaria concepción, fue modelo para innumerables Cristos muertos o flagelados. También un notable *ángel* de tamaño casi natural que se halla en el museo de Santa María de Fe, cuya anatomía descubre indudables estudios de modelos vivos, delatan una clara influencia del escultor de San Ignacio.

### **2.3. Santa María de Fe y Santiago**

En el museo de Santa María de Fe se destacan algunas imágenes de un estilo diferente y también muy personal. Son ellas el *Ángel* (Lám. 2 a) ya mencionado en el estilo monumental de San Ignacio Guazú; la *titular*, que es de las imágenes más carismáticas e impactantes y el gran *Cristo Resucitado*. Su modelado de los paños, probablemente inspirado en grabados, tiene características personales que permiten atribuir a la misma mano el gran *Santiago ecuestre*,<sup>30</sup> imagen titular del pueblo de Santiago. Creemos que el estilo monumental de este escultor, sobre todo su imagen de la patrona *Santa María de Fe*,<sup>31</sup> han ejercido considerable influencia en el último período de Brasanelli.

En el pueblo de Santiago se descubren también algunos escultores de no escaso vigor y originalidad. Son los que permiten que ese taller se distancie de los dos anteriormente nombrados. Su presencia requiere análisis muy detenidos, que podrán revelar también ciertas influencias de San Ignacio Guazú en las imágenes más antiguas.

### **3. Tercer período: La reforma de Brasanelli (1691-1728)**

Cuatro imágenes de María guiarán el análisis de los estilos que caracterizan la producción misionera de Brasanelli. De complejo reconocimiento iconográfico ellas poseen características de la Inmaculada y de la mujer del Apocalipsis aplastando la muerte-esqueleto y el pecado-serpiente (Santa María de Fe, Paraguay), Lám 3 a, o ya pisando la serpiente (San Miguel, Brasil), o con nubes y querubines (San Roque, Corrientes, Argentina), Lám. 3 b, o con la clásica luna, de preferencia guaraní (Santa Rosa, Paraguay) Lám. 6. Todas ellas detentan una composición gestual de Asunta por lo que las denominamos indistintamente Inmaculada Concepción-Asunción, o simplemente Inmaculada agregándole su lugar actual, o la fecha aproximada que indica más el período que el año exacto de su origen. Estos cambios iconográficos, que condujeron al artista desde su cultura mariana itálica

---

<sup>27</sup> SUSTERSIC, B. D.: "La Imaginería y el patrimonio mueble". Op. Cit., fig. 118 y 121.

<sup>28</sup> *Ibidem*, fig. 138 b.

<sup>29</sup> *Ibidem*, fig. 120.

<sup>30</sup> *Ibidem*, fig. 134.

<sup>31</sup> AULETTA, Estela; SERVENTI, Cristina: "Una devoción belga en las misiones jesuíticas de guaraníes" en: *Jesuitas -400 años en Córdoba*. Córdoba, Argentina. 1999. Tomo 1, pp. 43 a 66.

hasta la española-guaraní de la Inmaculada Asunta con la clásica luna, son acompañados también de cambios estilísticos de un parecido signo y orientación.

Hemos hecho ya varias referencias a los diferentes estilos de Brasanelli. El primer estilo documentado es el renacentista-manierista de su primera estadía en Santa María de Fe. Le sigue un estilo barroco en tres versiones principales que se alejan cada vez más del concepto europeo de sus primeras tallas: la riograndense itálico-berniniana; la del Paraná, de un barroco misionero-berniniano y la última muy personal que podríamos denominar el barroco *mágico-geométrico* de sus últimas obras.

### **3.1 Primera estadía en Santa María de Fe (1691-1695)**

Como hemos visto, el conocimiento de los primeros cinco años de Brasanelli en América no se funda en menciones de obras arquitectónicas sino en análisis estilísticos de los retablos de la Compañía de Córdoba, en sus columnas salomónicas muy semejantes a las del antiguo retablo de San Ignacio Guazú y en la extraña *Inmaculada* de 1693 ? de Santa María de Fe. Esta última agrega un elemento importante para probar una primera estancia de Brasanelli en dichos pueblos muy cercanos entre sí. Probablemente esculpiera esa imagen, además de numerosos pequeños modelos de los que sólo se conservan dos, mientras proyectaba y dirigía la obra de los dos retablos encargados por el Padre Lauro Núñez.

La *Inmaculada* de 1693 ? es una imagen única, tanto en las misiones, como en el "corpus" brasanelliano. No posee casi ninguno de los rasgos estilísticos e iconográficos característicos que identifican al maestro en sus obras posteriores. La extraña peana con el esqueleto y la serpiente representa el triunfo sobre la muerte y el pecado. Estos elementos demuestran una preocupación teológica desconocida en el resto de la imaginería misionera,<sup>32</sup> del mismo modo que la cuerda rota en el antebrazo de su *yacente-crucificado* de la Catedral de Corrientes. Ambas iconografías son casi exóticas en América.

Los pliegues, académicamente perfectos, del manto de la *Inmaculada* (1693 ?) son, por su natural caída, prebarrocos y podríamos creer pre-brasanellianos. ¿Por qué, entonces, atribuimos esa imagen al maestro? Porque se trata exactamente de la misma figura, de los mismos gestos de los brazos y manos que se repiten en la gran *Inmaculada* (1710 ?) del Museo del pueblo de San Roque (Corrientes) cuyas características anatómicas son parecidas y cuyos pliegues de paños son ya reconocibles como los del maestro lombardo.

Debemos señalar que aquella primera imagen de Santa María de Fe es por su cuidadosa talla y su perfecta y muy bien conservada policromía un ejemplo único y totalmente aislado en la imaginería misionera. Todas estas características han hecho difícil y tardío su reconocimiento. Ella a su vez arroja una valiosa luz sobre un importante grupo de esculturas de un claro estilo brasanelliano pero que no se relacionan con ninguno de los estilos posteriores del maestro. Se trata de modelos de un *San Luis Gonzaga* (0,90 m) y un *San Estanislao de Kostka* (0,88 m) guardados en el mismo museo junto a copias en escala mayor (1,54 m) de un tallista local. Otra copia muy fiel del mismo *Estanislao* se halla en el museo del vecino pueblo de San Ignacio. Ella nos permite, por su gran calidad y fidelidad, descubrir la presencia de un

---

<sup>32</sup> Agradezco al Prof. Héctor Schenone las indicaciones sobre la iconografía de esta y otras imágenes misioneras.

excelente tallista en esa localidad. Se deben a él todas las figuras del retablo central de la antigua iglesia de San Ignacio que hoy se exhiben en las dos últimas salas del museo. Siempre llamó la atención como todas esas figuras, en especial el trío central, *San Ignacio*, *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja*, sin ser de la mano de Brasanelli, se relacionan mejor que ninguna otra obra suya con el estilo de los escultores-ebanistas jesuitas lombardos. Nos referimos a su maestro en Milán, Daniele Ferrari, o a los hermanos Taurino en sus obras de Milán y Génova, o en la puerta de la basílica de *San Vitale* en Roma.<sup>33</sup> El reconocimiento de la *Inmaculada* de 1693 ? y los dos modelos como obras de los primeros años de Brasanelli en las misiones resuelve ese dilema.

### **3.2. El período Riograndense (1696-1785)**

Un *Ángel* (Lám. 4) del museo “Julio Castilhos” de Porto Alegre, Brasil, es entre todas las imágenes conservadas de mano de Brasanelli, el que más recuerda a las figuras tenantes de los “*armadi*” de la sacristía del *Gesú* de Génova, de los hermanos Taurino, o a los muebles de Daniele Ferrari en *Santa Fedele* de Milán. El estilo más libre y gestual de esas figuras tenantes apenas cubiertas con algún agitado paño las vuelve más barrocas que las figuras enfundadas en sotanas y casullas de los santos de la Orden. Del mismo modo ese *ángel* riograndense (1700 ?) en el diseño de su semidescubierto cuerpo, de sus revueltos paños y cabellos es todo acción e inaugura, junto con las columnas salomónicas de los retablos de Córdoba, la llegada del barroquismo berniniano al Río de la Plata. Ese frenesí gestual sólo se puede relacionar con imágenes como la gran *Inmaculada* del Museo de San Miguel, Brasil (1700 ?) y el *San Luis Gonzaga*, titular del pueblo del mismo nombre, esculpidos ambos por colaboradores sobre bocetos, o quizás modelos en pequeña escala, hoy perdidos de Brasanelli. La primera es otro ejemplo de la elección de Brasanelli de iconografías extrañas al mundo hispano guaraní. Coronada de flores, pisando una inmensa y terrible serpiente, con un ángel que no la eleva de los pies sino de la cintura y con paños de extraño vuelo, ha sido siempre de difícil clasificación. En cambio, se acerca algo más a la iconografía convencional el *San Miguel Arcángel* del Seminario de San Leopoldo, de su propia mano, el cual junto a otro *San Miguel* perdido, pero conocido por sus copias, fueron los modelos de una nueva serie de San Miguel barrocos, estilísticamente opuestos a los estáticos guerreros de San Ignacio Guazú del siglo XVII, antes mencionados.<sup>34</sup>

De las numerosas esculturas producidas por Brasanelli en ese período ha sido posible identificar sólo cuatro más. El *Crucifijo* de la iglesia de Bom Fin, Porto Alegre, el *Estanislao de Kostka* (o *San Luis Gonzaga*)<sup>35</sup> del museo de San Miguel, el gran *San Lorenzo*, titular de su pueblo y hoy en el mismo museo y el *San Borja arrodillado*,<sup>36</sup> descrito por el Padre Oliver, el cual es el punto de partida para el reconocimiento de las demás obras de Brasanelli. Estas últimas cuatro parecen tener poca relación con las anteriores y difícilmente podrían ser asignadas al mismo autor de no ser por algunos

---

<sup>33</sup> PIRRI, Pietro S. J., “Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII”. *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Romae, Periodicum semestre ARSI. 1952; Volumen XXI p. 3 a 59.

<sup>34</sup> GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: *Historia del Arte Iberoamericano*. Sevilla, Ed. Lunweg, 2001, p.

<sup>35</sup> SUSTERSIC, B. D.: “La Imaginería y el patrimonio mueble”. Op. Cit., fig. 137.

<sup>36</sup> *Ibidem*, fig. 136.

rasgos anatómicos semejantes, en especial los perfiles de sus rostros, muy diferenciados los masculinos de los femeninos. La composición de los cuerpos y de los paños es muy variada aunque todas ellas se caracterizan por su nuevo realismo gestual y por los bordes filosos y la tendencia al arabesco de los pliegues de sus paños, características que provienen de los tallistas lombardos de la madera, sus maestros. El alba del *San Borja*, en especial, es fiel exponente del repertorio de pliegues usados por Brasanelli en sus diversos períodos. Lo que caracteriza y unifica todas las imágenes del período riograndense es su énfasis gestual-espacial. Ninguna de estas figuras se orienta con su cuerpo y rostro en un solo eje hacia el fiel que las contempla, ya no como devoto-orante, sino como espectador de la acción representada: el combate de *San Miguel*, la *Asunción de la Virgen* o la adoración y éxtasis de *San Borja* ante la eucaristía. Esta gestualidad espacial representa una total ruptura con la frontalidad de las imágenes misioneras del siglo XVII; ruptura que se irá atenuando hasta desaparecer en las obras posteriores de Brasanelli del Paraná.

### **3.3. Concepción (1705-1715 ?)**

De Concepción proviene probablemente la gran imagen de la *Inmaculada* (1710 ?), Lám. 3 b, que se encuentra actualmente en el museo de San Roque (Corrientes) y cuya importancia permite suponer que se trataba de la titular del pueblo de Concepción, donde trabajó Brasanelli casi tanto tiempo como en San Borja. Ella fue salvada de las tropas de Chagas que en 1817 saqueaban e incendiaban todos los pueblos de la orilla occidental del Río Uruguay.

Esta imagen reproduce en escala mayor la composición de la primera *Inmaculada* de 1693 ?, Lám. 3 a. Por las notables coincidencias entre estas dos imágenes podemos saber que Brasanelli utilizaba bocetos, probablemente de su mano, los que eran adaptados a la etapa estilística por la que atravesaba el artista.

Con excepción de la peana con la osamenta y la serpiente, reemplazados por nubes y querubines, todos los elementos del cuerpo y los pliegues de los paños de aquella figuran en ésta, pero transpuestos de un estilo tardo-renacentista-manierista al nuevo barroco. Se trata de un caso único donde se muestra exactamente la misma temática en dos estilos diferentes. Ambas obras testimonian las búsquedas del maestro de un nuevo lenguaje figurativo misionero. La recepción, tanto de los curas como de los guaraníes, guió esa búsqueda. La distancia recorrida desde la *Inmaculada* de 1693 ? parece agigantarse si comparamos sus paños, pliegue por pliegue: la túnica, el manto que envuelve el cuerpo, el paño que cubre la cabeza y que rodea la base del cuello y hombros. Esos pliegues antes en natural caída, ahora ondulan, cobran vida propia, se levantan y parecen abrazar a la figura y proyectarse al espacio circundante. Pero no se trata únicamente del avance hacia un dinamismo barroco, como pareciera si nos guiamos por las diferencias descritas. En ese aspecto, el *Ángel* (1710 ?) del museo "Julio Castilhos" marcó ya su punto extremo no repetido en ninguna otra obra. La *Inmaculada* de San Roque (1710 ?) logra, por el contrario, un mayor equilibrio entre los aspectos tectónicos, la gestualidad barroca y el movimiento de los volúmenes en el espacio. Ese equilibrio será la característica principal del "estilo barroco misionero" iniciada por nuestro artista después de los experimentos del período riograndense. Esa nueva imagería barroca surge recién con Brasanelli ya que las figuras tectónicas del siglo XVII no pueden

ser consideradas barrocas a pesar de la presencia de algún paño congelado en vuelo remita a modelos de ese estilo.

Es posible adelantar ya la principal conclusión de este trabajo acerca del arraigo del estilo barroco en las misiones. Mientras los tallistas guaraníes utilizaban grabados del siglo XVII traducían el dinamismo de esos modelos a formas estables y tectónicas de su visión y mentalidad. De esos grabados nunca habría surgido el estilo barroco misionero del siglo XVIII. Fueron necesarias cuatro décadas de trabajo de un escultor profesional como Brasanelli para que el nuevo estilo arraigara de un modo más permanente. Aunque esa enseñanza no logró conmover los cimientos de la concepción monumental de los escultores guaraníes, sus aportes enriquecieron el repertorio del nuevo lenguaje plástico de los talleres misioneros. Esos aportes producirán en el árbol de la tradición misionera como un fecundo injerto del que surgió un estilo que desplegará sus nuevas y audaces formas en la última etapa de Trinidad.

### **3.4. Paraná: Itapúa, Loreto, Santa Rosa y Santa María de Fe (1715 ?-1723 ?)**

La actividad de Brasanelli en la zona del Paraná es conocida por las empresas constructivas en Itapúa, Santa Ana y San Ignacio Miní. También hay menciones de un nuevo retablo en Santa Ana, del equipamiento de San Ignacio Miní y de su autoría de los retablos de la Iglesia de Loreto. Todos esos pueblos, junto con sus iglesias fueron destruidos e incendiados en 1817 por las tropas del Dr. Francia. La mayoría de sus imágenes fueron llevadas a Paraguay y otras al refugio del Iberá por los guaraníes fugitivos. Es difícil por lo tanto conocer los lugares de origen de aquellas obras que corresponden a los últimos diez o quince años de la vida del artista.

Con excepción del *Crucifijo* convertido en *Yacente*, de la Catedral de Corrientes, y del *Niño Jesús Alcalde* del pueblo de Jesús,<sup>37</sup> las demás imágenes de Brasanelli se encuentran en los llamados “pueblos de abajo”, Santa Rosa, Santa María de Fe y San Ignacio Guazú.

El *Crucifijo-Yacente* de Corrientes es la imagen de Brasanelli más copiada y difundida en la Provincia Paraquaria<sup>38</sup>. Encontramos crucifijos que siguen su estilo e iconografía en San Miguel de Corrientes, Santa Rosa de Calamuchita - Córdoba y San Miguel de Brasil entre los de mayor tamaño e importancia. Numerosos Crucifijos menores que repiten la cuerda en su antebrazo o su barba recortada, guardados en los museos y colecciones del arte misionero atestiguan la difusión del modelo de Brasanelli.

Aunque con brutales intervenciones, como es el serruchado de los brazos para articularlos mediante bisagras de cuero, o el injerto de dentadura y cabellos reales con sobrepintados de mucha sangre, el *Crucifijo-Yacente* de Corrientes aún exhibe toda la nobleza de una de las mejores tallas del escultor italiano. Aunque tiene notable semejanza con el *Crucifijo* de Bom Fin, la mayor seguridad en la definición anatómica y el paño de pureza con pliegues de formas geométricas de quiebres alternados y angulosos, lo ubican claramente en su producción del Paraná. Las imágenes más cercanas estilísticamente son las de la *Anunciación* de Santa Rosa.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, fig. 141 a.

<sup>38</sup> SUSTERSIC, B. D. “Una antigua devoción que perdura en el tiempo: el Señor Yacente de Corrientes”. 1996. En: “*El arte entre lo público y lo privado*”. Buenos Aires, CAIA/UBA, 1996 pp. 51 a 62.

Por fotografías anteriores a la “restauración” de 1980 en la que fueron estucados los rostros y manos sobre la “*suprabase de plata*” al modo quiteño, podemos descubrir en esas figuras de la *Anunciación* de Santa Rosa a un escultor de gran sensibilidad y notable oficio. Los pliegues angulosos y simétricos del ángel Gabriel en contraposición con los espiralados y curvos de la Virgen, podrían referirse a caracterizaciones semióticas del encuentro del mundo natural y la presencia sobrenatural. Las demás imágenes, la *Virgen de Loreto* y la pequeña *Inmaculada* con la luna, de Santa Rosa (1720 ?),<sup>39</sup> y la *Virgen de la Candelaria* (1723 ?), *Santa Bárbara*,<sup>40</sup> *San Miguel* y *San José*<sup>41</sup> de Santa María de Fe, todas notables creaciones de este último período, acusan una progresiva geometrización, visible sobre todo en los pliegues cada vez más rígidos de los paños y el tratamiento más simplificado y sintético de los detalles anatómicos, rostros, pies y manos.

Podemos concluir que Brasanelli nunca hubiera llegado a esa geometrización de intención semiótica-mágica de haber permanecido en el medio europeo. Esa versión personal de un realismo mágico-barroco tiene un largo cordón umbilical que la une a la imaginería misionera del siglo XVII, la que conserva el significado visual chamánico de las pinturas corporales premisioneras.

La producción del último estilo de Brasanelli, que por su originalidad y calidad merece la consagración de estudios más amplios, logra en esta breve presentación superar la principal y mayor dificultad, su reconocimiento y su ubicación en el contexto de las obras del artista, además de su significado en el arte general misionero. Únicamente a partir de esta ordenación en las coordenadas estilísticas y temporales se abre la posibilidad de estudios más profundos y especializados, consagrados exclusivamente a esas y otras obras del mismo escultor.

### **3.5. Santa Ana y San Ignacio (1724-1728)**

De sus últimas dos residencias, consagradas a trabajos de arquitectura, nos han llegado de su mano sólo los dos *ángeles* de la portada principal de San Ignacio Miní.

No conocemos ninguna imagen tallada en piedra con anterioridad a éstas. Pareciera que la simplificación y geometrización de sus últimos trabajos, como la *Santa Bárbara* y el *San Miguel* de Santa María de Fe lo prepararon para la talla del rústico itaquí o asperón rojo, arenisca que Brasanelli habilitara para los futuros trabajos de escultura y arquitectura en las misiones.

Atribuimos a Brasanelli los proyectos de todas las portadas y ornamentaciones de vanos en San Ignacio Miní que destacan la concepción de un arquitecto-escultor. Según Oliver: “*la portada es bella, de columnas, arcos, nichos, y otras labores de piedra.*”<sup>42</sup> El proyectista de esta obra pudo tener presentes las ideas de Miguel Angel para las fachadas. Testimonian su conocimiento y admiración por el gran florentino también las dos escaleras curvas con roleos, semejante a los de la *scala* de la biblioteca laurenciana,

---

<sup>39</sup> SUSTERSIC, B. D.: “La Imaginería y el patrimonio mueble”. Op. Cit., fig. 140.

<sup>40</sup> *Ibidem*, fig. 117.

<sup>41</sup> *Ibidem*, fig. 40.

<sup>42</sup> OLIVER, Jaime: op. cit. F. 4 v.

que aún se conservan en Santa Ana, a pesar de la destrucción general de esas ruinas.

En San Ignacio Miní son notables las portadas del templo al cementerio, al patio del colegio, a la sacristía y al refectorio. Todas demuestran que Brasanelli, lejos de ser un improvisado arquitecto, tenía una formación clásica manierista sólida, y que además poseía el genio artístico para usar con libertad ese lenguaje y combinarlo con la realidad de las circunstancias americanas, los materiales disponibles, el sistema constructivo de estructura de horcones de madera, la falta de la cal y la mano de obra y mentalidad de los guaraníes que realizaban sus proyectos.

De los relieves que se conservan podemos atribuir a su mano, con seguridad, sólo los dos *ángeles* de la fachada principal. También un bajorrelieve en técnica del "*rilievo schiacciato*" con un *bautismo de Jesús en el Jordán*, hoy casi irreconocible, muestra sus conocimientos de la escultura renacentista. Los *ángeles*, en cambio, son ejecutados en otra técnica apta para el efecto monumental en la distancia de esa fachada. Son esculpidos en varios niveles, escalonados con rigor geométrico, que definen las cabezas, los brazos y ambas banderas con sendos pliegues que marcan la profundidad en un esquema dominado por la planimetría absoluta, ceñida a la inmensa superficie de la fachada.

Llama la atención cómo ese maestro tan hábil en la talla de imágenes de bulto no proyectara alguna escultura exenta para esta fachada, como lo hiciera en la iglesia de Concepción. Sin embargo, en San Ignacio Miní ningún elemento rompe la sobria y elegante planimetría de los lienzos de piedra de las grandes cajas murarias. Brasanelli exhibe aquí la madurez alcanzada tras una larga trayectoria. Los diferentes elementos renacentistas, manieristas y barrocos de su formación europea han logrado una síntesis con el *realismo mágico* de la cultura escultórica guaraní del siglo XVII.

San Ignacio Miní es el último y el más logrado estadio de esa síntesis que buscó Brasanelli a partir de sus primeras obras en las misiones. Cuando la muerte interrumpió su labor, ya había elaborado un lenguaje formal escultórico y arquitectónico que hoy se conoce como "misionero" y además perfeccionó la difícil técnica necesaria para expresarlo. Su mayor mérito reside en los puentes que tendió entre dos sociedades, aparentemente muy distantes: el de la cultura guaraní del bosque y la selva americanos y el mundo de la cultura europea, barroca y urbana.

#### **Cuarto período: Los escultores guaraníes después de Brasanelli (1730-1768)**

##### **4.1. La difusión de los modelos de Brasanelli**

Es muy difícil determinar la extensión geográfica y temporal de la vigencia de los modelos y de la enseñanza de Brasanelli. Como después de su muerte sobrevino una profunda crisis demográfica, ya mencionada al inicio de nuestro trabajo, es probable que ella interrumpiera el normal desarrollo de los talleres, así como ocurrió también con el funcionamiento de las artes tipográficas y la imprenta misionera. La profundidad de esa crisis y la manera en que impactó sobre el desarrollo de las artes ha sido aún poco estudiadas. Lo que evidencia el análisis de la relación de los modelos de Brasanelli y sus copias es que la famosa capacidad del copista guaraní, en el caso de la escultura y las artes plásticas, es bastante relativa. Los dos modelos de Brasanelli que se conservan permiten analizar la actitud del guaraní ante



formas que le son extrañas pero cuya propuesta de paradigma desencadena un proceso de selección y profundas modificaciones. El tallista de San Ignacio Guazú, a pesar de la notable fidelidad de su copia del *San Estanislao*, al enfatizar la caricia del Niño mejoró su relación con el Santo. El análisis de la relación de esta copia y su modelo nos brinda, como ya fue señalado, la certeza de reconocer al autor de todas las imágenes del gran retablo de San Ignacio Guazú, a partir de modelos de Brasanelli, actualmente perdidos. Menos fiel a su modelo el escultor de Santa María de Fe, además de corregir la relación de las escalas del niño y San Estanislao cambió y, debemos reconocerlo, mejoró la definición y la proporción de los volúmenes de los cuerpos, sobre todo de la cabeza y el cuello de ambas figuras.

Lo que más sorprende al espectador occidental es la exageración de ciertos rasgos como la forma puntiaguda de las narices que sin duda le llamaron la atención y que consideró el rasgo más típico que correspondía destacar. En el *San Luis* esa exageración adquiere un carácter casi humorístico, intención quizás no del todo ausente en el escultor guaraní.

#### **4.2. La creación de un estilo misionero del siglo XVIII.**

La labor de Brasanelli en las misiones se caracterizó por la búsqueda, casi obsesiva, de un lenguaje figurativo de comunicación con la mentalidad guaraní. Sus modelos sufrieron adaptaciones, que como hemos visto, intencionales o no, fueron considerables. Vistas desde la actualidad las imágenes de madera o de piedra esculpidas en las cuatro décadas posteriores a Brasanelli, exigen un ojo crítico experto para revelar su lejana inspiración en algún modelo, o de algún detalle de un modelo, del que es copia de segunda o ya de tercera generación, del maestro desaparecido hace tantos años.

Fue en esas décadas que se esculpieron cantidad de imágenes que pasaron a la historia como genuinas representantes de un único "estilo misionero". En realidad, se trata del último de esos estilos. Sus figuras se caracterizan por la expresión risueña, por sus proporciones robustas y más bien abigarradas, por la peana de media esfera, transformación sufrida por las nubes brasanellianas, y por un plegado de paños que recuerda el barroco italiano o el español pero diseñado en la superficie sin penetrar en profundidad y comprometer el volumen cilíndrico de la figura.

Toda esta herencia fue patrimonio de los escultores del taller de Trinidad, dirigidos por el Padre Pedro Pablo Danesi, aficionado arquitecto y escultor, asistido por excelentes maestros guaraníes. Algunas obras esculpidas en ese taller hacen olvidar, por el carácter y autonomía alcanzados, el origen y la procedencia de la cultura plástica exhibida.

Especialmente el famoso friso de los ángeles músicos <sup>43</sup> se eleva sobre todo lo producido en el período de la colonia, alcanzando un nivel de expresión de trascendencia universal. Esos relieves sólo pueden ser comprendidos y valorados en sus formidables logros plásticos desde la perspectiva del arte del siglo XX.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: *Historia...* Op. Cit., p.

<sup>44</sup> SUSTERSIC, B. D. Componentes míticos americanos en el arte Jesuítico Guaraní. *Jornadas "El arte en el debate del quinto centenario"*. Buenos Aires, CAIA-UBA, 1992, y también: El friso de ángeles músicos de Trinidad. *Jornadas "Arte y Poder"*, Buenos Aires, CAIA-UBA, 1993, p. 380 a 392.