



História Unisinos
ISSN: 2236-1782
periodicos@unisinos.br
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Alejandra Fogelman, Patricia
La armonía celestial vista “desde abajo”: economía, sociedad y barroco en Minas Gerais colonial
História Unisinos, vol. 22, núm. 3, 2018, Septiembre-Octubre, pp. 384-399
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.4013/htu.2018.223.05>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=579862710005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La armonía celestial vista “desde abajo”: economía, sociedad y barroco en Minas Gerais colonial

Celestial harmony seen “from below”: Economy, society and baroque in colonial Minas Gerais

Patricia Alejandra Fogelman¹
pafogelman@yahoo.com.ar

Resumen: En Minas Gerais colonial la Corona pretendía el control de los minerales preciosos y tenía gran desconfianza frente a la autonomía de algunas ramas de la Iglesia en la competencia por las rentas. Sin embargo, a pesar de la ausencia de las Órdenes regulares, se levantaron maravillosas iglesias barrocas (incluso, con pintura de techos en perspectiva ilusionista), erigidas y decoradas a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, en un contexto de declinación de la minería, alza de impuestos y crisis política, fiscal y administrativa. Para construir estas iglesias deben haber sido necesarias numerosas inversiones (tema que no podemos abordar) realizadas por laicos: terciarios y hermandades de diferentes grupos étnicos. Esas iglesias sirvieron de escenario para las manifestaciones de la religiosidad barroca y de soporte para una serie de programas iconográficos que, suponemos, guardarían relación con el aire de los tiempos. En el interior de las iglesias observamos un viraje del barroco al rococó con todo un despliegue de técnicas, recursos, modelos, capitales invertidos en la maquinaria de la representación y la reproducción de la creencia. ¿Cómo se explica la edad de oro del barroco religioso minero en medio de la caída de la producción del mineral aurífero? Y, fundamentalmente: ¿Qué significa a nivel sociocultural la presencia de estas iglesias y de ciertas imágenes pintadas en sus techos? Nos referimos a dos marcos historiográficos: los estudios del contexto socioeconómico regional y también a la historiografía del barroco minero, buscando articular los principales aportes separados por dos miradas teóricamente desencontradas. Luego de restablecer ambos contextos en un cruce intentaremos comprender las funciones de las imágenes de la pintura de perspectiva de los techos de las iglesias mineras, analizando el caso de San Francisco de los Penitentes de Ouro Preto desde la mirada de la historia cultural de las imágenes, pensando en esa fuente y sus posibles funciones en las coordenadas del contexto sociocultural minero en transición post-Inconfidencia.

Palabras-clave: techos, cielo, iglesias, Minas Gerais, historia cultural.

Abstract: In colonial Minas Gerais the Crown claimed control of precious minerals and had great distrust of the autonomy of some branches of the Church in the competition for revenues. However, in spite of the absence of the regular Orders, wonderful Baroque churches were built (even with ceiling paintings in illusionist perspective), erected and decorated at the end of the 18th century and the beginning of the 19th, in a context of declining mining industry, tax rise and political, fiscal and administrative crisis. To build these churches, many investments made by lay people must have been necessary (a topic that we can not address): tertiaries and brotherhoods of different ethnic groups. These churches served as a

¹ Instituto Ravignani, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Universidade de Buenos Aires. 25 de Mayo, 22, 2º piso, C1002ABE, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

stage for the manifestations of Baroque religiosity and support for a series of iconographic programs that, we believe, would be related to that period of time. Inside the churches we see a shift from the Baroque to the Rococo with a complete display of techniques, resources, models, capital invested in the machinery of representation and reproduction of belief. How do we explain the golden age of religious Baroque in Minas Gerais at the same time of the decay of gold production? And fundamentally: What does the presence of these churches and certain images painted on their roofs mean at a sociocultural level? We refer to two historiographical frameworks: the studies of the regional socioeconomic context and the historiography of the Baroque in Minas Gerais, seeking to articulate the main contributions separated by two theoretically different views. After restoring both contexts in an intersection, we will try to understand the functions of the images of the perspective painting of the roofs of the churches in Minas Gerais, analyzing the case of São Francisco dos Penitentes, in Ouro Preto, from the point of view of the cultural history of images, thinking about that source and its possible functions in the coordinates of the sociocultural context in the post-rebellion transition in Minas Gerais.

Keywords: ceilings, heaven, churches, Minas Gerais, cultural history.

Minas Gerais es una región donde las órdenes religiosas estuvieron prohibidas durante la era colonial debido al celo que la Corona tenía sobre el control de los minerales preciosos (oro y diamantes) y la desconfianza frente a la autonomía de algunas ramas de la Iglesia (especialmente, los jesuitas) en la competencia por las rentas. Sin embargo, a pesar de esta presencia restringida de la Iglesia, se levantaron maravillosas iglesias barrocas (incluso, con pintura de techos en perspectiva ilusionista), erigidas y decoradas a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, en un contexto de declinación de la minería, alza de impuestos y crisis política, fiscal y administrativa.

Para construir estas iglesias deben haber sido necesarias numerosas inversiones (tema que no podemos explorar en estas páginas) realizadas por laicos: terciarios y hermandades de diferentes grupos étnicos. Ellas sirvieron de escenario para las manifestaciones de la religiosidad barroca y de soporte para una serie de programas iconográficos que, suponemos, guardarían relación con el tono de los tiempos. En su interior observamos un viraje del barroco al rococó con todo un despliegue de técnicas, recursos, modelos, capitales invertidos en la maquinaria de la representación y la reproducción de la creencia. ¿Cómo se explica la edad de oro del barroco religioso minero en medio de la caída de la producción del mineral aurífero? ¿Qué significa a nivel sociocultural la presencia de estas iglesias y de ciertas imágenes pintadas en sus techos?

El contexto de Minas Gerais, siglo XVIII y principios del XIX

La búsqueda de metales preciosos por parte de la Corona portuguesa se había iniciado hacía mucho y en

el contexto de las apropiaciones castellanas sobre la renta minera de México y del Potosí cuando, a fines del siglo XVII, los paulistas – con estímulos muy concretos por parte del poder real – dieron con el mineral de oro en la actual región de Minas Gerais: entre Mariana, Serro Frio y las inmediaciones de lo que será Vila Rica (hoy conocida como Ouro Preto). Esas campañas entraron desde São Paulo por senderos indígenas a los que los *bandeirantes* estaban más acostumbrados. Tras los primeros e informales descubrimientos, vinieron los convenios con la Corona para asegurar las partes de las ganancias y se estimularon nuevos hallazgos. Este ciclo se inicia con una fiebre del oro que moviliza a muchas personas (portugueses, sobre todo, y esclavos como mano de obra) y pone seriamente en peligro la estructura demográfica regional e, incluso, del reino. Esta quimera llevó a la escasez extrema (y consecuente alza de precios) de los alimentos, puesto que al inicio no había estructura alimentaria adecuada y las hambrunas de 1697/98 y de 1700/1701 causaron muchas muertes. Algo después, hacia 1720 (año de un motín en Vila Rica) la Corona crea la *Capitania das Minas Gerais*.

Aproximadamente en 1725 se oficializa el descubrimiento de diamantes, al norte de Vila Rica, en el *Arraial do Tejuco*, Comarca do Serro do Frio (hoy Diamantina). Hacia 1730 se organiza su explotación y tributación con remate de contratos; pero luego (con Pombal, en 1771) el control directo pasará a la Real Hacienda mediante la creación de la *Real Extração* (Valadares e Reis, 1999, p. 146-147).

A partir de 1710, la Corona fue intentando moldear el flujo de estos “nuevos” mineros y pautando la forma de propiedad de los hallazgos (que fue cambiando a lo largo del siglo XVIII), el reparto de tierras (dos unidades concedidas por merced a un minero, que en portugués se

conocen como “*datas da terra*”² [Holanda, 1960, p. 269-270] y que tenían por propósito servir de espacios para la obtención del mineral), la asignación de impuestos a la producción aurífera (predominantemente el “quinto real”), las formas de abasto, la protección monopólica de ciertos insumos y otros bienes; en fin, las autoridades reales y sus representantes intentaron dar orden a un creciente fluir de personas y minerales, controlar el crecimiento urbano vertiginoso y la consecuente circulación de bienes sin ahorrarse el establecimiento de tensiones y la creación de nuevas competencias.

Las *bandeiras* continuaron a lo largo del siglo conquistando espacios y sometiendo indios que de alguna manera fueron absorbidos en el crecimiento de la minería: como trabajadores (ellos y sus hijos indios o mestizos), como prestadores de servicios en las incipientes ciudades, de manera tal que – aunque la historiografía los soslayó durante décadas – los indios fueron parte de este proceso y se mezclaron en el crisol de la nueva sociedad colonial minera, predominantemente compuesta por negros esclavos, pero que contenía diversidad y mestizaje (Resende, 2007, p. 221-249), y en la que los vagabundos (*vadios*) denominados por Laura Mello e Souza como “*os desclasificados do ouro*” también formaban parte importante de la sociedad aún en sus márgenes: su presencia incómoda y aparentemente disfuncional fortalecía el argumento de la necesidad estructural de la esclavitud de los negros (Souza, 1983, p. 360).

Los indios eran incorporados a la sociedad colonial mediante el “*instituto de administração*”, una institución que interpreto equivaldría a la encomienda hispánica. Así, los integrantes de las campañas pasaban a responsabilizarse por los indios legalmente, instruyéndolos en la religión católica y en algún oficio: finalmente pasaban a integrarlos en sus unidades como mano de obra (Resende, 2007, p. 224-225).

Las *bandeiras* generaron también un tipo o un actor social muy particular: con especialización bélica, representación de poder en el imaginario regional, azote de negros fugitivos y *quilombolas*, orgullosos descubridores de la fuente de riqueza de la Corona; un grupo que habría de pedir reconocimientos y rentas a la Corona portuguesa. Esta presencia de los *bandeirantes* y, en general, de los paulistas tuvo fuertes choques y conflictos a lo largo del siglo con otros actores sociales provenientes de diferentes regiones en la medida que otros grandes centros iban interesándose en los descubrimientos, la apropiación de las “*datas da terra*” y compitiendo por el descubrimiento

y la producción del mineral. El levantamiento conocido como la *Guerra de los Emboabas* (como eran llamados aquellos que no eran paulistas), que tuvo lugar en Minas Gerais entre 1707 y 1709 (Romeiro, 2007, p. 529-548), hizo evidentes las tensiones entre paulistas y forasteros: en pocas palabras, estos últimos se levantaron contra el dominio paulista que pretendía exclusividad en las actividades extractivas y en la administración del “*estanco dos açougues*” (abasto de carne) y prerrogativas por derecho de conquista en la región que les favorecerían en la obtención de cargos, de “*sesmarias*” y “*datas*” mineras (Romeiro, 2007, p. 539). Es interesante que en este conflicto la Corona no actuó al lado de sus servidores del sur, sino que dividió los poderes permitiendo que otros forasteros ingresaran formalmente en las áreas mineras a cambio de quedarse con parte de la renta. Así, el poder metropolitano procuró balancear el peso de los paulistas y mantener el control en la región.

La “Guerra de los Emboabas” abrió un ciclo de tensiones que iba a extenderse a lo largo del siglo hasta involucrar a la administración colonial (diferencias entre los representantes de la Corona) en las pujas por el poder llegando al uso de la violencia: motines frente al alza de los impuestos o por las preferencias de un aliado – en un cargo clave de la administración o la Justicia – harían estallar sonadas, protestas, confrontes, más aún hacia el último cuarto del siglo, cuando la disminución del mineral era incontestable y la administración portuguesa (sospechando la causa en el contrabando y la evasión) ajustase los controles, renovase la burocracia rompiendo redes y prácticas locales, y pretendiese subir la tributación.

En 1720, explotó la *Revolta de Filipe dos Santos* – o “*Revolta de Vila Rica*” –, motivada por la presión fiscal en la recaudación del quinto real y por la creación de las *Casas de Fundição* (1719): de allí, el oro debería ser en barras, lo que facilitaría el control en la circulación y cobranza del quinto, evitando el gran contrabando que se hacía cuando circulaba oro en polvo. Los grupos más encumbrados de Vila Rica (militares, religiosos, doctores, camaristas y comerciantes) protestaron contra esta innovación y buscaron el apoyo de los grupos populares (pobres libres, esclavos, indios, mestizos). Así, en julio de 1720, se desencadenó la Revuelta de Vila Rica. Llegaron hasta la casa del Oidor, rompieron archivos, tomaron la ciudad y demandaron la renuncia del Conde de Assumar (gobernador de la capitania de Minas) y la designación de personal adicto a la revuelta. Laura de Mello e Souza pone en claro el papel de las clases altas locales y su articulación con los pobres, en un contexto que aún no era de crisis productiva minera,

² Según el Reglamento de 1603, cada descubridor de veta ganaba dos “*datas da terra*”: un rectángulo de 80 x 40 varas y una segunda a 140 varas de la primera, que medía 70 x 30 varas de superficie. En 1618 se va a modificar el tamaño de ambas datas. En 1702, con el nuevo Reglamento, las datas cambiaron mucho: la primera donde el descubridor elija y otra como minero o labrador. Una tercera pasaba a control de la Real Hacienda. El resto del terreno se sorteaba entre los aspirantes y se distribuía según su número de esclavos como mano de obra disponible (a mayor cantidad de esclavos, superficies más amplias).

sino de creciente presión fiscal. La famosa (y muchas veces citada) frase sobre el tenso cuadro de 1720 y la metáfora de la naturaleza convulsionada de la zona es sugerente:

[...] a terra parece que evapora tumultos; a água exalta motins; o ouro troca desaforos; destilam liberdade os ares; vomitam insolências as nuvens; influem desordem os astros; o clima é tumba da paz e berço da rebelião; a natureza anda inquieta consigo, e amotinada lá por dentro, é como no inferno (Discurso histórico e político... 1720, p. 97).

No obstante, el conde de Assumar consiguió dominar la situación: los mandó prender con la fuerza militar, juzgaron y condenaron a Felipe dos Santos (un tropero portugués), siendo su castigo ejemplar: fue arrastrado por las calles de la ciudad y descuartizado. Santos es un antecedente importante del posterior juicio y castigo a *Tiradentes* (ahorcado y descuartizado en 1792) o una forma de ver la lógica social de la Justicia colonial.

Ya en 1770 (plena época pombalina), la derrama se impuso para levantar el impuesto sobre el oro, generando molestias en las élites locales, y hubo cambios en la burocracia para mejor control del contrabando. Si bien se aplicaba lo que Laura de Mello e Souza (1983) denominó “política agri dulce” (“*bater e soprar*”), las élites ilustradas, conocedoras del ideario iluminista, empezaron a planear la muy conocida “*Inconfidência Mineira*” interrumpida en 1789: probablemente, el intento de sublevación más importante³ y que luego sería retomado como hito en la construcción de una historia de la emancipación nacional, donde el alférez *Tiradentes* (“sacamuelas”: apodo de Joaquim José da Silva Xavier, único ejecutado de una interesante conspiración que logró ser abortada) fue convertido por la política y la historiografía en un héroe de la Primera República (Milliet, 2001, p. 11-21; 77-87).

Pero cabe decir que, junto con las hambrunas de la primera fase, la decadencia de la producción de oro, las presiones fiscales para mantener una recaudación estable sobre una producción en decadencia, el desarrollo del siglo XVIII se fue convulsionando más y más, sobre todo, a partir de la contundente crisis minera de los años 1760. Este es un punto de inflexión: allí, se inicia una fase compleja para la región de Minas Gerais que va a desembocar en búsquedas de salidas ante esta caída. Sin embargo, a partir de 1760 veremos un gran “despegue” de la construcción de iglesias barrocas con estatuaría y, sobre todo, pintura religiosa en gran cantidad y de alta calidad artística.

El planteo del problema

La historiografía al respecto presenta al menos dos grandes perspectivas: la tradicional, que señala el empobrecimiento de la obtención del oro (y después, de los diamantes), el alza de los precios, la opresión fiscal, el hambre y el abandono de la tierra, el despoblamiento y la pobreza de los esclavos antes absorbidos en grandes cantidades en la minería. Esta visión de las cosas (relacionada con una perspectiva marxista o que veía en el pasado colonial la clave de la dependencia económica del modelo impuesto a América Latina), predominante durante décadas, generó – según mi punto de vista – una desatención fundamental en lo que hace al desarrollo del barroco minero, uno de los más importantes de América Latina, y tal vez el más llamativo dentro del Brasil.

Esa mirada me lleva rápidamente a preguntar, como ya he anticipado: ¿Cómo sería posible que en medio de esta crisis por ruptura del motor de la economía regional se levantasen las más primorosas y ricas iglesias barrocas? ¿Cómo, en medio de la pobreza, la carestía, el despoblamiento, los motines frente a la presión fiscal y, finalmente, la *Inconfidência Mineira*, se produjeron los mejores retablos barrocos y la impactante pintura rococó y de perspectiva del Brasil? ¿Qué medios lo hicieron posible, qué demanda, qué mano de obra, y – fundamental – qué necesidad?

Parece incongruente, si nos anclamos en esta vía de callejón sin salida minero, pensar la producción de manifestaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas de este calibre. A menos que el costo material y técnico estuviera por debajo de las ventajas que esos escenarios de la religión y del poder (que son los templos) podían proveer a los actores sociales.

La historiografía sobre el barroco minero (de enorme desarrollo, de gran importancia y vigor, aún en la actualidad) no se ha planteado seriamente esta incongruencia. Ha seguido el rumbo de preocupaciones formalistas, acerca de escuelas, rasgos, influencias, modelos, autoría de las obras y no ha puesto en relación (y en tensión) el contexto y las producciones artísticas. Menos aún, las funciones múltiples, complejas y en buena medida opacas de las imágenes de las iglesias como representaciones dentro del juego social que construye un imaginario colonial barroco en transición. Por eso, mi preocupación no es refutar una historia formal del arte – predominante aún en el medio brasileño – sino retomarla críticamente y a ello sumarle un análisis propio sobre las fuentes visuales en correlato con los aportes de una historiografía más atenta a los procesos y a las complejidades, proveniente también del campo profesional brasileño.

³ Para ver sobre la *Inconfidência Mineira* y otras revueltas del siglo XVIII: Souza, 1992, p. 347-366; Romeiro, 2001. Y, sobre todo, ver Maxwell, 1985.

Para ello, me remito a una segunda línea interpretativa de la historiografía social que se funda en el estudio del contexto socioeconómico y político minero: aquellas investigaciones más recientes, que dan cuenta de la complejidad del paisaje urbano-rural de Minas Gerais, con una articulación entre la minería, la ganadería, la agricultura y el comercio en diversas escalas. Esta vía de una historia socioeconómica (y, por otra parte, política) más rica me sirve de base para pensar mejor el desarrollo cultural barroco, el papel del arte (particularmente, de la pintura ilusionista) en el contexto social de fines del siglo XVIII e inicios del XIX.

La región de Minas Gerais: una economía diversa y articulada alrededor de la minería

Carlos Guimarães y Flávia Reis (2007, p. 321-336), en su artículo denominado “Agricultura e mineração no século XVIII”, proponen una revisión de las tesis tradicionales sobre el rol excluyente de la minería en la región brasileña de Minas Gerais respecto de la existencia de la agricultura. La imagen que muestra la historiografía tradicional es la de una región de sertón, dura y poco fértil, mientras que la realidad ambiental de la zona es otra cosa... Esa visión parece retrotraerse a tesis antiguas (posiblemente derivadas de las fuentes de época), ligadas a un enfoque mercantilista que ponía excesivo énfasis en la producción del mineral para convertirlo en dinero, consideraba que la existencia de la agricultura en los inicios de la minería era imposible, porque todo el uso de la mano de obra, particularmente esclava, estaría destinado a las labores de extracción y lavado del mineral en ríos y arroyos. La misma perspectiva posicionaba a la Corona portuguesa como una institución engeñecida por el deseo de oro, capaz de desestimular las actividades agropecuarias a favor de una minería que – infelizmente – no rendiría para siempre. Y esas mismas tesis sostenían que la agricultura entraría en acción recién a finales del siglo XVIII, como consecuencia de la caída en la producción del mineral (agotamiento en los ríos y en las vetas), tras la consiguiente despoblación de la zona y por la necesidad de salir de una crisis regional mediante el viraje a otra actividad productiva, en este caso, una agricultura exportadora de café que se extendería a fines del siglo XIX.

Desde mi punto de vista, esta mirada tradicional sobre Minas Gerais y la centralidad de los núcleos urbanos relacionados con la minería describe una estructura que se asemeja al modelo propuesto para los espacios mineros mexicanos por Erik Van Young (1991, p. 99-122) como “dendrítico o embudo”, básicamente orientado hacia la

metrópoli, el cual tendría por resultado una fragilidad en la conformación del espacio regional (con un mercado interno empobrecido) y con un flujo de las riquezas siempre hacia afuera, generando su dependencia.

Sin embargo, la investigación de Guimarães y Reis nos ofrece una alternativa a este diagnóstico, no discutiendo la hegemonía de la actividad extractiva minera, pero sí demostrando, mediante el análisis de fuentes como las *sesmarias* (que puede traducirse como “mercedes de tierras”), las descripciones de viajeros y los bandos oficiales, que la actividad agropecuaria estuvo presente desde el inicio de la colonización, dando a la región de Minas Gerais una estructura más diversa y compleja, de carácter complementario, entre la agricultura, la ganadería y la minería. Además, esta propuesta tiende a mostrarnos una organización espacial más diversificada, donde las *roças*, la siembra a *coivara* y las *sesmarias* al lado de los caminos y los ríos estarían modificando fuertemente el paisaje, reorganizando los asentamientos, generando espacios de aprovisionamiento para el regreso de las tropas de mineros (para resguardarse de las hambrunas), estrechando una densa red de caminos y parajes recorridos por comerciantes que irían a Minas Gerais a proveer a los mineros de bienes de consumo cotidiano tanto como de lujo. Estos caminos fueron básicamente tres: el antiguo, conocido como “dos Currais do Sertão”, que venía de Bahía acompañando el Río San Francisco (vía más fácil y usada por comerciantes legales y contrabandistas), el “Caminho Velho” o “Caminho Paulista”, que subía de Santos a Minas, y el “Caminho Novo”, que unía Minas con el Puerto de Río de Janeiro, abierto entre 1701/1702 y finalizado en 1725. A orillas de estas vías de acceso, la Corona donaba mercedes de tierra a los *sesmeiros* con la condición de que en menos de tres años las poblaran, sembraran y criaran ganados para aprovisionamiento de los mineros, a condición de perderlas. Es decir, Guimarães y Reis proponen que estas *sesmarias* fueron desde siempre una retaguardia alimentaria fundamental de la actividad minera, pues sin ellas y sin la presencia de otros actores como los comerciantes, los esclavos con tierras de aprovisionamiento, las familias campesinas con y sin esclavos, sin todo este conjunto diversificado de grupos sociales, los mineros no hubieran sobrevivido al hambre en el sertón (Guimarães y Reis, 2007, p. 321-336). Hay que recordar esas hambrunas de fines del siglo XVII e inicios del XVIII, en tiempos en los que fueron descubiertas las minas, cuando esta actividad agropecuaria aún no estaba tan afirmada. Cabe destacar que en la mirada de nuestros autores los muchos pobladores que se acercaron a Minas Gerais diversificaron tempranamente sus actividades en función de la minería, generando un mercado interno complementario a los flujos que venían de Bahía, de São

Paulo y de Rio de Janeiro (incluyendo en estas tres vías a las mercancías de Europa y a los esclavos del África), y que en ese mercado se podrían producir importantes dividendos. Las investigaciones de Castro Faria (1998) y de João Fragoso (1992) tienden a demostrar que muchos capitales que hicieron a los ingenios, tierras de esclavos, a la gran propiedad agraria de Minas que reemplazará a la minería, provienen de esta fase de expansión del comercio, lo cual nos ofrece un panorama muy distinto al que la historiografía nos daba antes de 1970.

El doble carácter esclavista y mercantil⁴ de la estructura agropecuaria minera es una clave para comprender la expansión de la minería, y no una consecuencia de la crisis.

El cultivo de maíz, zapallos, porotos, papas, algodón, tabaco, etc., junto con la producción de cueros, quesos, dulces y la manufactura azucarera (vital para la producción de *cachaça*), fue fundamental para la minería desde el inicio. A pesar, incluso, de que algunas de esas actividades verdaderamente no eran apoyadas por la Corona (la producción del aguardiente, por ejemplo) por tener sus propios intereses mercantiles y sus opciones centradas en el monopolio de algunos rubros.

Los mismos *sesmeiros* podrían prestar servicios a los mineros y a otros pobladores mediante las tiendas de herrería, alquiler de esclavos, venta de animales, hospedajes, arreglos de caminos, etc. Pero ellos sobre todo dieron salida a los excedentes de sus producciones agropastoriles, basadas en un acceso estable a la tierra (como propietarios o arrendatarios) gracias a cierta autonomía estructural restringida para la toma de decisiones y la posibilidad de organizar el trabajo de esclavos o con mano de obra familiar. Así, incluso la famosa unidad de producción de excedentes realizada por los esclavos en sus tierras de aprovisionamiento (tan referida en la tesis de la “brecha campesina”) orientada al autoconsumo, o a la mínima participación en el mercado, funcionaría igual dentro de un esquema de subordinación al sistema esclavista.

Finalmente, me parece que aquel modelo de embudo que la historiografía tradicional nos presentaba sobre la estructura de la región minera aparece ahora transfigurado en un sistema más congruente con el “modelo solar o de olla a presión” propuesto por Van Young (1991, p. 99-122). En las palabras de Guimarães y Reis:

Rescatar la estructura agraria de Minas Gerais durante el siglo XVIII y analizar la cuestión del abastecimiento de los núcleos urbanos se tornó esencial para

comprender, de forma más integrada, aquella sociedad que se estructuró con vistas a la explotación del oro y los diamantes, pero que superó ampliamente los límites colocados por las actividades que envolvían esos dos productos (Guimarães y Reis, 2007, p. 336).

Cuando hablamos del proceso de transformación socioeconómica de Minas Gerais en el siglo XVIII, debemos tener presente que los años 1760 fueron el momento de mayor concesión de *sesmarias* (lo que puede significar también mayor cantidad de tierras disponibilizadas para el agro, no sólo minas), también en número de “entradas”⁵ y del elevado uso de indios esclavos provenientes de las expediciones enviadas a los sertones en esta época (Aman-tino, 2008, p. 168), de alza de población (al contrario del argumento del despoblamiento por escasez del mineral) y fuerte inversión de los laicos en construcción de iglesias (de las 55 iglesias construidas entre 1707 y 1804, 22 se hicieron a partir de 1760)⁶.

Hacia 1776, la población de Minas Gerais alcanzaba el número de 320.000 personas (52% negros, 26% mulatos y 22% blancos; hijos ilegítimos registrados en un 20% del total de bautismos). Para 1821, el total de la población subió a 524.000 habitantes, lo que significa que el período de la caída de la minería y la fase siguiente fue de un aumento y no el despoblamiento que se creía. Lo que se percibe es el crecimiento de los blancos y los mulatos respecto de 1776 (Maxwell, 1985, p. 300-301). La imagen de una Minas Gerais se corresponde con una sociedad mestiza (Resende, 2007, p. 221-249).

Es decir, el rumbo de la economía y la sociedad parece haber intensificado el interés en una agropecuaria siempre existente (no fruto de un giro de timón). Cabe pensar cuál habrá sido el papel de las élites (tan inquietas y revoltosas durante el siglo XVIII) a la hora de acomodarse a los nuevos tiempos. Fueron élites educadas en Europa (o que podían enviar a los jóvenes a estudiar a Coimbra, por ejemplo), que discutían textos ilustrados, creaban clubes de juego de naipes y de lectura de poesía, tenían latinistas y eran comanditarios de iglesias y obras de arte religioso para las hermandades que componían. Vila Rica, Diamantina y São João del-Rei tenían una interesante vida cultural (el Arraial de Tejuco tenía un teatro de ópera y 120 músicos empadronados) y eran espacios de intensa competencia en el esplendor de las fiestas religiosas. Estos *mineiros* ilustrados podían poner a disposición de los artistas locales los grabados y los libros que los inspirarían – como modelos – para numerosas piezas y diseños.

⁴ Para pensar las redes mercantiles y su articulación en el espacio, junto con una buena descripción de los tipos de actores, básicamente, comerciantes, ver: Furtado, 2006, p. 165-192.

⁵ Entre los años 1760-1790 aumentó notablemente el número de “entradas”. Hubo 26 entradas solamente en la década del ‘60, siendo (de lejos) la fase más intensa. Resende, 2007, p. 221-249.

⁶ Estos datos sobre la erección de iglesias fueron obtenidos de revisar el texto de Mourão, 1986, p. 25-26.

Para tener una idea de los rasgos ilustrados de las élites, voy a referirme a la de Tejuco. Según Furtado (2007, p. 317), entre las bibliotecas de Tejuco se destacaba la del guarda-libros (librero/bibliotecario) Manoel Pires de Figueiredo, con 140 obras (aproximadamente) en 360 tomos sobre diversos temas, en latín y francés. Y contenía un ejemplar del *Espíritu de las Leyes* (Montesquieu) y uno portátil de la *Enciclopedia* (Diderot y D'Alembert).

La historiografía señala la ligazón entre las ideas de la Ilustración francesa, la Independencia de América del Norte y las propuestas de los inconformes. La idea de libertad, vinculada más bien a la independencia de la región *mineira*, se plasmó en el lema "*Libertas quæ sera tamen*", del latín: "Libertad, aunque venga tarde" (o "Libertad, aunque tardía"). El texto en latín fue extraído de la primera *Égloga* de Virgilio, es parte del diálogo entre Melibeo y Títo y era la frase que iba a acompañar la bandera de la República independiente de Minas Gerais, que planeaban los conspiradores mineros⁷.

Algunas consideraciones sobre el barroco minero

En la historiografía tradicional, el "ciclo" minero con su nacimiento, auge y caída moldeó los estudios sobre la sociedad y la cultura. Según Adalgisa Arantes Campos, los estudios del barroco *mineiro* que siguen la línea de Maravall y Affonso Ávila consideran a aquel "como una visión del mundo situada históricamente, con múltiples realizaciones que manifestaban los modos de pensar, sentir y representar de la época moderna" (Campos, 2007b, p. 361).

El barroco *mineiro* atrajo la atención de los brasileños Rodrigo de Melo Franco y el sacerdote Raymundo Trindade, y de extranjeros como Germain Bazin, Hannah Levy y Robert Smith. Especialmente se constituyó en un área temática oficial desde la creación en el año 1937 del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) y de la edición de su *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (RPHAN). Más tarde, el interés catalizó en la revista *Barroco*, creada en 1969 por Affonso Ávila, en la cual un conjunto importante de investigadores se adentró en las cuestiones estéticas y formales de las obras de los arquitectos, escultores y pintores de la *época de oro del barroco* en Minas Gerais. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira se ha constituido en las últimas décadas en la gran figura del estudio del barroco brasileño. También tiene un papel fundamental en el área el Centro de Estudos

da Imaginária Brasileira (CEIB), fundado y presidido por Beatriz Ramos de Vasconcelos Celho (UFMG), quien ha trabajado creando talleres especializados de restauración de arte (CECOR), estimulado reuniones científicas y publicaciones periódicas ricas en relevamiento documental.

Como he adelantado, la producción bibliográfica viene atendiendo especialmente los aspectos estilísticos y la revisión biográfica de los artistas mineros, como se observa en los aportes de Luiz Jardim (1939), Carlos Del Negro (1958, 1978, 2002a, 2002b), Renée Lefevre y Sylvio de Vasconcellos (1976), Ivo Porto de Menezes (1965, 1973, 1989), Frederico Morais (2002), Marco E. Paiva (1988, 2002), Adalgisa Arantes Campos (2005, 2007b), Miriam Ribeiro de Oliveira (1978-1979, 1982-1983), Marcos Hill (2002), entre otros, que suelen dar un fuerte énfasis a la obra y vida de Ataíde, como *primus inter pares* de los pintores mineros, así como a la obra del taller del escultor *Aleijadinho* (Antônio Francisco Lisboa).

Por otro lado, también hay que mencionar que Lourival Gomes Machado (1973) señaló tempranamente la particularidad de un barroco minero (diferente del nordestino) como contexto en el que se desarrollaron las obras que consideramos. Frederico Morais (2002) resalta el ambiente en el que esto sucedió: la riqueza y el dinamismo de una sociedad minera donde la rigidez social se flexibilizó y los señores de minas, los esclavos y las cofradías intentaron competir por el prestigio relacionado con la puesta en escena de la religiosidad colonial, generando un efecto brillante y dinámico de las representaciones y realizando el arte religioso.

El barroco, como categoría, ha sido revisado y discutido acompasadamente con los avances en los estudios de estilo y atribución. Ciertamente, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2002a, p. 124-127) ha escrito sobre la pintura ilusionista (1978/9, p. 27-37; 1982/3, p. 171-180 y 2003, p. 273-293) del barroco y del rococó mineros 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.

El uso de la perspectiva, que es tomada de Andrea Pozzo, muestra una entrada tardía del barroco al Brasil colonial: llega avanzada la segunda mitad del siglo, con las obras de José Soares de Araújo, José Joaquim da Rocha, Rodríguez Belo y Manuel Ribeiro Rosa. También es notable que cuanto más se acerca el final del siglo XVIII en Brasil y más se entra en el siglo XIX, es el rococó y sus formas arbóreas o de conchas marinas, que se vuelven más típicos en la Vila Rica tardía.

⁷ La investigación acusó a 34 personas, sentenciadas el 19 de abril de 1792, once de los acusados fueron condenados a muerte: Tiradentes, Francisco de Paula Freire de Andrade, José Álvares Maciel, Luís Vaz de Toledo Piza, Alvarenga Peixoto, Salvador do Amaral Gurgel, Domingos Barbosa, Francisco Oliveira Lopes, José Resende da Costa (padre), José Resende da Costa (hijo) y Domingos de Abreu Vieira. Solamente Tiradentes fue ejecutado, a los demás Doña María I les conmutó la pena por destierro perpetuo. El Alferez fue ejecutado el 21 de abril de 1792 en Río de Janeiro, descuartizado y las partes de su cuerpo fueron expuestas en los caminos de Minas Gerais como advertencia frente a posibles rebeliones.

La armonía celestial vista “desde abajo”: el cielo desde adentro de las iglesias coloniales mineras

Me referiré básicamente a un caso emblemático, el de la pintura del techo de la iglesia de la Tercera Orden de Penitentes de San Francisco, erigida en Vila Rica. Y, a partir de este ejemplo, a las funciones de las imágenes que aproximan – como una frontera ilusionista lo haría – las representaciones del cielo y la gloria celestial al espacio terrenal propio de los hombres y sus relaciones sociales.

Estas operaciones hechas en el mundo colonial mediante las imágenes tienen por objeto transportar una carga de sentidos y mensajes constitutivos de la sensibilidad del barroco y del imaginario católico, donde la ascensión se transforma en un espacio de expresión y encuentro (a veces, cruzado de tensiones), o donde otras representaciones se muestran como elementos escatológicos y se usan de manera normativa para los comportamientos de la gente.

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 a 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 contribuyen a la creación de obras magníficas como el techo de la iglesia de la Tercera Orden de Penitentes de San Francisco, en Ouro Preto, que contiene una compleja obra del Maestro Ataíde (Manoel da Costa Ataíde) representando a una gloria con la Virgen rodeada de ángeles músicos que imprimen al conjunto una dinámica casi festiva.

En ese caso, pintura y música se convierten en espacios de expresión festiva proveniente del calendario litúrgico y que se traslada, incluso, a la arquitectura. La presencia de hermandades comitentes y el conocimiento musical del pintor hacen, también, que la religiosidad barroca (mixturada de elementos artísticos rococó) aparezca en el escenario minero 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.

Un cielo que cambia y por qué pensar en las pinturas de los techos

En el imaginario católico colonial, las representaciones del cielo ocuparon un lugar importante que puede

estudiarse desde la perspectiva de la Historia Cultural usando, entre otras fuentes, las pinturas alojadas en los techos de las iglesias. Considero 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.

La representación del cielo cambia – es histórica – porque cambia el punto de vista social y cultural (McDannell y Lang, 2001). 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 Jesús o de recompensa a los santos y mártires de la Iglesia. La lucha pos-tridentina contra el protestantismo se refleja en el triunfo de las muchas caras de la Virgen dentro del espacio del cielo y – por eso – ese vector del catolicismo (el culto mariano y sus representaciones) será muy discutido por la “herejía protestante”.

El siglo XVIII nos presenta, entre otras, las imágenes arquitectónicas del cielo: el caso de Swedenborg (2004) y sus visiones es muy ilustrativo pues cuenta detalles de los edificios, espacios, disposiciones de los edificios del cielo. Fue el siglo de la difusión de la pintura en perspectiva en las colonias.

Deberíamos tener presente cómo los autores cristianos y los artistas ponen en circulación un conjunto de ideas que estabilizan algunas prácticas pero que también introducen en ellas significativos cambios.

Evidentemente, las preocupaciones de los autores y de los creyentes van experimentando cambios según su modelo ideal de futuro tras la muerte. Las prácticas en la vida de los creyentes influyen en el imaginario de lo que será la vida tras la muerte: el celibato y el desprendimiento de los lazos de la familia sanguínea por parte de los primeros cristianos implicaban un cielo sin lazos parentales, sin matrimonio, sin uniones sexuales (a diferencia de los saduceos), y con el paso del tiempo ese ideal se modifica hacia la incorporación del matrimonio como relación estable y necesaria. Aquí observamos como el cielo también cambia.

Más tarde, aparecerán los desposorios en glorias de santas con Cristo y la Iglesia, visiones extáticas con cierta sensualidad desbordada, relacionada, muchas veces, con el dolor.

Coronaciones y triunfos se expanden como tema de pintura y literatura acompañando – y fortaleciendo – la expansión de las monarquías católicas y la lucha contra las herejías.

Definiciones del cielo a fines del período colonial

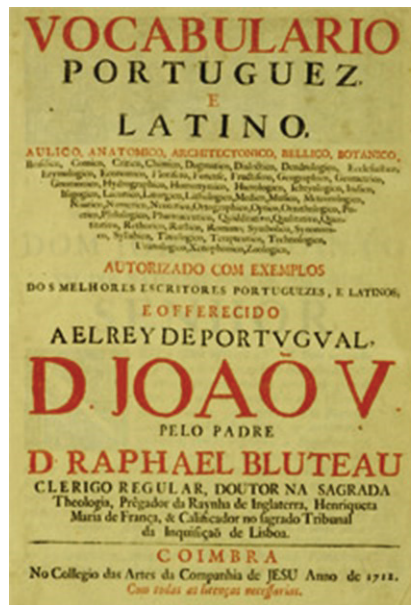


Figura 1. Definiciones del cielo. Bluteau, 1712.

Figure 1. Definitions of the sky. Bluteau, 1712.

CIELO. Lat. *caelum*, uno nomine dicitur tota illa mundi pars, quae est supra elementum ignis, quam philosophi aethera appellant, ita dicitur a celando, hoc est occultando, quod inferiora omnia celat, et tegit, sive a stellarum imagine, quae in eo quoddammodo caelatur apparent. Vnde *caelum* quasi καὶ οὐρανός, hoc est caelum dicitur putat, et sic per se, *diphthongum, scribendum videtur*. Ya tengo advertido que yo no estoy obligado a que los romancistas me perciban enteramente en todo, y habiendo de cumplir con mi instituto de dar las etimologías de los vocablos para acudir a sus fuentes, sería más que turbar el agua, porque la perdería; cada uno tome lo que pudiere. También advierto que yo no me metere en averiguar el número de los cielos, ni sus movimientos, ni si su materia es corruptible o no; quédese para los filósofos, y principalmente para los teólogos, que corrigien los errores, tantos y tan grandes, que los gentiles tuvieron errantes todo *caelo*. Tómase cielo unas veces por el aire, otras por los orbes celestes, y últimamente por el lugar de los bienaventurados. Hay algunas frases vulgares, como escupir al cielo, estar impaciente. De los impias dice el salmo 72: «*Posuerunt in caelum os suum*». Y «*Elo que escupe al cielo, a la cara se le vuelve*». «Eso será como dar una puñada en el cielo, por un imposible. Como querer subir al cielo sin escalera, de los que intentan una cosa sin los medios necesarios y forzados. Ver abiertos los cielos, holgarse de haber hallado alguna ocasión que se deseaba. Venido del cielo, lo que se recibe de todos bien. Ni por el cielo, ni por la tierra, vale por ninguna cosa.

Mudar cielo, irse a otra tierra de diferente clima y temple. Cielo benigno. Cielo sereno. Cielo turbado. Cielo ceñudo. Cielo triste. Cielo nuboso. Cielo raso. En todas estas maneras de hablar se toma por el aire. Cielo benigno, favorable, por las influencias de los astros. «Hacer del cielo cebolla», cuando nos dan a entender una cosa por otra. Nació el proverbio de que los astrólogos, buscando algún ejemplo casero y manual para darnos a entender cómo los cielos y sus orbes están contiguos unos con otros, y cómo los mayores contienen dentro de sí los menores, hasta el cielo de la luna, que es el postrero, ponen la semejanza de los cascos de la cebolla, que están unos dentro de otros, y la ocasión de decir que una cosa tan grande como los cielos los comparemos a una cosa tan de poca consideración como una cebolla; pero nuestro entendimiento es a veces tan raso en las cosas de las tejas arriba, que buscan los que enseñan similes acomodados a nuestra capacidad.

Y no traigamos otro ejemplo sino el de Nuestro Redentor, que no solo ese cielo material, pero el Cielo donde la Corte Celestial se compara a un grano de mostaza: «*Simile est Regnum Caelorum grano sinapi*». Y porque el cielo cubre la tierra con los demás elementos, por semejanza llamamos cielo el que cubre la cama o el patio de la casa o la mesa, como se usaba antiguamente, que llamaban *aular*, *onm*. De cielo, celestial.

SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS HOROZCO
TESORO DE LA LENGUA
CASTELLANA O ESPAÑOLA
Siglo XVII



PLANETAS



PLANETAS. Siete cuerpos celestes, que en sus orbes particulares tiene cada uno su propio movimiento, contrario al del primer móvil, y por esta razón se llamaron erráneas, a diferencia de las demás estrellas que están fijas en el cielo estrellado, sin mudar jamás distancias una de otra. Dijéronse planetas από το πλανᾶσθαι, id est, errare.

Figura 2. Definiciones del cielo y los planetas. Covarrubias, 1611.

Figure 2. Definitions of the sky and the planets. Covarrubias, 1611.

El contexto. Condiciones y funciones de la pintura de los techos

El pintor italiano Andrea Pozzo, famoso por su pintura de perspectiva ilusionista del techo de San Ignacio, en Roma, y por su tratado *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* (1693), creó un método efectista al abrir el cielo ante la mirada de los asistentes a los templos que modificó 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, 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 juego de provocación a la mirada realizado a través de la pintura de perspectiva 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. Un techo 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 llena su imaginario con elementos renovados: tronos, ángeles (en este caso, ángeles músicos, tan caros a la pintura de Ataíde), coros celestes, nuevos colores (que traen una gama de alusiones y significaciones, como ha demostrado Michel Pastoreau [2006]).

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: sacerdotes, terceras órdenes, cofradías y comanditarios en general) y los artistas que colaboran en el diseño y creación de los recursos estilísticos. El otro vértice de este “triángulo”, como lo llama Jean-Claude Schmitt (1996), es el receptor: el espectador, la sociedad. Y en el caso minero de fines del siglo XVIII, el espectador es una sociedad diversa, étnica y socialmente atravesada por tensiones internas (entre la Iglesia, la Corona, las élites locales y que cuenta en su haber el fenómeno de la esclavitud).

¿En qué condiciones se desarrolla este tipo de pintura? ¿Qué particularidades presenta Minas Gerais para que surja un maestro como Ataíde, entre otros, y se desarrolle una producción artística, simbólica y cultural de este tipo?

No todas las ciudades coloniales (ni brasileñas, ni hispanoamericanas) han contado con tantas obras fantásticas en las iglesias, ni con actores culturales como Ataíde en pintura o *Aleijadinho*, en escultura.

¿Qué suerte particular tuvo Ouro Preto, Mariana, Diamantina, Serro y los demás pueblos mineros para contar con el fermento necesario para el desarrollo de este calibre de artistas y de obras maestras?: minas y, alrededor de ellas (como núcleo de riqueza durante un proceso histórico), un sistema complejo agropastoril, una red crediticia y un marco cultural (ilustrado) propicio para el desarrollo económico y, dentro de él, la posibilidad del interés por obras de arte, arquitectura, maquinaria de la representación religiosa propia de una élite ilustrada y católica, que exhibe su poder social y sirve, además, de modelo a imitar en los otros sectores subalternos. Es decir, una élite de laicos que gustaba de exhibir su poderío y un conjunto social diverso que intentaba apropiarse de legitimidad y competir en el espacio de la religión. Un sistema social y económico que siempre estuvo agitado durante el siglo XVIII y que con la merma del mineral y los diamantes no cayó en

la quiebra, sino que intensificó esfuerzos en otras áreas preexistentes. Así, las élites ilustradas de Minas Gerais (que con sus riquezas podían comprar libros, acceder a grabados, discutir modas estéticas y literatura francesa, mandar a sus hijos a estudiar a Europa y enterarse de las revoluciones en Francia y América del Norte) habrían podido continuar invirtiendo en exhibición de poder social usando la religión como escenario. Luego, las clases medias y bajas (no terciarios, sino hermanos de cofradías) imitaban sus modelos estéticos en la medida de sus posibilidades, compitiendo en la belleza de los templos, altares y ornatos.

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, el desarrollo económico del mercado y las vías de comunicación e intercambio, tanto como las posibilidades técnicas de conjugar un artista con un taller de colaboradores, juegan un papel insoslayable. Grandes maestros de este calibre llegan a los techos de las iglesias apoyados sobre andamios materiales y técnicos que siempre ameritan un estudio histórico concreto y que iré articulando en las próximas fases de esta investigación.

La circulación de los libros religiosos con grabados que han servido de modelos, como ha detectado Hannah Levy (2002) en la Biblia de Demarne, o como encontró Miriam Ribeiro de Oliveira (2002b, 2003), buscando en otras obras las fuentes de los diseños artísticos de Minas, así como el escrutinio de los misales con grabados realizado por Adalgisa Arantes Campos (2005) y Alex Bohrer (2005), hacen también a las condiciones de desarrollo de la pintura minera.

Por supuesto, la accesibilidad a los buenos pigmentos, la posibilidad de un mercado de obras y una demanda concreta de representaciones religiosas de un estilo particular (en este caso, muy centradas en los laicos que formaban parte activa de la Iglesia) hacen que el gran artista sea posible y memorable en un determinado lugar y no en otro.

El gusto general de fines del siglo XVIII por la pintura ilusionista, sea de perspectiva barroca o con formas rococó, creo que debe ser estudiado a partir de los efectos de la teatralidad en el barroco religioso brasileiro. Hubo 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... 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 afectó, conmovió, estimuló y persuadió. La obra de arte fue instrumentalizada. En el contexto enriquecido del área minera (y más allá de la merma del mineral), esta instrumentalización cultural se habría vuelto más eficaz. El arte (o las imágenes) impactaría, moviendo un

sentimiento religioso durante el ritual. Así, los presentes verían de alguna manera cómo los cielos se abrirían ante sus ojos de observadores, debajo de los techos.

A mi parecer, al hacer visible lo invisible y acercar aquello lejano en el espacio y en el tiempo a los ojos del observador, el cielo se aproxima. Al menos, esa es la ilusión que se habría buscado y que, probablemente, se haya sentido en los espectadores.

Y quisiera resaltar el punto de que la gloria del más allá es, por definición, algo doblemente diferido: en tiempo, puesto que es futuro, y en lugar, puesto que está fuera del mundo. Esta cercanía mediante este puente escatológico e ilusionista 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. Es decir, el techo es un objeto, un artefacto simbólico, que opera como una fantasía religiosa.

Un techo como frontera: funciones de las imágenes y los efectos del cielo

Ciertamente, así como el Paraíso es una construcción cultural, la noción más general del cielo cristiano tiene coordenadas históricas. Jacques Le Goff (1981) y, luego, Michel Vovelle (1996) nos enseñaron sobre la construcción histórica y cultural del Purgatorio y, después, Jean Delumeau (2003) nos ilustró con un libro en tres tomos sobre el devenir del Paraíso. Lo bueno de estas obras es que ponen en clave histórica la construcción del imaginario religioso cristiano, siempre basándose en documentación escrita y gráfica, en la atención sobre gestos y prácticas religiosas en transformación.

En este sentido, una obra anterior y clave es el libro de McDannell y Lang denominado una *Historia del Cielo...* (2001), que tiene una perspectiva semejante y analiza enfáticamente ese devenir desde el campo de la historia española, muy especialmente.

Por mi parte, planteo la hipótesis de que las imágenes de la pintura ilusionista y el uso de la perspectiva impactan y afectan profundamente al espectador construyendo una emoción que *acerca* al asistente *al templo*, que lo atrae, y lo refuerza como creyente. De la práctica de asistir al templo – a la iglesia y a la capilla – se pasa a la producción de la “creencia” (en el sentido dado por Michel de Certeau, 1999), 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 dominio de lo divino y lo terrestre aparece en la pintura minera otra mediación: la de la recurrente presencia de la imagen de la Virgen, abogada y mediadora por excelencia en la religión católica y actriz central de las luchas de la Contrarreforma.

El glorioso techo de los penitentes, en Vila Rica (Ouro Preto)

En 1766 se da inicio al templo de la iglesia de la Tercera Orden de los Penitentes de San Francisco, en la Vila Rica de Ouro Preto, construida según un diseño del escultor y arquitecto Aleijadinho. Es una arquitectura barroca con pinturas de estilo rococó. Como otras iglesias en Minas Gerais, su base no es rectangular, sino que presenta muchas curvas, torres cilíndricas, columnas y diseños de rocallas. Está pensada bajo la influencia del barroco italiano mezclado con el portugués. En la década del sesenta, la moda en retablos hizo desaparecer el dosel, había menos ornamentos y estos se habían simplificado. Por otro lado, a la nueva sencillez se suman la innovación de los medallones y puertas esculpidas en piedra-jabón (mineral blando, de extracción local) y más pintura mural y de techos.

El techo de la nave central mide 23 metros de ancho y 11 de largo y contiene una pintura ilusionista realizada por Manoel da Costa Ataíde, célebre pintor y dorador proveniente de Mariana (ciudad muy cercana a la Vila Rica), compuesta por un medallón central con una representación de la Virgen en gloria y con ángeles rasgando un cielo que se abre, realizado entre los años 1801 y 1812.

Esta pintura ofrece la ilusión de un techo sostenido por pilastras con columnas. 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 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 algo 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 asunción 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)⁸, y debajo, pero en eje central, está el rey David

⁸ Hay, en la pintura 4 voces corales, partituras e instrumentos. Entre estos últimos: 1 trompeta, 1 trompa, 2 triángulos, 1 viola, 2 violines, 2 violoncelos, 1 arpa, 1 fagot, 2 flautas, 2 chirimías, 2 laúdes y 1 bandolín.



Figura 3. Iglesia de la Tercera Orden de los Penitentes de San Francisco de Asís. Ouro Preto.

Figure 3. Church of the Third Order of the Penitents of San Francisco de Asís. Ouro Preto.



Figura 4. Interior y vista del techo de la Iglesia de la Tercera Orden de los Penitentes de San Francisco. Ouro Preto.

Figure 4. Interior and view of the roof of the Church of the Third Order of the Penitents of San Francisco. Ouro Preto.

(ancestro de María y de José), que celebra y loa tocando el arpa acompañado por un coro angélico y por varios instrumentistas.

El gusto de Ataíde por los ángeles músicos 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 (2002, p. 493-528) ha estudiado la presencia de este tema iconográfico en la pintura de los siglos XV y XVI. Ella sugiere que hay una relación de este motivo 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 planetaria, la humana (la voz) 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 la figura de los ángeles utilizada por su función de herederos de estas músicas, en virtud de su rol de agentes o ayudantes de Dios en las tareas del universo.

Así, me parece que los miembros angélicos 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. De este modo, el perfecto ritmo celestial se tornaría visible (no audible, aunque sí sugerido) gracias a la operación de insertar a estas jerarquías angélicas tocando los instrumentos musicales y leyendo partituras.

Sería interesante, también, dilucidar si hay distintas categorías (jerarquías) entre los instrumentos musicales

incluidos en la pintura de San Francisco realizada por Ataíde, tal como se ha verificado para algunas imágenes de la Edad Media.

La sensorialidad barroca y rococó se manifiesta en plenitud con el recurso del estímulo musical y visual. La sensación es que una fiesta celestial 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.

Es también una fantástica muerte la de María (no parece una muerte, y no quiere ser interpretada simplemente de ese modo), y es fantástica porque le abre los cielos gozosos. Y ese ascenso se vislumbra (mirando desde abajo) como una fiesta. Imaginemos a los visitantes de la iglesia de la Tercera Orden de Penitentes, aquellos devotos (entre ellos, los propios hermanos terciarios penitentes) que acudían al templo y a los ejercicios espirituales para tener presente en la memoria que habrían de morir. Y que dos caminos posibles los aguardaban: uno, de un cielo feliz (para el que deberían merecerlo en vida y purificarse en las llamas del Purgatorio) o bien, un infierno cruento e interminable. Mientras tanto, lo que este cielo del techo les mostraba es la gloria de María: un arquetipo inalcanzable por sus cualidades y virtudes inigualables, que generaría sin duda un fuerte sentimiento de inferioridad (especialmente, si se lo mira desde abajo...), sumado a un vértigo de fuga que, gracias al *trompe l'oeil*, deja cierto “sabor de lo perdido”, pues, pasado el momento de fantasía, viene la conciencia de que se sigue en tierra y que el cielo (más aún que el techo) sigue quedando lejos...

Pero si observásemos otras partes del edificio encomendado por los Terciarios Penitentes, veríamos que la fachada muestra el medallón franciscano con los estigmas, en la nave hay cuatro paneles con los santos de la Orden (San Pedro arrepentido, Margarita de Cortona, Clara y Francisco mismo), y en los laterales hay varias pinturas con atributos de penitencia.

Volviendo al centro, y pensando al techo de la nave como ese eje articulador de todo un conjunto visual y sensorial, además de la Virgen, los ángeles y David, aparecen los Doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio, que están ocupando sus pintados púlpitos. Los cuatro 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.

Las cartelas presentan dos antífonas y un fragmento de un capítulo: “María fue asunta para el cielo, alégrense 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”. Considero que estas antífonas ilustran claramente el carácter festivo y glorioso de la representación de la asunción mariana, tanto como el carácter excepcional de su persona en relación con su vínculo con el Hijo, que es la causa de la ascensión a los cielos.

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 Trindade (1951) 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.

Germain Bazin (1955) 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 Paiva (1988) 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 sí 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 Campos (2005, p. 217-250) denomina la imagen del techo como “Porciúncula”, por ser motivo central en la tradición franciscana, 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. Esta mixtura podría estar respaldada por la condensación de elementos de diferentes devociones (Concepción/Asunción) que vemos también en los sermones y en un triduo.

Sus colores también son los usados en algunas Inmaculadas (normalmente aparece en celeste y blanco, o en rojo y azul, rosa y azul-celeste), la media luna a sus pies es clásica señal de la Mujer Apocalíptica, y sus anchas caderas sugieren una María embarazada. La Inmaculada Concepción representa, según la tradición difundida por Murillo, a una mujer con semejanzas a la descripción de la Visión de Juan. Quizás sea simplemente una *fusión* de rasgos de diversas advocaciones, aunque en términos ideales

no puedan ser compatibles por ser momentos diferidos de la vida de María. Evidentemente, las soluciones plásticas empleadas por los artistas no tienen – y no han tenido – siempre que ver con cuestiones teológicas... muchas veces, las apropiaciones de la representación se vuelven creativas y las soluciones, alusivas a las coyunturas locales.

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. Concluyo en que este es un cielo de felicidad, de celebración y de Triunfo.

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 (Fogelman, 2014).

En este tema creo que 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 (participación en hermandades, en la caridad, la acumulación de indulgencias), para acceder a esa gloria festiva que se muestra en el techo, en el centro del recorrido, reservada para aquellos que merecen estar cerca del Dios del imaginario cristiano. 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, pero no nos pertenece: es una visión ejemplar de la *gloria del otro*.

Por eso, el cielo de los techos de las iglesias es una frontera dentro del imaginario católico colonial. Y una frontera es una transición. El techo, la Virgen y la venida del Reino son un anuncio que se está dando al practicante. Es una frontera de tiempos y de espacios religiosos y escatológicos, mediante el artificio de la pintura en la arquitectura, pero también es una forma de normativizar el comportamiento social exhibiendo ejemplos, mostrando recompensas e instaurando desigualdades.

A modo de conclusión

He intentado a lo largo de este texto hacer un primer avance global del problema en sus contextos (economía, por un lado, formas culturales de época barroca, por otro) y centrarme en un caso particular (el cielo pintado en el techo de la Iglesia de la Tercera Orden de los Penitentes, de la Vila Rica [Ouro Preto]); así, traté de pensar primero en el contexto en el cuál el desarrollo de la pintura de perspectiva ilusionista fue posible (para ello, revisé la bibliografía sobre economía y sociedad en Minas Gerais), llegando a la conclusión que el proceso de construcción del imaginario religioso colonial en el área se consolidó gracias a las posibilidades materiales que la actividad minera preponderante ofrecía, pero no de manera excluyente ni aislada; la diversificación de las élites entre minería y actividades agropastoriles sirvió de sustento para la comanda de arte religioso, la venida de artistas plásticos a la colonia – y el desarrollo de sus talleres locales –, y proveyó también los modelos iconográficos que circularon en manos de los artistas nacidos en Minas Gerais, como en el caso del pintor Ataíde (presumiblemente hijo de portugueses, nacido en Mariana), y *Aleijadinho*, escultor y entallador mulato nacido en Vila Rica. Se trata de un barroco que despunta en rococó en la década de 1760 y ese estilo favoreció en mucho la construcción de una maquinaria de producir creencias y generar prácticas. Este proceso de construcción de la creencia sucede durante una relativa opulencia a pesar de la crisis del mineral que tanto marcó a una historiografía dividida entre lo socioeconómico, por un lado, y lo artístico-formal, por otro.

La diversidad de la solución colonial frente a la crisis (que fue, sobre todo, fiscal y metropolitana) muestra cómo las élites, primero, y las cofradías de pobres (y negros, inclusive) pudieron montar, a partir de 1760, un número importante de iglesias ornamentadas, bellamente pintadas y adornadas por altares y esculturas de alta calidad.

Metafóricamente, esta maquinaria de la representación usaba (entre otras cosas) la pintura de techo como dispositivo para mostrar una esperanza escatológica celestial diferida doblemente: en tiempo y espacio (la gloria está lejos y aún no ha llegado), conmoviendo al creyente que la miraba por debajo y condensando múltiples mensajes. Esa función se potencia con el impacto emotivo de la ilusión de un cielo cercano.

El primero, y más obvio, de los mensajes era este: el cielo (naturalmente lejano) se hacía visible y se acercaba mediante la representación. Los habitantes de Minas Gerais participaban colectivamente de la esperanza de la gloria mediante su acción en las hermandades de laicos con fines religiosos. El segundo mensaje fue un instrumento para la construcción de una imagen de poder y

legitimidad en contextos de competencia de estatus. La Virgen María – motivo predilecto en Minas – es la figura de una mediadora que ayuda a los fieles a llegar a la gloria, ergo, el techo es un objeto mediador habitado por una mediadora por excelencia. La imagen festiva, colorida y de arquitecturas falsas muestra una armonía que el período posterior a la Inconfidencia no tuvo: más bien, después de un agitado siglo XVIII y un cierre dramáticamente espectacular como el suplicio de *Tiradentes*, lo que el boato del techo de los Penitentes muestra es un anticipo de la gloria diferida: un reino celestial ante los ojos de los fieles, habitantes de la región.

En vez de presentar un escarmiento y una amenaza (la Biblia está llena de ejemplos que se podrían haber tomado para ello), los laicos penitentes franciscanos eligieron una imagen de armonía, que sirve de promesa y de calmante en un clima agitado por el crecimiento demográfico, la ampliación del mundo agrícola-ganadero y la reconversión de los muchos y afiebrados mineros de la segunda mitad del siglo en mano de obra agrícola, vendedores de servicios, en fin, gente movilizada en el cambio. Finales del siglo XVIII e inicios del XIX es un momento de viraje, y el arte acompaña eso también en el lenguaje del rococó local: más despejado y luminoso (a diferencia del barroco precedente, del cual es una estribación), vestido de guirnaldas, flores, cintas y acompañado de medallones y conchas de adorno. La luz entró en las iglesias, cambiando el clima (la atmósfera imperante) de la oscuridad contrita hacia el impacto visual del cielo abierto en perspectiva de ilusión (y trampa al ojo). Es una forma estética que no parece aludir directamente a la supuesta crisis social, económica y política, sino a la estabilización del ambiente mediante un mensaje armonizador. No parecen tiempos oscuros, a pesar de los tumultos del siglo precedente: parecen tiempos nuevos donde las élites (los terciarios, entre ellos) y las hermandades de laicos (negros y blancos) buscaron dar un mensaje de tranquilidad social, ni de amenaza ni castigo, y un intento de ocupar un espacio en el escenario de una religión en proceso de cambio, también. Produjeron una imagen de fiesta después de algunas agitaciones seculares de la región y condensaron el deseo de que las Minas Gerais fueran un escenario de tranquilidad y religión adentrándose en el siglo XIX.

Referencias

398

- AMANTINO, M. 2008. *O mundo das feras: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais – Século XVIII*. São Paulo, Annablume, 260 p.
- BAZIN, G. 1955. *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*. 2 vols., São Paulo, Museu De Arte; Paris, Librairie Plon, 378 p.
- BOHRER, A. 2005. *Anais do CBHA*. Belo Horizonte, CD-ROM, C/Arte.

- CAMPOS, A.A. 2005. A pintura de Manoel da Costa Ataíde: notas sobre suas fontes, aspectos iconográficos e estilísticos. In: A. ARANTES CAMPOS (org.), *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte, Editora C/Arte, p. 217-250.
- CAMPOS, A.A. 2007a. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum* 7, p. 102-127.
- CAMPOS, A.A. 2007b. Introdução a Artes, religiosidade, iconografia. In: M.L.C. RESENDE; L.C. VILLALTA, *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 2*. Belo Horizonte, Companhia do Tempo, p. 359-382.
- CERTEAU, M. de. 1999. *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- CLOUZOT, M. 2002. Les anges musiciens aux XIVe-XVe siècles, figuration et idéalisation du cosmos divin. In: A. HÜLSEN-ESCH; J.-C. SCHMITT (dir.), *Die Methodik der Bilderinterpretation / Les méthodes d'interprétation de l'image*. Deutsch / französische Kolloquien 1998-2000. Göttingen, Wallstein Verlag, p. 495-528.
- DEL NEGRO, C. 2002a. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de Ouro Preto. In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 149-157.
- DEL NEGRO, C. 2002b. Três forros do mestre. In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 208-211.
- DEL NEGRO, C. 1958. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro, Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 160 p.
- DEL NEGRO, C. 1978. *Nova contribuição ao estudo de pintura mineira: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro, IPHAN, 431 p.
- DELUMEAU, J. 2003. *Historia del Paraíso: Tomo 3. ¿Qué queda del Paraíso?* México, Taurus, 764 p.
- DISCURSO histórico e político sobre a subvação que nas Minas houve no ano de 1720. 1994. Estudo crítico de Laura de Mello e Souza. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 97 p.
- FARIA, S.C. 1998. *A Colônia em movimento: fortuna no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 432 p.
- FOGELMAN, P. 2014. El cuerpo de la Virgen: discursos teológicos y representaciones históricas del cuerpo y la muerte de María. *Revista Cultura y Religión*, Santiago de Chile, Editorial Universidad Arturo Prat., 8(2):197-231.
- FRAGOSO, J.L.R. 1992. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 324 p.
- FURTADO, J.F. 2006. Teias de negócio: conexões mercantis entre as Minas do ouro e a Bahia, durante o século XVIII. In: J. FRAGOSO; M. FLORENTINO; A.C. JUCÁ; A. CAMPOS (org.), *Nas rotas do Império: eixos mercantis, tráfico e relações sociais no mundo português*. Vitória y Lisboa, EDUFES-IICT, p. 165-192.
- FURTADO, J.F. 2007. O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. In: M.L.C. RESENDE; L.C. VILLALTA (orgs.), *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 1*. Belo Horizonte, Companhia do Tempo, p. 303-320.
- GUIMARÃES, C.M.; REIS, F.M. da Mata. 2007. Agricultura e mineração no século XVIII. In: M.L.C. RESENDE; L.C. VILLALTA, *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 1*. Belo Horizonte, Companhia do Tempo, p. 321-336.

- HILL, M. 2002. O forro da nave de São Francisco. In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 223-227.
- HOLANDA, S.B. 1960. Metais e pedras preciosas. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, t. I, vol. 2, p. 269-270.
- JARDIM, L. 1939. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, (3):63-102.
- LE GOFF, J. 1981. *La naissance du purgatoire*. Paris, Gallimard, 516 p.
- LEFEVRE, R.; VASCONCELOS, S. 1976. *Minas: cidades barrocas*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 85 p.
- LEVY, H. 2002. Modelos europeus na pintura de Ataíde. In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 202-208.
- MACHADO, L.G. 1973. *Barroco mineiro*. São Paulo, Editôra Perspectiva, 231 p.
- MAXWELL, K. 1985. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil-Portugal, 1750-1808*. São Paulo, Paz e Terra, 317 p.
- McDANNELL, C.; LANG, B. 2001. *Historia del Cielo: De los autores bíblicos hasta nuestros días*. Madrid, Taurus, 450 p.
- MENEZES, I.P. 1965. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte, Edições Arquitetura, 170 p.
- MENEZES, I.P. 1973. João Gomes Batista. *Barroco*, (5):99-128.
- MENEZES, I.P. 1989. *Mestre Atayde, o gênio da pintura mineira*. Rio de Janeiro, Spala Editora/Banco Bozano Simonsen, vol. 1, 191 p.
- MILLIET, M.A. 2001. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo, Martins Fontes, 296 p.
- MORAIS, F. 2002. Pintura mineira: características gerais. In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 100-105.
- MOURÃO, P.C.K. 1986. *As igrejas setecentistas de Minas*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, p. 25-26.
- OLIVEIRA, M.A.R. 1978-1979. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. *Barroco*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 10:27-37.
- OLIVEIRA, M.A.R. 1982-1983. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – Ciclo Rococó. *Barroco*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 12:171-180.
- OLIVEIRA, M.A.R. 2002a. Reavaliação do barroco mineiro (1994). In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 124-127.
- OLIVEIRA, M.A.R. 2002b. Barroco e rococó em São Francisco (1996). In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 162-166.
- OLIVEIRA, M.A.R. 2003. A pintura de perspectiva. In: *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naify, p. 273-293.
- PAIVA, M.E. 1988. *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 (mimeo).
- PAIVA, M.E. 2002. A arte de Ataíde e suas fontes minerais. In: N.M. MENDES (ed.), *O Barroco Mineiro em textos*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 227-236.
- PASTOREAU, M. 2006. *Breve historia de los colores*. Barcelona, Paidós Ibérica, 126 p.
- RESENDE, M.L.C. 2007. Brasis coloniais: índios e mestiços nas Minas Gerais Setecentistas. In: M.L.C. RESENDE; L.C. VILLALTA, *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 1*. Belo Horizonte, Companhia do Tempo, p. 221-249.
- ROMEIRO, A. 2001. *Um visionário na corte de João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 286 p.
- ROMEIRO, A. 2007. A Guerra dos Emboabas: novas abordagens e interpretações. In: M.L.C. RESENDE; L.C. VILLALTA, *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 1*. Belo Horizonte, Companhia do Tempo, p. 529-548.
- SCHMITT, J.-C. 1996. La culture de l'image. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 51(1):3-36. <https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410832>
- SOUZA, L.M. 1992. Tensões sociais em Minas na segunda metade do século XVIII. In: A. NOVAES (org.), *Tempo e história*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 347-366.
- SOUZA, L.M. 1983. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro, Graal, 300 p.
- SWEDENBORG, E. 2004. *Arquitectura del cielo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 285 p.
- TRINDADE, R.C. 1951. *São Francisco de Assis de Ouro Preto: crônica narrada pelos documentos da Ordem*. Rio de Janeiro, IPHAN, nº 17.
- VALADARES, V.; REIS, L. 1999. *Minas colonial em documentos: economia, governo e poder*. Belo Horizonte, Expressão, p. 146-147.
- VAN YOUNG, E. 1991. Haciendo historia regional: consideraciones metodológicas y teóricas. In: P. PÉREZ HERRERO (comp.), *Región e historia en México (1700- 1850)*. México, Instituto Mora-UAM, p. 99-122.
- VOVELLE, M. 1996. *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*. Paris, Gallimard, 320 p.

Submetido: 19/01/2018
Aceito: 03/05/2018