

Tres corrientes estilística en la Escultura Jesuítica Guaraní. El ejemplo iconográfico de Los Ángeles-Guerreros- Músicos

Autor:

Bozidar D. Susteric

Revista:

Estudios e investigaciones

1996, 1, 23-42



Artículo

TRES CORRIENTES ESTILISTICAS EN LA ESCULTURA JESUITICA GUARANI EL EJEMPLO ICONOGRAFICO DE LOS ANGELES-GUERREROS-MUSICOS

BOZIDAR D. SUSTERSIC

1. Introducción

Los estilos son las categorías más elementales y a la vez las más complejas de cuantas utiliza el historiador de arte en sus análisis. Surgieron en el contexto del arte europeo como intentos de clasificar las obras según constantes de época y de lugar. Cada estilo incluye variedad de tendencias que no se subordinan siempre a los límites en que se las pretende ordenar. Pero cuando uno de esos estilos, siguiendo los pasos de los viajeros y conquistadores, se extiende por un imperio donde “nunca se pone el sol”, y traslada al arte de sus pueblos los módulos estilísticos consagrados, la situación se torna caótica: el pluralismo y la polisemia resultantes ponen en crisis, no solo la aplicación de la metodología, sino la base conceptual misma de la pretendida universalidad de las categorías estilísticas europeas.

El caso del “barroco latinoamericano” es ejemplificador. Es sabido que dicho capítulo del arte universal se compone a su vez de ciclos tan heterogéneos como el barroco mexicano, el quiteño o el del altiplano andino, e incluso el estilo cambiante, también llamado barroco, de las misiones guaraníes. “Quienes creen que hay “un” solo barroco latinoamericano y no una multitud de ellos” parten de un presupuesto totalmente erróneo para el análisis de esa compleja realidad.¹

Mientras los diversos barrocos latinoamericanos exigen enfoques metodológicos especiales, el “barroco jesuitico-guaraní” pone a prueba la misma validez semántica del término, a no ser que con él se quieran significar las producciones de los siglos XVII y XVIII, tengan o no relación con las obras del periodo coetáneo europeo del mismo nombre.

La expansión del barroco europeo en el mundo dio lugar a complejos fenómenos de transculturación. Uno de los casos más típicos y mejor estudiados es el de la escuela de pintura cuzqueña. Ella puede ser considerada como el ejemplo más representativo de esos procesos. Sin embargo, si la comparamos con la jesuitica guaraní las diferencias son muy evidentes. La escuela cuzqueña partió de la lección fundadora de artistas como el jesuita Hermano Bitti, y a partir de esos comienzos, y aún en la asimilación del barroco, mostró un desarrollo más o menos uniforme. En las misiones jesuiticas ese desarrollo experimentó cambios periódicos por la llegada de maestros con nuevos enfoques estilísticos.

Era también diferente el sistema de producción y la relación con los comitentes, pues mientras el artista misionero tenía asegurada la subsistencia en un régimen de organización comunitaria, el pintor cuzqueño debía competir y apelar con frecuencia a una producción seriada, uniformada y de menores costos.

Por último, la relación de los guaraníes con la sociedad europea no era la de una nación vencida y humillada, como en el caso del imperio incaico, el azteca, y los demás pueblos americanos.²

Estos motivos, entre otros, que sería extenso enumerar, hacen del arte jesuítico guaraní un caso muy especial donde coexisten, al lado de obras con claros componentes barrocos, algunas en que esos mismos elementos aparecen utilizados en forma "no barroca" y aún "antibarroca" y finalmente algunas que muestran la total ausencia de esas características barrocas. La diversidad de las obras de los museos dedicados al arte misionero ejemplifica dicha afirmación. Los más importantes entre ellos son: el de San Miguel (Brasil), el de Santa María, de Santiago, de San Ignacio y de Santa Rosa (Paraguay).

Dicha diversidad no admite interpretación ni clasificaciones apriorísticas pues las obras, además de su impactante originalidad, no poseen datos ni de autoría, ni de procedencia, ni del tiempo aproximado de su origen.

Como criterio de datación, el único posible es el análisis estilístico. Pero siendo este criterio cuestionado aún en el arte europeo, su aplicación es todavía más difícil en el contexto de las diferentes y poco estudiadas culturas americanas.

En el caso del arte misionero la consulta bibliográfica brinda poca ayuda para resolver estos interrogantes, que son elementales en la historia de arte de cualquier otro período.

La renuncia a las categorías de los estilos europeos no significa, como a veces se ha creído, que en el caso americano las metodologías de historia de arte fracasan y que debemos acudir a otras ciencias en busca de respuestas. ¡Que no podamos identificar los módulos estilísticos propios de esa escuela pictórica y escultórica no quiere decir que ellos no existan! Se debe atribuir a la dispersión de los estudios, el hecho

de que aún no se haya establecido una cronología de las corrientes artísticas locales, que se alternaron en la tradición de los talleres de los pueblos misioneros.

Para organizar una primera partición entre todas las obras, que sea el punto de partida para distinguir una secuencia de estilos es indispensable también un mínimo apoyo documental. Esa piedra angular es la documentación que atribuye al Hermano Brasanelli la imagen de San Francisco de Borja, conservada actualmente como la del patrono de la ciudad brasileña de São Borja. Por mucho tiempo se creyó que no correspondía a la original pues aquella fue aserrada a la altura de las rodillas. La que hoy se conoce muestra al santo arrodillado, lo cual descartaría esa imagen. Pero si tenemos en cuenta el relato del Padre Oliver, que describe a San Borja sobre nubes, se comprende que el testimonio del aserrado a partir de las rodillas se refiere, no a las piernas, sino a las nubes que impedían su traslado a un nicho normal. Un examen de la talla comprueba el testimonio del corte pues los pliegues se interrumpen abruptamente y faltan los extremos de los pies.

A partir de la identificación de esa imagen, es posible reconocer una serie de tallas pertenecientes a la misma autoría. Son cerca de diez o doce esculturas sobresalientes. Ese grupo marca como un hito, o una línea divisoria en la evolución de los estilos misioneros. La mayor parte de las obras de los museos participa de un modo u otro del carácter barroco de Brasanelli. Un pequeño grupo, de aspecto más arcaico lo ignora totalmente. Como la labor artística y la enseñanza del coadjutor milanés se ubica en los últimos años del S. XVII y las tres primeras décadas del XVIII, es razonable pensar que las obras que participan del carácter barroco italiano corresponden al siglo XVIII. Por igual motivo se ubican en el S. XVII las que carecen totalmente del mismo estilo y aparentan ser anteriores. Un estudio más detenido de cada uno de esos grupos permitirá ajustar las fechas y las pruebas documentales, en todos los casos que ello sea posible.

El mismo propósito, de buscar conexiones de las fuentes con las obras, inspira una serie de recientes estudios sobre temas puntuales y específicos como es la personalidad artística del Hermano José Brasanelli;³ o la forma y significados originales de ciertos altares como el de las Animas de Trinidad;⁴ o de los retablos como el de la Pasión de Santiago;⁵ o sobre una obra localizada en el tiempo y espacio como es el friso de los ángeles, también de la iglesia de Trinidad.⁶

En esa orientación se inscriben las tres investigaciones siguientes: la primera versa sobre un desconocido maestro guaraní activo hacia 1685 y autor de un grupo de imágenes que se encuentran en el museo de San Ignacio Guazú. Las características poco barrocas o prebarrocas de esas tallas las apartan de las demás de la misma colección, y aún del tipo genérico admitido como estilo jesuítico guaraní. La segunda se refiere al San Miguel de Santa María de Fe que atribuimos a Brasanelli (1691- 1728). La tercera y última de las investigaciones se refiere a los ángles músicos del friso de Trinidad (1745-1768).

2. Tres antiguas imágenes de San Miguel en el Museo de San Ignacio Guazú (Paraguay, C. 1685).

Una de las mayores dificultades con que tropieza el estudio del arte de las misiones jesuíticas guaraníes es la total ausencia de firmas y fechas en las obras. Por ello tiene gran prioridad rastrear alguna datación que permita organizar períodos o etapas cronológicos.

Contar con alguna obra fechable en el siglo XVII tiene especial importancia para conocer los estilos anteriores a la llegada del Hermano Brasanelli. Ello hará posible apreciar la gran transformación que se produjo en el arte misionero a la llegada del barroco italiano.

2.1. Las obras y el autor

4 Se trata de cinco imágenes, entre ellas tres ángeles que representan a San Miguel. Están asociadas por aspectos formales y técnicas de ejecución semejantes. Esas características comunes permiten reconocerlas y distinguirlas entre las demás imágenes del museo, haciéndolas inconfundibles, a pesar de sus composiciones y tamaños diferentes. Entre las más notables está el tratamiento de los paños y especialmente el de sus cortas túnicas que es único y exclusivo de estas tallas. Consiste éste en el ahuecamiento de sus interiores, con lo que se intenta reproducir el fino espesor de las telas. Pero ellas no caen como una materia textil corriente sino que forman como un amplio y estriado cilindro o semicono, que por delante se ciñe a las piernas y por detrás expande su hueco y rígido ruedo de un modo no natural e ilógico para el razonamiento de una mentalidad europea.

La túnica tiene dos cortes al frente, los que se abren para dar libertad a las piernas según modelos repetidos entre las pinturas y grabados del siglo XVI. Pero lo que no es tan frecuente de hallar en ese siglo del manierismo, y menos aún en el período barroco siguiente, es la afirmación de una idea o intuición monumental de los volúmenes tal como los concibe el autor de los San Miguel y de otras dos imágenes, de un Cristo yacente y una Inmaculada. Estas características excepcionales exigen pensar en un solo autor, que se destaca como un gran artista de estirpe y mentalidad guaraní.

2.2. El San Miguel lanceando al demonio

5 Se trata de una de los mejores ejemplos del arte misionero del siglo XVII. Si bien ha perdido varios de sus elementos, entre ellos la cornamenta y la cola enroscada del demonio, conserva aún parte de su aspecto monumental original. La soberbia figura levanta su brazo para descargar toda su fuerza en la lanza que se clava en el cuello de

Lucifer. Sin embargo ese gesto fundamental no tiene el énfasis de las acciones barrocas. La figura erguida sobre el caído enemigo y su brazo levantado son, más que una descripción de hechos guerreros, signos que recuperan el poder de la magia simbólica de los ideogramas.

Los posibles modelos manieristas que pudieron inspirar la composición de este y de las otras dos imágenes, han sido reinterpretados o sumidos en el olvido en este despliegue de vigorosos elementos plásticos, organizados con una concepción totalmente diferente y si cabe, antimanierista. Ella transita una convicción formal, equilibrio y lógica compositivos y unidad entre forma y contenido tan rotundos como sólo en casos muy excepcionales alcanzan los posibles modelos europeos de este periodo.

La banda que cruza el pecho y sus sobredimensionados moños constituyen el equilibrio necesario de la gran diagonal descendente del brazo, lanza y cabeza del demonio. Esa sabiduría compositiva persigue un equilibrio y estabilidad formales totalmente ajenos al espíritu barroco de la época en que fue ejecutada ésta, como las demás imágenes atribuidas al mismo autor.

2.3. El pequeño San Miguel con casco

Las tres esculturas que analizamos adoptan una postura totalmente vertical. El acentuado gesto de sus inclinadas cabezas hacia un mismo lado izquierdo tiene la importancia de un gran suceso, del todo diferente a la enfatizada sobre-actuación de las imágenes barrocas. Esa cabeza inclinada es el tema de un sugestivo *contraposto* con las alas y los brazos rigidamente simétricos del más pequeño y sin duda procesional de los tres San Miguel. Sus dos piernas cilíndricas y también simétricas son como columnas que sostienen un cosmos significativo. Su forma de tótem rígido se estremera solamente con aquella inclinación de la cabeza y una sonrisa enigmática que da vida a un juego de formas geométricas casi puras.⁷ Ellas sugieren un tórax, un cuello y una cabeza cubierta con un extraño y sorprendente casco, que sin duda ha tenido grandes y bellas plumas.⁸

2.4. El San Miguel con alas y el pie adelantado.

El San Miguel de tamaño intermedio, alado y sin casco fue probablemente esculpido el último de los tres. La rigidez y el hieratismo totémico resultan esta vez algo atenuados por un movimiento que insinúa el cuerpo y que se traduce en un leve avance de la pierna izquierda con respecto a la otra. Desde el punto de vista anatómico-plástico es el que mejor resalta el vigor y la monumentalidad de la anatomía humana, como es ella concebida por el artista guaraní.

El estilo arcaico que caracteriza a las imágenes descritas lo hallamos también presente en un excepcional Cristo yacente y una Inmaculada a cuyos pies se encuentran, junto a la media luna tres cabecitas de ángeles.

2.5. El Cristo yacente

El Cristo yacente es sin duda una de las imágenes escultóricas más notables que surgieron en todo el período misionero. Por participar, junto a una Inmaculada, de notables semejanzas con las demás obras del maestro de San Ignacio creemos oportuno incluirlas en el mismo estudio. La fuerte personalidad del autor torna estéril la búsqueda de posibles modelos inspiradores de esa obra. La afirmación plástica de la talla oscila entre la realidad del dato anatómico y la del mundo de formas puras y abstractas de la geometría. La fusión sutil de ambos repertorios depende de recursos simples, casi elementales, y de una compleja y para nosotros nueva y enriquecedora experiencia existencial. En la serenidad imponente y majestuosa de esa figura se trasunta la idea y actitud guaraní ante la muerte, que llamaba ya la atención a los misioneros, y causa aún más asombro al espectador actual. La bella cabeza y las manos recuerdan algunos pasajes del arte románico o de las esculturas arcaicas helénicas. Dichas relaciones ya fueron sugeridas por varios investigadores aunque nadie propuso ni intentó hasta ahora algún ensayo de explicación de este extraño fenómeno.

El paño de pureza del Cristo es objeto del mismo proceso de ahuecamiento, que es menos llamativo por las menores dimensiones de la tela y la posición acostada de la figura. Permite, sin embargo, descubrir el mismo modo de concebir los paños de las otras figuras, hasta ahora mencionadas y de la que se describe a continuación.

2.6. La Inmaculada

Se trata de una de las piezas mejor conservadas del museo y que representa a la Virgen de un modo imponente, con un manto rígido y estrictamente simétrico. Sus sueltos cabellos caen sobre los hombros y acompañan las ondas del manto, al modo guaraní, más allá de la cintura. Ella pertenece también al grupo de esculturas estudiadas y que denotan la misma mano y concepción plástica destacadas en las otras imágenes. Sin duda, el permanente culto del que fue objeto, la preservó de las agresiones que sufrieron la mayoría de las esculturas misioneras.

Ella se deriva de la Inmaculada de Gregorio Fernández, pero con ciertas particularidades, entre las cuales se destaca el plegado acanalado de los paños, que la aparta notablemente de su modelo.

El hecho de que el escultor de esa Virgen no copiara el llamativo plegado de la túnica del modelo y siguiera en cambio el tradicional sistema de pliegues verticales y paralelos, es para nosotros un dato muy valioso. Lo es más aún, teniendo en cuenta que

otras imágenes de oficio más rudo y concepción más simple intentan seguir los complejos pliegues quebrados modelados por Fernández.⁹ La Inmaculada de San Ignacio, el Cristo yacente y los tres arcángeles descritos parecen afirmar la tradición local misionera de las estatuas horcones. Se trata de imágenes cilíndricas surcadas por pliegues verticales que definen la estructura básica, formal y figurativa de ese antiguo estilo misionero. Los ruedos de las túnicas de los ángeles y de la Virgen conservan la forma cilíndrica del árbol del cual han sido desbastados. Su primitiva y esencial verticalidad sugiere e inspira esos pliegues que permiten conservar el nexo de la santa figura con el habitat mágico de los bosques, que cobijó durante milenios los seres míticos de sus antiguas creencias. La apertura del mundo primigenio selvático a los nuevos nombres y representaciones de lo sagrado está simbolizada por esas imágenes-troncos y sus sucesores directos, las esculturas de fines del siglo XVII, entre las cuales se hallan las que analizamos.

Ellas encontraron en el genial artífice de San Ignacio un intérprete de suficiente ductilidad artesanal y esclarecidas intuiciones plásticas como para definir uno de los momentos culminantes del arte jesuítico-guaraní.

2.7. Los fundamentos de la datación propuesta - 1685

En la lógica del desarrollo estilístico misionero la actividad del desconocido escultor de San Ignacio Guazú no pudo ser ni simultánea ni posterior a Brasanelli, pues ni el más ínfimo elemento denota algún conocimiento del arte barroco italiano difundido por dicho maestro. Un escultor de la importancia y capacidad que revela el de San Ignacio, no pudo permanecer marginado de la gran lección difundida en los más importantes talleres misioneros de la época.¹⁰ Evidentemente las cinco imágenes de San Ignacio debieron ser esculpidas antes. Pero la extraordinaria calidad y madurez de su estilo no pudo surgir en forma espontánea, sin el antecedente de una sólida tradición como el necesario punto de partida. De un modo hipotético podemos afirmar que si el estilo de las estatuas horcones se afirmó y difundió hacia las décadas centrales del siglo XVII, el "maestro de San Ignacio" trabajó más bien hacia finales de ese siglo. Dicha hipótesis basada en el análisis estilístico encuentra una notable confirmación documental.

Por una parte, varios testimonios afirman el gran prestigio de los talleres de San Ignacio y Santa María. De esa época proviene un encargo de retablo para la Catedral de Asunción.¹¹

Por otra parte, existe un manuscrito posible de datar que contiene varias ilustraciones. La lámina principal con la dedicatoria, sugiere la misma mano que talló los San Miguel de San Ignacio Guazú. Se trata de un manuscrito, imitando letra impresa, de las *Décadas* del Padre Nicolás del Techo, guardado en la Biblioteca de

Madrid.¹² Está dedicado al Padre General Carlos de Noyelle, que ejerció su cargo de 1682 a 1687. También lleva firma autógrafa de su autor, el Padre Techo, quien falleció el 20 de agosto de 1685. El manuscrito se ubica entonces entre 1682 y 1685. La ilustración principal representa a dos ángeles sosteniendo una tarja con la dedicatoria. Los rudos de sus túnicas tienen la misma extraña conformación que la de los ángeles esculpidos de San Ignacio. Los detalles del plegado como los moños de las bandas y mangas revelan también la misma concepción poco lógica (desde el punto de vista del naturalismo europeo). También los paños de uno de los angelitos en vuelo, a pesar de su hábil diseño, revelan una mano no europea.

Sorprende el excelente dibujo de los cuerpos, y la seguridad de sus contornos. Todo lo cual nos hace concluir que, más allá de la guía de su posible modelo, la concepción de las formas de ese dibujante y grabador es la misma que presidió la talla de las imágenes estudiadas. Es cierto que podría tratarse de ciertos rasgos de taller e incluso de época, extendidos entre varios dibujantes y escultores. Sin embargo es improbable que en el mismo momento surjan dos artistas tan magníficamente dotados, cuyas obras coincidan en tantos aspectos formales, iconográficos y aún en ciertas soluciones muy personales (como es la túnica de pliegues angostos verticales, ceñida a las piernas y proyectada hacia atrás). La opción más lógica es concluir que se trató de una misma mano que trabajó en estas y muchas otras obras, las que figuraban probablemente entre las más importantes emprendidas en esa época. Ignoramos cuánto tiempo antes de esa fecha ya estuvo activo este notable dibujante y escultor guaraní, aunque un estilo tan definido como revelan esas obras exigió años de maduración. Tampoco sabemos hasta cuándo trabajó, pero pasado el siglo XVII, ese estilo resultaba ya antiguo y fue desplazado seguramente por el nuevo, "reformado", que surgió de las obras y enseñanza de Brasanelli.

3. El San Miguel barroco de los grandes bucles, de Santa María de Fe

7 El tema de los ángeles entre los guaraníes no alcanzó el desarrollo iconográfico de otros centros artístico-culturales. Esta afirmación tiene presente sobre todo las variedades iconográficas de los famosos arcángeles arcabuceros de la escuela cuzqueña.

Los ángeles entre los guaraníes tienen, en cambio, un arraigo más profundo y carismático. Juntamente con los santos, ellos fueron identificados con los seres míticos de su cultura, elaborada durante milenios, antes de la llegada del cristianismo. Cada aspecto de la vida tenía como destinatario un ente mítico que canalizaba las corrientes imaginarias aglutinadas hacia ese sentido.

El lado antagónico y violento de la vida, y todo lo relacionado con la guerra tenía en San Miguel el garante del triunfo del bien sobre el mal. El "príncipe de las milicias

celestiales” se convirtió también en el “príncipe de la milicias misioneras”, en su lucha sin cuartel con los *bandeirantes* portugueses.

Si el cristianismo proclamaba un solo Tupá, padre originario y verdadero (Ñanderú-vusú-eté), su poder se transmitía a través de mensajeros y entes míticos intermediarios. La tradición española legó la leyenda de Santiago Matamoros que, a galope y con la espada desenvainada, arremetía contra los enemigos infieles. El extraordinario grupo ecuestre del Pueblo de Santiago testimonia esa presencia, que por otra parte no fue muy extendida.¹³

También en el Museo de Yapeyú existe una arcaica y notable imagen ecuestre de San Jorge, que fue el santo patrono de las cofradías militares y de los armeros en el viejo continente.¹⁴

A pesar de esos ejemplos de santos guerreros, podemos estar seguros de que entre los guaraníes fue San Miguel, después de Tupá y María, el más difundido y popular. Su imagen coronaba los retablos en un nivel más alto aún que el Padre San Ignacio y los demás santos Jesuitas.

Sin duda, se debe a esa especial identificación de la mentalidad guaraní con ese “dios” o genio de la guerra, el hecho que sobrevivieran las antiguas esculturas de San Miguel en San Ignacio. Pero en los demás pueblos las nuevas imágenes barrocas van reemplazando a las antiguas. Durante el siglo XVIII el San Miguel dinámico barroco desplazó al estático frontal de la tradición estilística anterior. El ángel blandiendo la espada flamígera y venciendo al demonio es uno de los temas que mejor se asimilan a la nueva estética barroca. Sin embargo, cierto carácter hierático y simbólico, referido a la mentalidad del ideograma, sigue perdurando a pesar del énfasis gestual. Mejor dicho, es precisamente la acentuación de los arquetipos barrocos lo que convierte a la lucha en una danza ritual en la que vence, más que el filo de una espada, el poder mágico de ese ritual.

Probablemente tuvieron en ello responsabilidad, además de la reelaboración de los grabados de la época, los numerosos pasos y danzas en los que, después de varias escaramuzas entre ángeles y demonios, se representaba el triunfo definitivo de San Miguel sobre Lucifer.

En ese nuevo tipo dieciochesco se inscribe el San Miguel con casco y espada, de Santa María; el notable de San Cosme y San Damián; los dos de la catedral de Encarnación y muchos otros que sería largo de enumerar. Debemos lamentar la pérdida del gran San Miguel del pueblo del mismo nombre que debía ser, a juzgar por los testimonios de los viajeros, realmente representativo y excepcional.

En cambio se conserva en el museo de Santa María de Fe un notable San Miguel con espada y que en lugar de casco tiene una cabellera de grandes bucles, como si fuera una peluca. Suponemos que fue tallado por Brasanelli y ayudantes (quizás en su peana).

Esta atribución se basa en tres argumentos: el análisis de los paños, de la anatomía de las manos y pies, y del rostro y la cabeza.

3.1. El análisis de los paños

Los paños de la capa dibujan pliegues rígidos que se quiebran formando extrañas figuras geométricas en los que predominan ángulos y líneas rectas sobre las curvas. Dicho sistema aparece ya en la única imagen con bien documentada autoría que es el San Borja arrodillado, que permanece hasta hoy en la localidad para la que fue esculpido como patrono. Esos pliegues no realistas y que recuerdan algunas soluciones de Bernini, señalan la común autoría de varias otras imágenes como el Niño Jesús Alcalde de San Ignacio y quizás también el de Jesús; varias imágenes de Santa Rosa, entre ellas el grupo de la Anunciación, la Virgen de Loreto y sobre todo la pequeña Inmaculada.¹⁵

También varias tallas de Santa María (de Fe) poseen igual plegado de paños: la Virgen de la Candelaria, la Santa Bárbara, el San José que es un caso muy especial, probablemente una imagen inconclusa, y el San Miguel con la serpiente o dragón al que nos referimos.

3.2. La anatomía de las manos y los pies

La anatomía de las manos es difícil de juzgar porque los dedos se hallan generalmente destruidos o muy restaurados. No ocurre lo mismo con los pies. Sus dedos son idénticos en todos los ejemplos mencionados, con excepción del San Borja que probablemente los tuviera cubiertos por el calzado, antes de ser aserrados junto con las nubes que el Padre Jaime Oliver describe así: "La imagen de San Borja estaba como si el Santo estuviera elevado, y desmayado ante el Santísimo, todo lleno de nubes y serafines (...)"¹⁶

3.3. La cabeza: el rostro y los cabellos

El rostro del San Miguel exhibe características únicas. La forma de óvalo y los ojos algo oblicuos pudieron tener relación con ejemplos de la anatomía guaraní. No así la pequeña boca y nariz respingada que provienen, según suponemos, de recuerdos de los rostros de ángeles berninianos. Ese tipo facial se descubre también en el San Luis del museo de San Miguel (Brasil) y en las otras imágenes ya mencionadas. Debemos agregarles los dos notables relieves de ángeles con banderas de la portada central de San Ignacio Mini.

El aspecto de los cabellos merece una mención especial. Los bucles tal como los conocemos en el Niño Jesús Alcalde y otras imágenes se transforman en Santa María en dos sistemas distintos. El primero es de bucles pequeños y abigarrados como en la Virgen de la Candelaria, de Santa Bárbara, de San José, etc. En el segundo adquieren proporciones sobredimensionadas: es el caso del San Miguel. Esos bucles recuerdan las grandes pelucas de los bustos-retratos de Bernini. Sin duda en este caso han sido

interpretados como un símbolo más del *status* y poder del Ángel, el que adopta además una postura frontal muy significativa. No se trata por lo tanto de la representación, al modo barroco, de una acción sino del retrato de un personaje celestial, revestido de todos sus atributos de magia, asombro y poder.

Desde ese punto de vista podemos confirmar que, a pesar de sus notables características y excelente ejecución que revelan una autoría europea, este San Miguel sigue teniendo carácter misionero. A pesar de la dificultad de su definición ese carácter permitiría reconocerlo aún en un entorno de imágenes coloniales o europeas.

4. Los Ángeles músicos del friso de Trinidad

Los ángeles que reclamaron hasta aquí nuestra atención se relacionan con una de las condiciones que hicieron famosos a los guaraníes, cual es su aptitud guerrera.

Durante el siglo XVII la sobrevivencia de los pueblos guaraníes cristianos exigió numerosas acciones armadas, la más decisiva de ellas fue sin duda Mbororé (1641). El hecho de ser artista (arquitecto, escultor y pintor) no impidió a Brasaneli la participación en el segundo sitio de Colonia y en la expedición contra la confederación de Genoas, Charrúas y Minuanos. En los documentos figura como cirujano aunque sabemos que también fue experto y quizás estratega militar.¹⁷

Desde las primeras décadas de las fundaciones, cuando aún no se avizoraban las amenazas del genocidio *bandeirante*, llegaban a Buenos Aires desde el lejano San Ignacio Guazú, coros y orquestas de confiados guaraníes, que asombraban con su arte musical. Más de 1500 km. de navegación en precarias balsas y canoas no fueron obstáculo para que aquellos “salvajes” pudieran deslumbrar y deleitar a los carenciados porteños con sus extraordinarias aptitudes para la música y la danza.

El hermano flamenco Luis Berger fue famoso entre los guaraníes por sus cuadros, pero también como “músico de vihuela y flauta” y como danzante. Fue en San Ignacio Guazú y en Itapúa donde desarrolló, como sabemos, su enseñanza en todos los campos artísticos.

Los primeras cartas anuas reflejan el asombro de los misioneros por las condiciones e interés de los guaraníes por la música. Sin embargo, muy pronto los importantes acontecimientos de las destrucciones, guerras y traslados parecen relegar a un segundo plano dichos temas.

Es a través de las cartas y comentarios del Padre Sepp que las artes y sobre todo la música vuelven a recuperar los primeros planos, esta vez con algunas hipótesis barrocas del entusiasmado misionero tirolés.

Hacia el fin del periodo jesuítico fue esculpido el mayor monumento al genio musical guaraní: el friso de los ángeles músicos de Trinidad. Que hayan sido los descendientes de aquellos guaraníes, reunidos en las selvas por los Padres Roque

Gonzales y Ruiz de Montoya, los autores del monumento principal de todo el período colonial, merece sin duda un estudio que excede los límites de esta propuesta. Es significativo señalar que en la última etapa del período misionero haya surgido la obra representativa más americana y guaraní de todos los tiempos. Americana, porque el constructivismo geométrico de sus composiciones es característica general de los monumentos americanos precolombinos. Guaraníes, porque todas las figuras (que aún pueden apreciarse) tienen rasgos fisonómicos de aquella etnia.

Sus composiciones reflejan fielmente a los diferentes ejecutantes musicales. Sus fisonomías muestran o el esfuerzo o la concentración tan característica de cada ejecutante en particular.

No conocemos la fecha exacta de la terminación del friso pero su cronología va unida a la del edificio del que forma parte.¹⁸ En cambio, nada se sabe de su autor o autores. Los estudios estilísticos revelan distintas manos.¹⁹

4.1. Los tres escultores del friso

Los relieves que tienen como centro al Nacimiento (paredes Este del presbiterio y Sudeste del crucero) son muy distintos de los ubicados enfrente y cuyo centro es una Inmaculada (con luna y sin serpiente). Las dos paredes norte del crucero revelan una tercera mano. Corresponden a los instrumentos de viento y en cada centro se hallaba la Inmaculada pisando una serpiente enroscada en una luna invertida. Lo poco que queda de esos dos frisos permite reconstruir a los músicos de instrumentos de viento. Para las Inmaculadas, que faltan en su mayor parte, debemos guiarnos por las acuarelas de Liber Fridman (1942).

Las notables diferencias de estilo entre los dos escultores del presbiterio han quedado muy manifiestas durante la restauración de 1981. Fue entonces que se esculpieron algunas cabezas para reponer a las faltantes. La cabeza de la Virgen del presbiterio guarda un estilo acorde con las demás figuras del sector pues ha sido copiada del friso del crucero perteneciente al mismo tallista.

No ha ocurrido así con el ángel con el incensario (turiferario) que acompaña a la Virgen con el Niño del crucero, al que también le faltaba la cabeza. Esta vez se eligió como modelo al ángel del otro escultor, de la pared oeste del presbiterio (con la Inmaculada).

La presencia de aquella cabeza en el sector produce un contraste muy evidente, con respecto al cuerpo en el que pretende insertarse, y también con las demás figuras de ese friso. El error facilita la comparación de los temperamentos muy distintos de estos dos artistas, uno de los cuales (el de las paredes Este, de los Nacimientos) es el autor de la decoración del púlpito, en especial del ángel de San Mateo.

5. Los estilos misioneros: de las imágenes columnas-horcones a los relieves de Trinidad

A partir de los ejemplos estudiados podemos tentar una reconstrucción del curso que ha seguido el desarrollo estilístico de la escultura misionera. Aunque no tenemos datos precisos de las primeras obras guaraníes no es aventurado ver en las pocas imágenes estatuas-horcones sobrevivientes aquellos comienzos.

En la pintura tenemos un ejemplo realmente privilegiado. Se trata del retrato de la Virgen firmada “J.M. Habiyú, Fecit Itapúa 1618”²⁰. El dibujo preparatorio, de mano europea, permite detectar los aspectos modificados por el pintor itapuense en la pintura final y comprobar que apuntan hacia el “ideograma” y un tipo de “bizantinismo” (frontalidad, ojos extáticos).

Nada impide pensar que un proceso parecido se dió en la escultura. Los resultados de esa “esencialización” que apunta al ideograma serían las estatuas columnas-horcones de la primer época

5.1. El siglo XVII y la influencia española

En el desarrollo de aquel primer estilo misionero del siglo XVII fue muy importante la influencia de la escultura española de esa época. Dicha escuela, llamada realista, se apartó del rumbo artístico que seguían las restantes escuelas europeas.

Mientras en Italia se afirmaba y difundía el estilo de Bernini, en España se desarrollaba la escuela castellana con Gregorio Fernández y Manuel Pereyra y la andaluza con Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro Roldán y José de Mora entre otros.

Se trataba de tallas de madera policromada cuyo estilo y técnicas se difundieron en el nuevo mundo. Mientras en otras regiones de América el maguey y varios sistemas de estuco permitieron desarrollar esas imágenes, las selvas del Paraguay brindaron abundante y excelente madera para las mismas. Por ese motivo y por una búsqueda de un arte que poseyera y expresara potencia mágica antes que realismo, fue que en las misiones se prefirió la talla franca a las imágenes-simulacros revestidos de tela natural.²¹ Fue determinante también que en la segunda mitad del siglo XVII, por varias prohibiciones de ingreso de extranjeros, la provincia jesuitica del Paraguay estuvo alejada de la influencia internacional europea. En ese clima dominado por el arte realista español floreció la escultura misionera guaraní de las imágenes “troncos u horcones”. Del estilo geométrico inicial surgieron diferentes variantes. Poseemos testimonios de que fue el estilo de los talleres de San Ignacio Guazú el que impuso su primacia.²²

5.1. La escuela de San Ignacio Guazú

Por las pocas muestras sobrevivientes es difícil reconstruir en su integridad el panorama del siglo XVII. La mayoría de las imágenes de los altares fueron sustituidas durante el siglo siguiente por otras modernas barrocas, más conformes con los conceptos artísticos de las nuevas generaciones de los jesuitas procedentes sobre todo de Italia y Alemania.²³ Las más importantes imágenes antiguas, que ya tenían una larga y fuerte tradición cultural, lograron sobrevivir a las reformas, aunque muchas sucumbieron después en los desastres e incendios de las guerras del siglo XIX. Si bien contamos con muy pocos eslabones, entre ellos los ejemplos de San Ignacio Guazú, ellos testimonian fehacientemente la existencia de un estilo ya definido y de su difusión en los talleres de los distintos pueblos en las últimas décadas del siglo XVII. Un estudio detallado de esa difusión excede los límites de este trabajo. Citaremos el caso de un ángel de Santa María de Fe que tiene todas las características de las esculturas de San Ignacio: el ahuecamiento de los paños, los pliegues verticales estriados, un estudio anatómico que difícilmente pudo prescindir del modelo humano y una concepción de los volúmenes y monumentalidad que parte de las mismas premisas estilísticas. En el museo de San Miguel (Brasil) se encuentra una talla, bastante mutilada, que permite reconocer a un San Miguel que también sigue los prototipos de San Ignacio.²⁴

Algunas pequeñas imágenes de San Miguel en iglesias y museos de la Provincia de Corrientes muestran también relación con los modelos ignacianos.²⁵ A medida que se profundicen los inventarios es posible que aparezcan más ejemplos de dicho estilo. Por los escasos sobrevivientes conocidos podemos juzgar la riqueza y originalidad de las corrientes estilísticas que se habían extendido y consolidado en el panorama artístico de los talleres misioneros del siglo XVII, antes de la llegada del barroco.

Las primeras señales del nuevo estilo llegaron probablemente a las misiones a través de láminas. Un ejemplo lo tenemos en la Inmaculada de la tapa del libro que hizo imprimir el Padre Ruiz de Montoya en Madrid en 1639. Varios testimonios confirman que ella fue el modelo que copiaron escultores y grabadores de la segunda mitad del XVII y comienzos del XVIII.²⁶ Por este caso documentado y datado podemos suponer que los primeros ejemplos del nuevo estilo barroco llegaron a las misiones provenientes de España. Pero su llegada no significó su pronto y total arraigo. No podemos asegurar, por lo tanto, que el estilo barroco se afianzara en los pueblos guaraníes antes del siglo XVIII.

5.3. El siglo XVIII. La influencia italiana

A fines del siglo XVII este panorama sufrió un gran cambio por la llegada de un grupo de jesuitas italianos entre los que sobresalía el escultor, pintor y arquitecto José Brasanelli. Con él la influencia de España es reemplazada por la de Italia.²⁷ Fue

entonces que surgen esas capas de pliegues y vuelos tan extraños, que se repiten en todas las imágenes de esa época. Las simples túnicas y sotanas jesuíticas, surcadas de ondas verticales, dieron paso a “telas” de curiosos pliegues, cuyos dibujos mágicos tenían en sus modelos europeos la misión de marcar, por ejemplo: la flexión de la cintura o alguna de las piernas. A pesar del nuevo ropaje barroco, sigue vigente la misma mentalidad que creó las estatuas columnas-horcones. En todas las ocasiones posibles ella floreció inmutable, a pesar del intenso aprendizaje del lenguaje nuevo enseñado por Brasanelli.

5.4. Estilo de síntesis y afirmación guaraní

A partir de la muerte del Hermano Brasanelli, acaecida en Santa Ana en 1728, comenzó una paulatina transformación que culminaría en un nuevo estilo local que puede llamarse de “síntesis y afirmación guaraní”. Dicho período artístico-cultural tiene su mejor exponente en los relieves de los ángeles músicos de Trinidad (Paraguay).

Los pueblos del Uruguay sufrieron la conmoción del nefasto traslado y las guerras guaranílicas (1750-1760).²⁸ En cambio en los pueblos del Paraná, sobre todo en Trinidad, Jesús y San Cosme y San Damián se edificaba y tallaba febrilmente. Los tres pueblos exhiben, a pesar de las diferencias, claras muestras de la unidad del estilo de esa cuarta etapa del arte jesuítico guaraní. Pero es en Trinidad, en su notable púlpito y en su aún más espectacular friso, donde se afirma esa síntesis de tres vertientes: la principal guaraní, la española y la italiana. Es así que el estilo jesuítico guaraní muestra desde sus comienzos hasta el final toda esa coherencia y común mentalidad que siempre ha impresionado a los críticos de arte.²⁹ Su desarrollo se extendió, de las simples estatuas horcones, hasta las complejas composiciones, que exigen los ejecutantes músicos del friso de Trinidad.

En esa trayectoria general encuentran ubicación lógica las obras del Maestro de San Ignacio Guazú (en la segunda mitad del XVII), la actividad de Brasanelli (comienzos del siglo XVIII), seguida por el último período que culminó con las espléndidas obras de Trinidad.

Conclusión:

Hasta ahora, por lo que tengamos conocimiento, no se ha llevado a cabo ningún estudio comparativo de la evolución de los estilos de las diferentes culturas de la humanidad. Ese estudio lograría descubrir muchas de las leyes que gobiernan los cambios estilísticos, lo cual permitiría comprender mejor las obras existentes y también

presuponer, hipotéticamente, las faltantes. No queda por ahora otra posibilidad que intentar reconstruir cada pequeño sector de ese gran tejido, que es la historia de arte del hombre. El período jesuítico guaraní constituye una de sus páginas más interesantes, lo cual sin duda motivó a incluir varios de sus monumentos entre los declarados Herencia de la Humanidad.

Un análisis profundo de las obras de Trinidad, especialmente del friso y del púlpito permite registrar la rica herencia barroca que formaba parte de la tradición cultural-artística que originó ese proyecto. Pero ese friso afirma también la presencia de tallistas con una mentalidad diferente de la europea de aquella época (siglo XVIII).

La mentalidad de una cultura enfrentada a modelos de gran prestigio se manifiesta de dos formas diferentes. La primera es la de la copia directa, que trastoca el sentido original del modelo. Es el caso que se comprueba permanentemente en las obras misioneras que copian modelos barrocos europeos. Ese modo ha sido analizado por muchos autores en numerosos ejemplos.

Pero existe otra modalidad más elaborada y que se dió solo en muy pocas y privilegiadas ocasiones. Se trata de la asimilación de esos nuevos elementos que terminan fusionados y cristalizados en un estilo definitivo y original. Este proceso se da únicamente cuando existe una tradición artística y una mentalidad fuerte y definida. Es condición indispensable también cierta continuidad histórica en los talleres y escuelas que protagonizan tales logros de alta madurez. En América esas síntesis se dieron en contadas ocasiones y generalmente en el campo de la arquitectura, por ser ella la más próxima a la gran tradición constructiva precolombina. Lo atestiguan las iglesias barrocas mexicanas y las del altiplano andino. Como ejemplo es posible elegir la iglesia de la Compañía de Arequipa y su extraordinario claustro.

El friso de los ángeles de Trinidad se inscribe en ese número escogido de monumentos originales de América. Pero su valor figurativo lo distingue como una realización única, sin parangón posible.

Si en la compleja evolución que culminó en esa obra no conociéramos las estatuas-horcones, deberíamos suponerlas hipotéticamente, pues la madurez tectónica de esas figuras no podía surgir sin esos o similares antecedentes.

Aun sin conocer al Maestro de San Ignacio y sus obras, ellas también debieran presumirse como los eslabones necesarios entre las estatuas primeras (horcones) y la escuela que resurgió vigorosamente, después de la experiencia barroca. Esa experiencia no desvió el arte misionero de sus convicciones básicas, logradas tras un siglo de elaboración y afirmación de los contenidos mentales y culturales más profundos. Pero en este caso no se trata de suponer hipotéticamente la existencia de eslabones perdidos, ya que tenemos la fortuna de conocer las obras y estudiar sus notables características. Ellas no atestiguan solamente la presencia de esa etapa fundamental del S. XVII, sino que permiten conocer la intimidad de su despliegue y propuestas, en las obras mencionadas del maestro de San Ignacio Guazú.

En los ángeles músicos de Trinidad está implícita, además de la fuerte tradición del siglo XVII, también la etapa barroca (italiana). Ese barroquismo no llega a desestabilizar los firmes esquemas constructivos del pensamiento americano., pero confiere una gracia y vitalidad nuevas a su sobria y monumental geometría. El resultado de esa integración es un estilo nuevo sin equivalentes en otras culturas americanas de la época.

Sería deseable que la conciencia de estos grandes valores se afirmara y tradujera en acertadas medidas de conservación de esta serie de ángeles de los museos y sobre todo del ya muy deteriorado friso, antes que el afán “restauracionista” y de “puesta en valor” de estas últimas décadas no acaben definitivamente con ellos. Ese extraordinario patrimonio cultural americano, como pocos ejemplos del arte universal, permite seguir, en toda su intimidad, los procesos de transculturación que acompañan el nacimiento y desarrollo de un estilo artístico como núcleo esencial de una cultura.

NOTAS

- ¹ Refiriéndose al altar mayor de la Compañía de Quito escribe Damián Bayón: “(...) el conjunto adolece aún de cierto estatismo: las salomónicas se superponen unas a otras cuanto más como simples “barrenos” para lograr un efecto de verticalidad. No existe allí, por ejemplo, el desenfrenado movimiento del retablo de los Reyes, en la Catedral de México, con sus estípites e infinitos entrantes y salientes cobijados por el gran nicho curvo en el que se despliegan. Son dos mentalidades las que se afrontan y se oponen en estos dos casos -el mexicano y el ecuatoriano-, como para desmentir una vez más a quienes creen que hay “un” solo barroco latinoamericano y no una multitud de ellos.” Bayón, Damián y Murillo, Marx, *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Barcelona, Ed. Polígrafa S.A. 1989, p. 216.
- ² Este último aspecto es muy importante y los guaraníes tenían lúcida conciencia del mismo como lo prueba la carta del Cabildo de San Luis al Gobernador Bucarrelí, de 28 de Febrero de 1768: (...) “Además, tenemos que decirte que nosotros no somos en modo alguno esclavos, ni lo fueron nuestros antepasados; ni es de nuestro gusto el modo de vivir parecido al de los españoles, que miran cada uno solamente por sí, sin ayudarse ni favorecerse unos a otros.” Hernández, Pablo, S. J., *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Gustavo Gili, 1913. Tomo II p. 693.
- ³ Sustersic, Bozidar D., José Brasanelli: *escultor, pintor y arquitecto de las misiones jesuíticas guaraníes*, Buenos Aires, ODUICAL, 1992, T. II, p. 267 a 277.
- ⁴ Auletta, Estela; Saavedra, María Inés y Cristina, Serventi, “El retablo del altar

de almas de la Iglesia de la misión de Trinidad", *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Arte y Poder*, CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, 8 al 11 setiembre 1993.

- ⁵ **Affanni, Flavia**: "La imaginaria y la celebración de la Semana Santa en las misiones jesuíticas guaraníes", *ibidem*.
- ⁶ **Sustersic, B. D.**, "El friso de los ángeles músicos de Trinidad", *ibidem*.
- ⁷ En la foto de principios del siglo del altar mayor de la iglesia de San Ignacio Guazú se ve en el lado del Evangelio una figura cuyo tamaño y formas coinciden con el San Miguel pequeño con alas y casco. Ver **Affanni, Flavia**, *op. cit.*
- ⁸ Un casco semejante lleva la figura de la fortaleza del libro impreso en las misiones del P. Nieremberg (1705). La figura mencionada, así como el resto del grabado parecieran provenir, con algunos cambios, de una plancha europea.
- ⁹ Las ilustraciones de ambas Inmaculadas pueden verse en: **Sustersic, B. D.**, "Imaginaria y Patrimonio Mueble". en *Misiones Jesuíticas del Guayrá*, Dir. Gazaneo, Jorge, *ICONOS*, UNESCO, Verona- Buenos Aires, Ed. Manrique Zago, 1993, p. 176, figs. 138 b. y 138 c.
- ¹⁰ La Carta del P. Astudillo al P. Luis de la Roca (Candelaria 15 de Abril de 1718) testimonia la formación de talleres y la enseñanza que acompañaba a cada fábrica de iglesia: "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 **Hernández, Pablo S. J.** *op. cit.*, vol. I, p. 359.
- ¹¹ **Archivo Nacional de Asunción**, Nueva encuadernación, Legajos 241 y 242. Cuenta de la Obra de la Catedral de Asunción, 1687 - 1689, en **Gutiérrez, Ramón**, *Evolución Urbanística y Arquitectónica del Paraguay, 1537- 1911*. Resistencia, Univ. Nac. del Nordeste, 1977. p.121.
- ¹² **Furlong, Guillermo S. J.**: *Historia y Bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses, 1700 - 1850*, Tomo I, p. 53 y 54 (nota 16).
- ¹³ **Sustersic, B. D.**, "Imaginaria", *op. cit.* p. 173, fig. 134.
- ¹⁴ **Ibidem**. fig. 133.
- ¹⁵ **Ibidem**. El Niño Jesús (Jesús, Paraguay): p. 176, fig. 138 d., la Anunciación: p. 177, Fig. 139. La Inmaculada: p. 179, fig. 140.
- ¹⁶ **Oliver, Jaime S. J.**, *Breve noticia de la numerosa y florida Cristiandad Guaraní*. Archivo de Loyola, España.
- ¹⁷ **Porto, Aurelio**, *Historia das Missoes Orientais do Uruguay*, Segunda parte, Jesuitas no Sul do Brasil, V.IV, Porto Alegre 1954, p. 45.
- ¹⁸ **Sustersic, B. D.**, "Imaginaria" *op. cit.*, p. 178, nota 47.
- ¹⁹ **Sustersic, B. D.**, "El friso de los ángeles" *op. cit.*, p. 385.
- ²⁰ **Sustersic, B. D.**, "Presencia de una Imagen Hispano Bizantina en América",

Anuario, Academia nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1991, N° 18, p. 14 a 20.

- ²¹ Según el gobernador Doblas se trataba de "(...) unos trozos de madera mal labrados y peor pintados, 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." **Gonzalo de Doblas**, *Memoria Sobre la Provincia de Misiones de Indios Guaranies*, Colección Pedro de Angelis, Bs. As., Ed. Plus Ultra, 1970, t. V, p. 100.
- ²² Es necesario tener presente que San Ignacio nunca fue destruido y que sus traslados no fueron traumáticos, manteniendo, junto con Itapua continuidad en su población, en la evolución de sus talleres y en su desarrollo cultural, sin cortes bruscos como ocurrió con otros pueblos. Hacia 1620 enseñaba ya a pintar y a tocar instrumentos allí el Hermano Luis Berger.
- ²³ Son significativas al respecto las órdenes del Padre Luis de la Rocca Fioritta, en especial las que se refieren a la sustitución de imágenes, cuadros o de retablos completos, como el caso del retablo mayor de Santa Ana que debía ser cambiado por otro nuevo de Brasanelli. Ver nota 3.
- ²⁴ Se trata de una pequeña imagen de San Miguel muy deteriorada y con pérdida casi total de la policromía, y aunque sin brazos y piés revela claramente su estilo y relación con las imágenes de San Ignacio Guazú. El ángel de Santa María puede verse en **Sustersic, B. D.**, "Imaginería", *op. cit.* p. 180, fig. 141 a.
- ²⁵ Gori, Iris y Sergio, Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional, Inventario de bienes muebles, Provincia de Corrientes*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1982, N° 230 y N° 399.
- ²⁶ Ver **Sustersic B. D.**, *op. cit.*, p. 168 y 169, fig. 128, 129 y 130.
- ²⁷ En la expedición de 1691 dirigida por el P. Antonio Parra llegan, entre otros, el futuro superior Luis de la Roca y el reformador de la música misionera el P. Antonio Sepp. Este último nos deja un valioso testimonio de su viaje: "Un hermano italiano que viajó conmigo desde Génova hasta Paracuaria, el cual es como escultor otro Fidias, despertó gracias a Dios, la madera durmiente y dió vida a los bloques de cedro." **Sepp, Antonio, S. J.**, *Jardin de flores paracuaria*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973, p. 195.
- ²⁸ Además de lo que significaron las grandes pérdidas en vidas humanas en la batalla de Caibaté y otras acciones, las poblaciones quedaron desmembradas y dispersas. Cuando en 1761 se recuperan los pueblos y territorios al este del Uruguay, el estado de los mismos, en lo que se refiere a sus edificios, campos de cultivo y estancias, era verdaderamente lamentable. Todos los esfuerzos debieron orientarse ante todo a la alimentación de los que retornaban, y al arreglo de las viviendas y estancias. Los pocos años que permanecieron los jesuitas desde la anulación del tratado hasta la expulsión fueron absorbidos en esas tareas. Los pedidos de ayuda de los párrocos

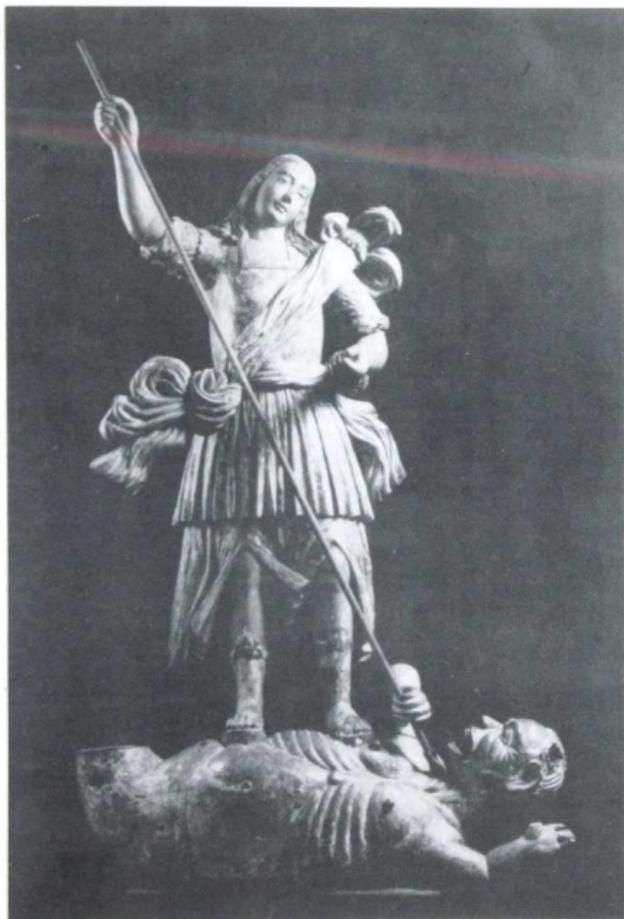
de San Borja, San Miguel, San Luis etc. a los superiores y a los otros pueblos en materia alimenticia son dramáticos, como lo testimonia la correspondencia del Archivo General de la Nación de ese periodo. Sala IX - 6 - 10 - 3.

- ²⁹ "Los escultores misioneros utilizaron la madera y la piedra, emplearon las herramientas tradicionales y compusieron sus imágenes según los prototipos de la temática occidental cristiana, pero en todo lo demás fueron enteramente originales, de tal modo que es imposible confundir una escultura de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes con una procedente de España, Portugal, Italia o Alemania. Más aún, se diferencian netamente de las iberoamericanas, tanto de las ejecutadas en Perú, Quito o México, cuanto de las trabajadas en Brasil o Guatemala. Pese a diferencias formales que destacan la personalidad creadora de artesanos anónimos, cuyas búsquedas plásticas transitan los caminos que van de un vigoroso realismo a un acentuado expresionismo y sin que falten muestras de sensibles idealizaciones de tipo clásico, la escuela jesuítico - guaraní mantiene un estilo unitario que se caracteriza por un modelo rotundo, formas macizas y fuerte acentuación de los contrastes. (...) **Ribera, Adolfo Luis**, "Las Artes de las Misiones Guaraníticas de la Compañía de Jesús", *El arte de las Misiones Jesuíticas*, Muestra en el Museo de Arte Hispano-americano Isaac Fernández Blanco, Agosto - Setiembre 1985.

**4. San Luis Gonzaga. Siglo XVII? Museo Bogarín (Asunción, Paraguay).
Foto D. Sustersic.**



**5. San Miguel. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú (Paraguay).
Foto D. Sustersic**



6. San Miguel. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú (Paraguay).
Foto D. Sustersic



7. San Miguel. Atribuida a José Brasanelli (c. 1720). Museo de Santa María de Fe (Paraguay). Foto D. Sustersic.



8. Angel Arpista. 1765-1768. Friso del crucero. Iglesia de Trinidad (Paraguay)
Foto D. Sustersic.



9. Angel Violinista. 1765-1768. Friso del crucero. Iglesia de Trinidad (Paraguay). Foto D. Sustersic.

