



José Brasanelli: su formación europea y el desarrollo de su arte en las misiones guaraníes

Autor:

B. Darko Susteric

Revista:

Estudios e investigaciones

2003, 1, 43-61



Artículo



**JOSÉ BRASANELLI:
SU FORMACIÓN EUROPEA Y EL DESARROLLO DE SU
ARTE EN LAS MISIONES GUARANÍES**

DARKOSUSTERSIC

José Brasanelli es uno de los artistas jesuitas mencionados con más frecuencia en los documentos y en las obras de los historiadores de las misiones. Pero no se conocen ni sus creaciones americanas ni su formación y maestros europeos.

Este trabajo intenta reconstruir, sobre la base de documentos, análisis estilísticos y algunos imprescindibles "saltos heurísticos", las circunstancias de su formación europea y las etapas del desarrollo estilístico de sus obras americanas. A partir de veinte obras misioneras identificadas se intenta recrear y reconstruir la personalidad artística de Brasanelli para seguir sus pasos de acercamiento y compenetración al mundo guaraní, que por elección personal y consagración artística fue adoptado y sentido como el suyo propio.

**JOSÉ BRASANELLI:
HIS EUROPEAN TRAINING AND THE
DEVELOPMENT OF HIS ART AT
GUARANI MISSIONS**

José Brasanelli is one of the jessuit artists more frequently mentioned in the documents and in the writings of Guarani missions' historians. In spite of this, neither his american production nor his training and teachers are known.

On the base of documents and stylistic analysis this article tries to recreate the circumstances of his european training and the phases of the stylistic development of this american production. Thanks to the identification of twenty works of art that he made in the mission, it has been possible to reconstruct Brasanelli's artistic personality. This allow us to follow step by step his gradual approach and increasing compenetration with the Guarani world, that he adopted and felt as his own because of his personal choice and his religious and artistic commitment.

JOSÉ BRASANELLI: SU FORMACIÓN EUROPEA Y EL DESARROLLO DE SU ARTE EN LAS MISIONES GUARANÍES

B. DARKO SUSTERSIC

La figura de José Brasanelli ha suscitado la atención de los historiadores y estudiosos de las Misiones Jesuíticas. Varios de ellos se refirieron a la importancia de su obra y su enseñanza para el arte de ese periodo.

Aurelio Porto lo considera un artista incomparable y escribe acerca de él: "(...) *se desdobra em todos os sectores de sua arte, construindo o templo, erguendo o povo pelo risco que traçara, abrindo em talha magníficos altares e adornando-os de estátuas formosíssimas, pois que era notável escultor, e transmitindo a sua arte a índios que nela mais tarde se notabilizaram*"¹.

Josefina Plá destacó también la figura artística del Hno. Brasanelli calculando su producción en aproximadamente 400 imágenes:

Brasanelli fue el artista de mayor categoría llegado a las misiones; y aunque por un lado no deje de ser hiperbólica la expresión del jesuita que decía de Brasanelli: 'un segundo Miguel Ángel' (...) tampoco podría negarse, en presencia de esas imágenes, que el "statuarius architectus" jesuita poseía perfecto conocimiento de oficio, sensibilidad, *savoir faire* estilístico y fervor creador².

También el *Dizionario biografico degli italiani* dedica un interesante artículo al artista mencionando su noviciado en Milán y su paso al Paraguay donde desarrolla una importante producción artística en el campo de la arquitectura, pintura y escultura³. Dichas noticias biográficas se basan en los datos de los catálogos romanos y citas provenientes de las obras de los padres jesuitas Pablo Hernández y Guillermo Furlong. Este último historiador fue el que dio a conocer la mayor parte de la documentación sobre la obra de Brasanelli⁴.

La figura histórica del gran artista, que trabajó en las misiones durante 37 años (de 1691 a 1728) quedaba así firmemente establecida documentalmente.

A pesar de que su vida y obras eran mencionadas reiteradamente por los catálogos y las referencias de los historiadores, ni una sola de sus pinturas o estatuas fue identificada y estudiada para conocer su estilo y las características iconográficas que pudieran descubrir las filiaciones de su arte y las motivaciones de su pensamiento.

Tratándose de estudios sobre artistas es lo habitual y lo lógico partir de las obras para hallar después en las biografías información complementaria sobre su sucesión cronológica y su desarrollo. También la búsqueda de una explicación más profunda de estas obras conduce necesariamente a las circunstancias de la vida de su autor cuya biografía es siempre un complemento necesario de su arte.

Pero el centro de toda investigación sobre un artista serán siempre, necesariamente, sus obras. Nadie repararía en la vida de un Miguel Ángel, ni en las de sus parientes, de no tratarse del autor de famosas y admiradas obras. Podemos entonces preguntarnos: ¿Qué sentido tiene la biografía de un escultor o de un arquitecto sustentada sólo por noticias extraídas de censos y catálogos sin que se conozca ninguna de sus obras?

Desde el punto de vista histórico tiene algún interés saber que vivió en el siglo XVII un escultor que tenía determinado nombre. Sin embargo desde el punto de vista de la Historia del Arte un artista sin obras carece de significación. Por ello nuestra búsqueda en los archivos no apunta a conocer, por ellas mismas, las noticias de la vida de Brasanelli, sino en cuanto esas noticias permitan reconocer alguna obra a partir de la cual se pueda descubrir el estilo artístico y el pensamiento plástico de ese artista. Recién y solo entonces nos situaremos en el ámbito de la Historia del Arte en el sentido usual del término.

En el caso de Brasanelli esa identificación ha sido posible gracias a una afortunada descripción del P. Jaime Oliver de la imagen de San Borja rodeado de nubes y querubines y adorando la eucaristía.

Hace seis años, en 1992, en un trabajo titulado José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto de las misiones jesuíticas de guaraníes he presentado una síntesis documental y un estudio de la personalidad artística del Hno. Brasanelli a partir de las menciones del P. Furlong de un texto inédito del P. Jaime Oliver, además de otras fuentes, y del reconocimiento de algunas obras⁵. Este trabajo fue profundizado en 1995 a partir del conocimiento de una copia del manuscrito original del texto y el agregado de varias imágenes a la lista antes propuesta para Brasanelli⁶. La más importante y significativa entre las reconocidas ultimamente fue el Cristo Yacente de la Catedral de Corrientes⁷.

Se contaba entonces con quince imágenes conocidas que perfilaban ya una personalidad artística y permitían desprenderla del plano exclusivo de los catálogos y menciones documentales para situarla en su verdadero medio: el de las formas plásticas esculpidas. Sin embargo, ¿podían quince imágenes definir suficientemente una obra de casi cuarenta años y una producción de cerca de cuatrocientas obras? Además, poco se podía afirmar acerca de las características estilísticas del artista sin antes conocer su

formación europea, la de sus maestros y el entorno artístico de los talleres donde pudo haberse formado antes de su llegada a América, cuando contaba ya 31 o 32 años.

Se impondrá una investigación en el país de origen, Italia, para conocer las fuentes estilísticas de la formación de Brasanelli. Esta investigación ha sido llevada a cabo en septiembre-octubre de 1996 arrojando promisorios resultados, los que se dan a conocer en este artículo.

Lo más notable e inesperado de esta pesquisa en archivos e iglesias europeas es que el conocimiento de las diversas fuentes de su formación permite, por una parte, ampliar los registros del reconocimiento de sus autorías entre la numerosa variedad de las tallas misioneras, sobre todo del primer período de la actividad del artista en la región de los pueblos del Uruguay; y por otra, enriquecer y ampliar las premisas estilísticas y tipológicas atribuidas a sus obras, en un comienzo muy estrechas y rígidas. La ampliación de las fronteras estilísticas atribuidas a Brasanelli, a partir del conocimiento de las obras de los Hnos. Taurino y de Daniele Ferrari, todos coadjutores jesuitas de Milán, permitió agregar, ya en un comienzo, a la lista conocida tres imágenes más. Estas tallas, situadas en Porto Alegre, elevan el número de piezas conocidas del corpus Brasaneliano a dieciocho. Además ellas aclaran en parte el panorama estilístico, hasta ahora tan complejo y enigmático, de la imaginería de los siete pueblos orientales del río Uruguay.

Como se puede comprender no se trata simplemente de la suma de tres piezas más al corpus conocido de Brasanelli, sino del acceso logrado por su intermedio a la hermenéutica del estilo artístico del primer período, el más cercano a su formación europea. Su comparación con las obras de la zona del Río Paraná permite establecer cuatro etapas en su carrera artística:

- * La primera se refiere a su formación artística europea y va hasta 1690.
- * La segunda abarca su permanencia durante casi 10 años en San Borja y su obra en la zona del Río Uruguay (1696-1705).
- * La tercera es la del desarrollo de su propio estilo en su plenitud y se localizaría entre Itapúa, Loreto y Santa Rosa (1705-1720).
- * La cuarta y última se caracteriza por una creciente geometrización que descubren obras actualmente en Santa María de Fe y los ángeles de la fachada de San Ignacio Mini (1720-1728).

En esta primera propuesta, dichos períodos y sus fronteras geográficas temporales se constituyen como propuestas metodológicas que permitirán ampliar las condiciones de reconocimiento de las obras del maestro, y también permitirán entender mejor la diversificación de sus producciones y los cambios progresivos de sus patrones estilísticos.

Los cambios estilísticos entre sus tallas del Uruguay y las del Paraná, de los años posteriores, se comprenden mejor a partir del conocimiento de sus modelos europeos.

I Período italiano de formación artística de Brasanelli (1659-1690)

Según nos informan los catálogos su nacimiento fue el 1 de junio de 1658 y su ingreso en la Orden, a la edad de 21 años, en la Navidad del año 1679, aunque en otros catálogos figura el año 1680.

Es muy probable que su padre o un pariente cercano fuera tallista ya que al entrar en la orden es registrado como: *Joseph Bressanellus, legit et scribit, Sculptor*⁸.

En 1680 pasa un periodo en Génova lo cual reviste importancia ya que en el Gesù de esa ciudad había obras importantes de talla de madera de Giovan Paolo Taurino, entre ellos los muebles de la sacristía⁹.

Es probable que esa obra constituya el legado más importante de ese tallista, que además es el principal de los tres hermanos Taurino, todos ellos escultores y coadjutores jesuitas.

- * Los coadjutores tallistas jesuitas de los siglos XVI y XVII. La Familia Taurino. Bartolomé Tronchi, Francisco Brunelli y Daniele Ferrari

Los coadjutores jesuitas Taurino se han formado en el taller de su padre Rizzardo Taurino que fue uno de los tallistas en madera más importantes del norte de Italia de esa época (siglo XVI). Su esposa era la hermana de Battista Vicentino, también tallista conocido de la época, cuyo taller recibía importantes encargos, los que contrataban asociados ambos cuñados en Padova desde 1556, quizás hasta 1568. De Padova y de los relieves del altar de Donatello proviene lo más característico del arte de Rizzardo antes que de Dürero, del cual algunos asignan su aprendizaje debido a su origen nórdico-alemán. Que se trataba de un artista de notable talento lo confirma el juicio que mereció de G. P. Lomazzo el cual juzgó a Rizzardo entre cuantos *sculpirono in rilievo e massime in legno... il piú raro che sia oggi al mondo*¹⁰.

De la fuente pristísima de formación renacentista del altar y los relieves de Donatello en Padua abrevó su arte Rizzardo Taurino y por su intermediación sus tres hijos. De ello son evidencia los relieves de las puertas de San Vital de Roma, refaccionada por los jesuitas a partir de 1595, fecha en que Clemente VIII les asignara esa abandonada basílica.

Desde 1582 a 1591 Rizzardo recibe pagos por la obra de la sillería del coro de la catedral de Milán junto a otros dos artistas asociados. En esta sillería trabajaron también sus hijos, especialmente el mayor Gian Giacomino, nacido en 1568, el cual, por su juventud recién aparece mencionado como maestro en 1596 en los registros de la fábrica del Duomo y estando ya en la Compañía de Jesús recibe aún pagos de esa fábrica en 1598 y en 1602 por tallas de la historia de San Ambrosio. Su hermano Giovanni fue el que dejó mayor número de obras en la Lombardía y también recibió comisiones de la fábrica del Duomo a partir de 1598.

A pesar de sus obras del Duomo, en 1596 Giovanni ya trabajaba en los confesionarios de Santa Fedele de Milán donde hizo también su noviciado, ochenta años después, Brasanelli.

Gian Paolo trabaja en 1616 en la sacristía del Gesù de Génova. Esta sacristía fue demolida y sus armarios trasladados y rearmados en la nueva. Trabajó también en la sacristía del Gesù de Palermo y murió en Roma en 1656 muy estimado por la calidad y fama de sus trabajos.

Aunque el mayor Gian Giacomò se retiró más tarde de la Orden Jesuitica podemos estar seguros que los mejores tallistas de Italia en el siglo XVII, no solo trabajaban para la Compañía, sino que la mayoría de ellos eran jesuitas.

Además de los tres Hnos. Taurino, lombardos, se hallaban trabajando en la Compañía Bartolomé Tronchi (1529-1604), jesuita de origen florentino y el Hno. Felipe Brunelli de Forlì (1572-1635). El primero talló crucifijos y tabernáculos en estilo renacentista toscano en las casas de los jesuitas en Siena, Nápoles, Perugia, Venecia, Roma, Florencia y Sicilia, mientras que Brunelli ya con señales de manierismo esculpió los armarios de la Sacristía del Gesù de Roma y, entre otras obras importantes en Perugia, Ancona y Modena, confeccionó un bellissimo tabernáculo de la Madonna del Fuoco en su ciudad natal. Tronchi y Brunelli, cuyas obras de fines del XVI y comienzos del XVII pertenecen por sus características todavía al periodo renacentista, pueden ser considerados los iniciadores de esta escuela de tallistas jesuitas de la madera cuyo centro de referencia es en este caso Florencia.

En cambio los cuatro escultores lombardos de la familia Taurino protagonizan el paso del Renacimiento al barroco con señales de manierismo que en el norte guardan reminiscencias tardo góticas, las que abren fácil camino a las novedades barrocas. Este proceso bien visible en las esculturas del Duomo de Milán es particularmente destacado en las obras de los tallistas de la madera lombardos relacionados por los valles del Ticino y por el Tirol con los retablistas y escultores germanos.

La madera por su color y origen orgánico y su textura blanda y cálida, constituye un medio que se diferencia de la escultura del mármol y que está más cercana al vitalismo y decorativismo barrocos. Las tallas de la madera parecen conservar en sus formas finales el paso curvilíneo de las filosas gubias y formones que les dieron su origen. Sin embargo, a pesar de esas características, ciertas obras como los relieves mencionados de los paneles de las puertas de San Vitale de Roma de los Hnos. Taurino revelan, en el tratamiento perséptico de sus edificios clásicos y sus planos sucesivos en profundidad, toda la influencia de los bronce renacentistas de Donatello y de Ghiberti. Algunas figuras casi exentas vinculan muy estrechamente estos relieves con las Puertas del Paraíso del Baptisterio de Florencia. En cambio las figuras de los santos, de las mismas puertas, ubicados en forma independiente en nichos alargados, descubren el origen lombardo del tallista, en el modo lineal de definir los pliegues de las sotanas de San Francisco Javier y sobre todo del San Ignacio. Ese grafismo puede provenir del estilo

personal donateliano de diseñar los pliegues y coyunturas en la blanda arcilla y que serán acentuados después por la fundición del bronce. Pero también pudo tener su origen en la influencia de sus vecinos, los *intagliatori friulani* que a su vez se relacionaban directamente con los tallistas y retablistas tiroleses y alemanes.

Es notable observar cómo algún copista friulano traduce a complejos grafismos los pliegues de su modelo florentino o romano, como ocurre por ejemplo con el Santo Tomás de la iglesia parroquial de Perteole, copia del mismo santo de San Juan de Letrán de Pedro Le Gross¹¹.

El maestro anónimo friulano, autor de esa copia, parece haber revestido de caprichosos arabescos al mismo cuerpo que, en igual actitud, vistió Le Gross con telas en natural caída. Este ejemplo, aunque del siglo XVIII, ilustra un proceso que se daba ya durante el Renacimiento y explicará la extraña resolución gráfica de los plegados de Brasanelli en sus obras misioneras. A su vez las copias de los tallistas guaraníes de esos grafismos, difícilmente permitirán ya reconocer sus modelos, y menos aún los modelos de aquéllos.

La talla en madera dorada y policromada era especialmente frecuente en el norte y a través de los friulanos y lombardos se difundió por Italia en el período gótico perdurando durante el Renacimiento y el Barroco. Aunque el gusto neoclásico cambió posteriormente la madera de los altares y retablos por materiales más caros a la antigüedad como es el bronce y los mármoles, las sillerías de los coros y los muebles de las sacristías, además de los púlpitos y confesionarios de las iglesias, se reservaron a la madera al natural, perdurando en esa función hasta la actualidad.

A pesar de ese cambio de gusto posterior, en los siglos XVII y XVIII eran todavía muy frecuentes en el norte los retablos e imágenes de madera dorada y policromada. Entonces no debe sorprendernos que Brasanelli fuera calificado como *sculpturae, reique: pigmentariae peritus* en un catálogo de los jesuitas candidatos a viajar a la China¹². Aunque ese destino se permutó por el de la Provincia del Paraguay, su experiencia en la talla policromada le resultó igualmente valiosa.

El color era muy valorado en la imaginería religiosa como lo expresara el cardenal Borromeo: *i colori son quasi parole che, perceptite cogli occhi, penetrano nell'animo non meno delle voci preceptite dalle orecchie*¹³.

Ése es el entorno en el que se formó el oficio del joven José Brasanelli. Sin embargo desde el punto de vista estrictamente documental, solo se puede probar su relación con el maestro Daniele Ferrari, coadjutor y tallista cuyos últimos cuatro años de vida, transcurridos en Santa Fedele de Milán, coinciden con los primeros en la Compañía y en la misma casa, del novicio Brasanelli.

* Daniele Ferrari (1606-1684)

Este escultor de la madera es de gran interés para nuestro estudio pues es el más importante tallista jesuita de la segunda mitad del siglo XVIII en Italia. Además, es en sus

obras conservadas en el lugar, donde es posible buscar influencias que gravitaron en el futuro artista de las misiones.

Lo más lógico es que el Hno. Daniele Ferrari tuviera un taller donde realizaba, a pesar de sus 75 años, todavía obras como la talla de crucifijos y otras imágenes. Aunque no de la importancia de los armarios de la sacristía, ellas eran sin duda significativas para la formación del joven novicio y futuro escultor misionero.

Para conocer el estilo del viejo maestro tenemos los armarios de la sacristía de Santa Fedele de Milán y el púlpito de la misma iglesia atribuido también a su autoría¹⁴.

Sin duda hubiera sido muy valioso conocer otras obras de Ferrari hoy perdidas, como el altar mayor de la iglesia, demolida, del Colegio de Brera, del cual escribe Carlo Torre: *Il maggior altare novellamente è stato ordinato di nobile santuario d'intagliato legno colorito e dorato, il suo maestro si fu Daniele Ferrari (...)*¹⁵.

En ese taller el joven Brasanelli pudo perfeccionar su ya anteriormente aprendido oficio, además de ilustrarse en la contemplación y estudio de las tallas de los maestros con cuyas obras convivía, como eran las mencionadas obras de Ferrari en Milán y sobre todo las de Rizzardo Taurino en el Duomo y las de sus hijos en los confesionarios de Santa Fedele, también de Milán, y en los armarios del Gesù de Génova.

No sabemos si Brasanelli realizó algún viaje al sur, hacia Roma. Lo que está documentado es su presencia en Génova, en Milán y en 1688 en Chieri, cerca de Turín, donde Guarino Guarini construía la capilla del Santo Sudario¹⁶.

Daniele Ferrari se reconoce por sus obras como un excelente tallista, no sólo dueño de un notable oficio sino también de un diseño hábil aunque estilísticamente dependiente de sus predecesores, los escultores de la familia Taurino. Sobre todo puede descubrirse esa dependencia en los atlantes de los armarios de la sacristía de Santa Fedele de Milán. Ellos imitan en sus composiciones a los de Gian Paolo del Gesù de Génova. Esos robustos atlantes, de paños de artificiosos pliegues manieristas-barrocos que desnudan las fuertes musculaturas de figuras, más achaparradas que esbeltas, y que sostienen complicados capiteles, parecieron no condicionar la obra de Brasanelli en América. Sin embargo se conserva una imagen en Porto Alegre (Brasil) que podría constituir una muestra de algunas más, desaparecidas, testimonios de ese primer estadio relacionable directamente con su aprendizaje en Milán.

II. Introducción al ciclo de Brasanelli en América: desde San Borja del Uruguay hasta San Ignacio y Santa Ana del Paraná (1696-1728)

Con rasgos menos atléticos que los atlantes de las sacristías de los jesuitas de Milán y Génova, pero con parecidas proporciones y artificioso desnudo de hombros, se guarda una extraña imagen de un ángel en el museo Júlio de Castilhos de Porto Alegre, que debe asignarse a las primeras obras de Brasanelli en América. Ese ángel, espiritualmente

cercano a las imágenes esculpidas por Ferrari y los Taurino, acentúa su manierismo con la artificiosa búsqueda del dinamismo barroco. Dicha figura, totalmente extraña al medio americano, debió ser, desde el punto de vista de la recepción del público guaraní, seguramente un fracaso.

Aunque sin duda existieron, no se conocen por ahora otras tallas parecidas. Es muy probable que los misioneros aconsejaran al coadjutor recién llegado dejar de lado las extravagancias de los escultores de su patria, alentándolo a adoptar un lenguaje más claro y eficiente desde el punto de vista de su lectura y recepción.

En el nuevo mundo un escultor no necesitaba distinguirse de sus competidores desarrollando las audacias extravagantes de su manera personal. La imagen debía ante todo poseer claridad de lectura e impacto visual y entre los guaraníes ella debía concentrar sus cualidades semánticas y formales en la superación del mundo de la apariencia, del simulacro de la realidad, tan caros al espectador europeo de entonces. Debía por lo tanto cambiar su norte, desde la superficie epidérmica de la talla hasta la composición y movimientos ampulosos de sus figuras. Se trataba, por el contrario, de lograr una monumental frontalidad organizando la imagen en volúmenes geométricos, revestidos, antes que de un seductor realismo barroco, de la monumentalidad de las esculturas románicas. Esas imágenes se van definiendo más en función de la mentalidad de sus receptores que de acuerdo a influencias de modelos Europeos.

También algunas figuras caracterizadas por su hieratismo y *terribilitá*, presentes en el repertorio imaginario de Miguel Ángel y Donatello, pudieron inspirar imágenes como el San Miguel de San Leopoldo (Porto Alegre). Ése será el primer repertorio de formas al que acudirá el hermano escultor antes de desarrollar su arte propio, que responda a los requerimientos de la recepción americana y recoja en su alquimia estilística influencias de la imaginaria precedente del siglo XVII, desarrollada en un siglo de evolución de los talleres misioneros e influencia española.

Esas búsquedas de objetivos nuevos, totalmente diferentes a aquellos en los que se formó su arte en el período de aprendizaje europeo, marcarán nuevos derroteros, que hoy es posible descubrir y seguir de obra en obra, en la veintena de imágenes identificadas. Sobre la trayectoria del arte de Brasanelli en sus tres décadas de labor creativa americana se puede anticipar la siguiente hipótesis, que sin duda resultará sorprendente. La búsqueda de un nuevo lenguaje expresivo que supere el realismo de su formación europea lo llevará a intuir o acertar en forma casual algunos de los ideales y estilos del arte occidental de los tres siglos siguientes. Pasará así del manierismo protobarroco de la primera etapa del San Borja y de los pueblos del Uruguay, al pleno barroco con la Anunciación de Santa Rosa, de allí al clasicismo con la Virgen de la Candelaria o de Nuestra Señora de Fe (de Santa María de Fe), al expresionismo del San Miguel con el dragón y al cubismo y art decó en la cabeza y manos de la Santa Bárbara y sobre todo en los paños del San José (de Santa María de Fe). Estas últimas búsquedas, que escapan a cualquier influencia posible de su época y del triunfal arte barroco-

berminiano, sólo pueden atribuirse a su compenetración profunda de las culturas americanas. Mientras los artistas de fines del XIX, empujados por la crisis del realismo, buscaron nuevos horizontes en el arte de las culturas orientales: la egipcia, la japonesa y la china y en el arte considerado primitivo de África y Oceanía, Brasanelli logró trascender la imitación de la naturaleza mucho antes, cuando esa mimesis y el realismo consecuente parecían ser los exponentes más brillantes del progreso europeo y los signos de la superioridad del blanco sobre las demás culturas “primitivas”. Ese paso notable dado por Brasanelli en sus últimas obras revela una sorprendente compenetración del arte americano y de sus mentalidades, en la que captó los principales resortes del expresionismo y la monumentalidad cuando ellos eran ignorados y no valorados por los artistas y críticos europeos. Ese descubrimiento de América proviene probablemente, no de un ejercicio de la crítica racional del realismo, sino de lo que Josefina Plá llamó su fervor creador cuya apasionada praxis lo condujo sin duda a ese notable resultado que intuye y anticipa los descubrimientos de las vanguardias del siglo XX.

Este análisis sucinto de la evolución de las obras de Brasanelli es como una introducción y síntesis de su camino americano que será estudiado a continuación en sus tres periodos en las obras hasta ahora reconocidas.

* Etapa manierista-barroca de San Borja y de los pueblos del Uruguay (1696-1705)

1. Ángel del museo Júlio de Castilhos (Porto Alegre, Brasil).
2. San Borja adorando la eucaristía (Sao Borja, Brasil).
3. Crucifijo de iglesia de Bom fin (Porto Alegre, Brasil).
4. San Miguel de San Leopoldo (Brasil).
5. Asunción de la Virgen (modelo perdido de Brasanelli, San Miguel, Brasil).
6. San Luis Gonzaga (modelo perdido de Brasanelli, San Luis, Brasil).
7. San Lorenzo (modelo perdido de Brasanelli, San Miguel, Brasil).
8. Dios Padre con inscripción Ego Sum (Brasanelli, San Miguel, Brasil).

La escultura de los siete pueblos, conocida sobre todo por la excelente colección del Museo de San Miguel y otros museos de Rio Grande do Sul y por la obra del investigador Armindo Trevisan¹⁷ presenta ciertos rasgos particulares que la diferencian a primera vista de la de los museos argentinos y paraguayos. Sin embargo estas diferencias no se percibían en las imágenes del siglo XVII que evidenciaban claras influencias de los talleres de San Ignacio Guazú. En cambio las imágenes barrocas del siglo XVIII muestran rasgos notoriamente diferenciados entre las tallas del Paraná y las del Uruguay. Estas últimas deben ser atribuidas a la enseñanza y modelos, en su mayor parte perdidos, de la etapa manierista-barroca de la primera labor americana del Hno. Brasanelli.

La colección actual de la imaginería de los *Sete Povos* es una suma heterogénea en la que figuran también las “alhajas de las iglesias” de la orilla derecha del Uruguay,

trasladadas durante las incursiones del mariscal de Chagas. Esa suma aluvional es fiel testimonio de la historia accidentada de esa región.

No debemos olvidar que una parte importante de la imaginería así reunida emigró al sur del Ibycui, al actual Uruguay, con los guaraníes que acompañaron al general Fructuoso Rivera en su éxodo de 1829¹⁸.

Lo que hoy se exhibe en los museos, iglesias y colecciones de Río Grande do Sul es por lo tanto una parte reducida y confundida del equipamiento original de los pueblos misioneros de ambas orillas del Río Uruguay. Los lugares de proveniencia de dicha imaginería son también en su mayoría inciertos. Algunas imágenes residen todavía en los pueblos para cuyas iglesias han sido esculpidas, como las tallas jesuíticas de la iglesia matriz de San Luis y algunas de San Borja. Los sitios de origen de alguna otra se pueden reconocer por su importancia e iconografía como es el caso de las grandes imágenes de San Lorenzo, de San Luis o el mismo San Borja. Pocas, en cambio, son posibles de documentar en su relación exacta de origen, como el Crucifijo de la iglesia de Bom Fin de Porto Alegre o el San Borja ya mencionado. Esta última es, quizá de toda la imaginería misionera, la única escultura que reúne una confiable documentación desde su origen hasta nuestros días¹⁹. Su atribución a Brasanelli nos permite contar con la "punta de una madeja" cuyo seguimiento y desarrollo, aunque difícil y siempre perfectible, es una tarea cuyos márgenes de confiabilidad son razonables. Ellos demostraron su éxito en otros casos como el del filipino Esteban Sampzón, que trabajó en Buenos Aires y Córdoba y cuya obra ha sido reconstruida por el profesor H. Schenone a partir de una sola talla documentada.

El San Borja atribuido por Jaime Oliver a Brasanelli, aunque fue aserrado en el siglo XIX de sus nubes y querubines, muestra el bagaje intelectual y el oficio del joven coadjutor milanés. Por su composición, atrevido giro y movimientos del cuerpo, que rompen con la frontalidad tradicional de la estatuaría misionera del siglo XVII, atestiguan que su autor conocía y admiraba el nuevo estilo de Bernini. Pero por la definición de ciertos pliegues y simplificación de algunos detalles anatómicos esa imagen, que revela el conocimiento y formación en un oficio manierista barroco, exhibe también señales de búsqueda de nuevos recursos que faciliten la comunicación con un público muy diferente de aquel de su país de origen.

La distancia recorrida en este aspecto desde el Ángel del museo Júlio de Castilhos, parece ya considerable y marca con claridad el camino hacia el que se dirige el artista jesuita. El siguiente punto de apoyo, que señala la misma dirección, es el Arcángel San Miguel del Seminario Jesuítico de San Leopoldo. La enfática expresión del ángel blandiendo la espada aumenta la terribilidad de su rostro con un marco de cabellos de rizos espiralados y distribuidos en forma radial, recuerdan al arte románico y bizantino, y en ocasiones a Bernini, antes que a sus maestros lombardos. Siguiendo la misma cadena lógica de desarrollo llegará Brasanelli, ya entre sus últimas obras, al San Miguel de los grandes bucles (Santa María de Fe, Paraguay).

Se trata, más que de la continuidad de una evolución de elementos plásticos, de la secuencia de un pensamiento notablemente coherente, a pesar de los saltos estilísticos que se observan de obra en obra. Dichos saltos no se explican solamente por la heterogeneidad de las fuentes de su aprendizaje en Milán, sino por la pérdida actual de parte considerable de los eslabones que sin duda daban mayor coherencia y continuidad a la cadena evolutiva de su arte.

A pesar de esos saltos encontramos una gran similitud en la resolución de detalles anatómicos como las manos y pies y sobre todo en los perfiles de los rostros, no muy usuales en el mundo hispánico, del San Borja, del Cristo crucificado de Bom Fin y del Yacente de la Catedral de Corrientes, que en su origen fue sin duda también un Crucifijo.

A pesar de las notables diferencias entre los paños de pureza de estos crucifijos, los pliegues menos lineales y simétricos del primero (Bom Fin) tienen su correlato en la mayoría de los del alba de San Borja, en tanto los geométricos arabescos del de Corrientes también tienen ya su anticipo en los extraños dobleces de la tela esculpidos debajo de la casulla y sobre la rodilla derecha del mismo santo jesuita arrodillado.

Esos pliegues en arabesco y en forma de guarda griega los hallamos también presentes en todas las obras posteriores de Brasanelli, desde el San Miguel de San Leopoldo hasta el San José de Santa María de Fe (Paraguay). Ellos constituyen el sello inconfundible de toda la imaginaria salida de sus gubias y de la de muchos de sus discípulos guaraníes.

Su origen debe buscarse en las tallas, aunque menos estilizadas y geometrizadas, de los maestros escultores de la madera lombardos. Aunque aquellas tallas perseguían los caprichos de la tela en una interpretación lombarda del estilo barroco-realista dominante, en el caso de Brasanelli los objetivos son diametralmente opuestos. Estos arabescos geométricos tallados en las selvas del Paraguay ubican sus imágenes más allá de la realidad, en el mundo “surrealista” del poder “chamánico” en que se sitúa la experiencia de lo sagrado del receptor guaraní.

La persecución de ese ideal, evidenciado sobre todo en las tallas del último período, está jalonada por los cambiantes estilos de las imágenes conocidas, las que junto a las perdidas, constituyen las instancias de una búsqueda que se inicia ya a partir de sus primeras obras. También debemos mencionar las imágenes en las que son reconocibles rasgos brasanelianos, a pesar de que su talla identifica la mano guaraní. El extraño perfil de la Virgen Asunta del Museo de San Miguel, recientemente restaurada, permite reconocer a través del ángel del Museo Julio de Castillos a un modelo desaparecido de Brasanelli. Esa Virgen tiene una composición poco usual en la estatuaría misionera. Sin embargo responde a prototipos, que al igual que el San Luis Gonzaga fueron, sin duda, proporcionados por el coadjutor lombardo.

El estudio y comprensión del período del Uruguay permite establecer los nexos, aparentemente distantes y casi ocultos, de sus últimas obras y del arte italiano de su formación.

* Etapa de plenitud barroca de Santa Rosa: La Anunciación

9. San Luis de Gonzaga (Sao Miguel, Brasil).
10. Cristo Yacente (Catedral de Corrientes, Argentina).
11. Niño Jesús Alcalde (San Ignacio Guazú, Paraguay).
12. Niño Jesús Alcalde (Jesús, Paraguay).
13. 14. Grupo de la Anunciación (Santa Rosa, Paraguay).
15. Virgen de Loreto (Santa Rosa, Paraguay).
16. Inmaculada (Santa Rosa, Paraguay).

El magnífico grupo escultórico de la Anunciación de Santa Rosa, que la tradición siempre atribuyó a Brasanelli, es sin duda la muestra mejor del estilo de la mayoría de sus tallas desaparecidas de los pueblos del río Paraná. Dicho estilo no proviene directamente del taller de sus maestros lombardos, aunque tampoco es ajeno totalmente a esa herencia. Las imágenes de la Virgen y el ángel Gabriel hacen pensar en el conocimiento de su autor de la estatuaría de Bernini, lo que no ha sido posible probar hasta ahora documentalmente.

Los indudables vínculos con el arte europeo no explican, por sí mismos, la aparición de estas imágenes excepcionales. Su notable factura y su composición las distinguen del resto de la imaginería jesuítico-guaraní. Sin embargo ellas poseen como un aire o un "charme" misionero que permitiría identificar su presencia aún en el entorno de cualquier museo de ultramar. Esa fe sin resquicios, esa entrega confiada en su rol o misión, esa ausencia total de dudas que Bernini logra quizás únicamente en el querubín de la Capilla Comaro, subyugan al contemplador de cualquier época y cultura que contempla los rostros y las actitudes de este grupo escultórico.

Para afirmarlo debemos basarnos en las fotografías anteriores al año '80 cuando sus rostros fueron cubiertos con una máscara de estuco de restauración que ocultó sus facciones originales. Esas fotografías que nos fueron proporcionadas por el profesor Schenone permiten, además de reconstruir el aspecto original de estas imágenes, descubrir la base, la *suprabase de plata*, según expresión quiteña, donde es frecuente esta técnica. Ella otorga una gran calidad del acabado y reflejos perlados a las encarnaciones, pintadas sin duda con veladuras que permitían esas transparencias luminosas.

La misma técnica de *suprabase de plata* caracteriza también las encarnaciones de otras dos imágenes en Santa Rosa: la Virgen de Loreto y la Inmaculada, ambas según una muy personal interpretación de Brasanelli. Si se observan variantes estilísticas entre estas obras, ellas más bien corresponden a las diferencias de escala, pequeña en las dos Virgenes y monumental en las figuras de la Anunciación.

Josefina Plá describió la profunda compenetración lograda entre ambas imágenes de la Anunciación: "(...) Tanto el rostro de la Virgen como el del Ángel anunciante son encantadores, y hay en sus expresiones una correspondencia, una unidad de instante

y vocación espiritual que habla mejor que ninguna otra cosa de su inspiración unitaria y europea”²⁰.

Sin embargo esa obra, una de las mejores del periodo barroco americano, refleja también el clima de libertad del nuevo entorno cultural que vivía el artista en América. Mientras el arte del viejo continente ya daba señales de una incipiente alienación entre los ámbitos de la fe, de la razón y de la vida social y política, en las misiones americanas se desarrollaba otra civilización, cuyo núcleo religioso hacía recordar la autenticidad de los primeros siglos del cristianismo.

No se trató, como muchos creyeron, de un transplante de la cultura europea a América, sino del anuncio de un mensaje que desarrollaron a su manera las poblaciones locales.

Esa situación protagonizada por los jesuitas y guaraníes, mojos, chiquitos y maynas, tenía algunos aspectos inéditos en la historia colonial. La nueva y común religión permitió a los guaraníes superar sus rivalidades y con el asesoramiento jesuita vencer a los bandeirantes en Mbororé en 1641. Esa victoria selló definitivamente la alianza de jesuitas y guaraníes. Permitió también a la nueva civilización afianzarse en un espacio desde entonces en constante crecimiento y afirmación.

La paz y seguridad conquistadas se reflejan también en el arte que surgía en esa región y que causó profundo impacto en el sensible escultor lombardo. Sus tallas se orientarán muy pronto hacia aquellos objetivos nuevos. Mientras el ángel de Bernini de la capilla Comaro, rodeado de nubes y paños en movimiento persigue el instante fugaz de una experiencia de éxtasis que es para el público común incomprensible e inaccesible, el ángel de Brasanelli, con medios plásticos menos espectaculares anuncia la buena nueva a María y a todo este pueblo proveniente de las selvas que no conocía las dudas ni las presiones de las diferencias sociales. La nación guaraní asumía la nueva doctrina basada en la humanización de Dios y su muerte y resurrección como el paradigma de la propia vida y la del cosmos circundante. La esperanza en la tierra sin mal y en la resurrección se unificaban y consolidaban otorgando a la sonrisa de las imágenes guaraníes el aura de inocencia y felicidad de los Kouros griegos y de los ángeles y santos románicos.

Ese mismo resplandor de feliz inocencia y sentido confiado en la vida se descubre en las demás imágenes de ese periodo, el San Luis Gonzaga (Museo San Miguel, Brasil), los dos Niño Jesús Alcalde (San Ignacio Guazú y Jesús, Paraguay) y las dos Virgenes del mismo museo de la capilla de Loreto (Santa Rosa, Paraguay).

Por el diferente tratamiento de los paños de la Virgen y del Ángel de la Anunciación de Santa Rosa podemos descubrir el sentido distinto que confería el autor a uno u otro sistema.

Los pliegues de natural caída o de líneas curvas y espiraladas visten en general las figuras femeninas. Los pliegues geométricos que se quiebran dibujando ángulos, son atributos en general de figuras masculinas. En muchos casos como este ángel o el San

Miguel de Santa María de Fe, esos pliegues rígidos tienen una organización muy artificiosa y simétrica, como subrayando el origen sobrenatural del personaje.

El San Luis (San Miguel, Brasil) parece asumir un estilo de transición entre el San Borja arrodillado y los Niño Jesús Alcalde. Sus pliegues son grafismos al estilo de los de Daniele Ferrari y el cuerpo tiene un giro en uno y otro sentido sobre su eje que recuerda las imágenes barrocas de su patria. Sin embargo el sentido unitario y sintético de esos pliegues y sobre todo la alegría contenida que expresan sus rostros son ya típicamente misioneros.

Entre esa imagen y los Niño Jesús Alcalde sin duda fueron esculpidas numerosas obras que explican ese salto. Sin embargo el pliegue en forma de flecha en la rodilla flexionada y los frecuentes grafismos en las telas permiten reconocer al mismo autor de todas esas imágenes.

De toda esa serie que denominamos de pleno barroco la más cercana a las del último período parece ser la Inmaculada de Santa Rosa (Paraguay). A pesar de sus pequeñas dimensiones, esta imagen resume todo el estilo de ese período. Suponemos que los trabajos de Brasanelli en la ribera derecha del Paraná, en Itapúa, le permitieron frecuentes viajes entre los pueblos "de abajo", para equipar sus iglesias y enseñar en sus talleres. Entre las tallas de los discípulos de Brasanelli sobresalen por su fidelidad al estilo del maestro los del taller de San Ignacio Guazú. Es muy probable que para otros pueblos que ignoramos, entre los que se hallaba Nuestra Señora de Fe, sin duda esculpió imágenes de pequeñas dimensiones, de cuya existencia testimonian el San Luis Gonzaga y el Estanislao de Kostka, guardados en el museo de Nuestra Señora de Fe. Imágenes semejantes fueron los modelos de la mayoría de las que integraban el retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Ignacio Guazú y hoy se hallan en la última sala del museo de la misma localidad. Los característicos pliegues en flecha y los cortos horizontales que dibujan los miembros y largos verticales que los enmarcan parecen diseñados más que esculpidos en todas estas imágenes. Se destacan sobre todo el San Francisco Javier, el San Ignacio y el San Francisco de Borja de la parte superior central de ese retablo. La Inmaculada del mismo retablo sigue el modelo de la pintura de la Inmaculada de Santa Fe de Luis Berger y es anterior a las demás mencionadas. Diferentes detalles y proporciones de los rostros, cabezas y manos de esas imágenes del retablo de la iglesia de San Ignacio Guazú permiten reconocer al excelente discípulo, seguidor de Brasanelli y mucho más cercano al maestro que el que talló, quizá con más vigor plástico que fidelidad, en Santa María de Fe el San Luis y el San Estanislao siguiendo los mismos modelos. Sobre la importancia de la enseñanza de Brasanelli es testimonio la carta del P. Astudillo al Sup. Luis de la Roca, escrita en Candelaria el 15 de abril de 1718.

"Empezóse la iglesia, se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades

dirigiendo a los estatuarios y a los pintores en la vida de nuestro Santo Padre, que hace sacar en cuadros para poner por los corredores de la casa, están ya acabados once cuadros sin otro defecto que el de los colores finos, porque no se hallan"²¹.

Cuarta y última etapa de progresiva geometrización (¿1720-1728?)

17. San Miguel con el Dragón (Santa María de Fe, Paraguay) .
18. Virgen de la Candelaria (Santa María de Fe, Paraguay).
19. Santa Bárbara (Santa María de Fe, Paraguay).
20. San José (Santa María de Fe, Paraguay).
21. Los Ángeles de San Ignacio Mini (Argentina).

Los ángeles de la fachada de San Ignacio Mini, esculpidos alrededor de 1725, descubren un estilo y, en consecuencia, un pensamiento diferente al que manifiestan las imágenes mencionadas hasta ahora. En la organización de los volúmenes escalonados en planos se manifiesta una concepción que no preveía la estatua de San Borja de alrededor de 1700, ni tampoco la Anunciación de Santa Rosa posterior. El hecho de contar con esa fecha de cierta aproximación, permite ordenar otras tallas con énfasis geometrizable en la misma etapa de los últimos años de la vida del artista. Dichas etapas con obras fechadas en el comienzo y el final de la labor misional del artista, permite suponer la existencia de un período intermedio, al que se sumarían las obras afines a la Anunciación de Santa Rosa. Ellas se pueden ordenar de acuerdo a su tendencia manierista o geometrizable en una secuencia que iría desde los años 1705 a 1720 ó 1725. Dicho orden tentativo puede ser confirmado o rectificado a partir del hallazgo de algún testimonio documental o plástico por ahora imprevisible. El ubicar con cierta certeza un estilo geométrico hacia el último período permite ordenar en esa etapa imágenes con características como la Santa Bárbara, Nuestra Señora de la Candelaria o Nuestra Señora de Fe y el San José con el Niño, todos del museo de Santa María de Fe. La primera de estas imágenes muestra ya la búsqueda de estilización geométrica sobre todo en la cabeza y su rostro. Ello es particularmente evidente si los comparamos con el rostro del ángel del museo Julio de Castilho: ambos son de parecidos rasgos fisonómicos, la nariz prominente hacia la cual convergen en forma oblicua los planos de las frentes por una parte, y boca-mentón por la otra. A pesar de esos muy semejantes rasgos fisonómicos la ejecución de ambas cabezas no puede ser más diferente. La primera se esfuerza por el rasgo realista en el conjunto y en todos sus detalles mientras la segunda persigue la síntesis y la pureza de cada uno de sus volúmenes. El acabado perfecto de las superficies y las líneas de sus contornos y los encuentros de los diferentes planos otorgan a Santa Bárbara, así como también al rostro del San Miguel (del mismo museo y autor) un sello misionero y a la vez de modernidad que los distingue de cualquier otra talla de su época.

Creemos lógico suponer que se trata del estilo de convergencia final de las diferentes búsquedas del artista. Ello es notablemente evidente sobre todo en el San José. Se trata esta vez de una geometrización de los paños, pero no ya encubierta bajo formas estilizadas sino proclamada en cubos y rombos de contornos angulosos y facetados. Pareciera como si los pensamientos del artista cristalizaran de pronto en formas prismáticas, abandonando la obsoleta mimesis de los paños y el límite coercitivo de la lógica, siempre estrecha, de su natural caída. Tan audaz innovación, en los albores del siglo XVIII, podría hacer pensar que se trató de un simple esbozo dejado inconcluso y luego dorado y policromado por sus discípulos. Sin embargo, la terminación muy refinada del rostro, cabellos, manos y pies del noble patriarca, así como el acabado perfecto del Niño Jesús y del ángel que sentado en la peana tocaba un instrumento de viento, no dejan dudas sobre las intenciones del artista de presentar de ese modo acabado la obra. Sin duda la presencia en ese pueblo de imágenes imponentes, sobre todo el Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Fe influyeron en Brasanelli. La Virgen tallada por el maestro emula el carácter y monumentalidad de la imagen patrona mientras los paños de San José recrean la forma de abanico de ciertos pliegues del Resucitado. El hecho de que el escultor lombardo no permaneciera impasible ante las creaciones locales del siglo anterior revela su sensibilidad artística, así como la valoración general de los jesuitas de la cultura desarrollada por el pueblo guaraní.

Sin duda que esa valoración cabe atribuirla a la sensibilidad particular de Brasanelli. Sin embargo, el esfuerzo de estudiar y penetrar en las diferentes culturas, en cuyo medio desarrolló la Compañía su acción, es una constante desde América a su antípoda oriental de la China.

Son muy conocidos los esfuerzos de los jesuitas que trabajaron en esa nación por separar la prédica del Evangelio de los demás contenidos culturales europeos para permitir una recepción del mensaje evangélico a través de la propia óptica cultural de cada pueblo evangelizado. Las dificultades y sucesivas condenas que debió afrontar la orden jesuítica provenían, en su mayoría, no solo de sus enemigos externos, sino de las propias filas del catolicismo, e incluso del papado, la defensa de cuyo prestigio y autoridad era una de sus fines principales.

* Imágenes de dificultosa clasificación

Asunción de San Roque (Corrientes, Argentina).

San Luis y San Estanislao (modelos) (Sta. María de Fe, Paraguay).

San Joaquín y Santa Ana (Santa María de Fe, Paraguay).

San Juan Bautista (Santa Rosa, Paraguay).

La Asunción de San Roque (Corrientes, Argentina) figura entre las esculturas más importantes de la imaginaria jesuítica-guaraní. Nunca se dudó de su origen misionero a

pesar del carácter europeo-italiano de su estilo. Por su tamaño, de escala mayor a la normal y la razonable conservación de su policromía, esta Virgen debió ser la imagen titular de algún pueblo, muy probablemente del de Concepción. En su huida ante las tropas de Chagas los guaraníes seguramente la transportaron junto a tantas otras imágenes, como uno de sus tesoros más preciados, al refugio detrás de la laguna del Iberá. Por qué y cómo llegó a San Roque no lo sabemos pero ella debe asignarse al período de transición entre los trabajos de Brasanelli del Uruguay y los del Paraná, o sea en alguna fecha de la primera década del siglo XVIII.

Los complejos pliegues del manto y de la túnica de la Virgen no tienen aún el carácter personal que adquirirán posteriormente en el período de Santa Rosa y el final de Santa María de Fe.

Los pliegues tienen una direccionalidad oblicua que recuerda el ángel del Museo Julio de Castilhos. La finalidad de esa organización es desestabilizar la figura otorgándole liviandad y movimiento ascensional según esquemas barrocos ya consagrados.

Esos esquemas manierista-barrocos serán reemplazados paulatinamente por otros que refuerzan el eje vertical y la frontalidad de las figuras en constante aumento hasta alcanzar la verdadera antipoda representada por Nuestra Señora de Fe (Museo Santa María de Fe). Los paños seguirán representando movimiento y agitación, pero ellos equilibrarán sus diversas direcciones para, en lugar de desestabilizar la figura, otorgarle frontalidad y monumentalidad. Interpretamos que este cambio se debe a la influencia de la escultura local del siglo XVII, como fuera descripto precedentemente.

La anatomía de la cabeza, manos y pies de la Virgen y las cabezas de los angelitos permiten identificar con más certeza el estilo de Brasanelli de la época del Uruguay. La mano extendida de María es muy semejante, a pesar de sus rasgos femeninos a la diestra del San Borja arrodillado. Los ojos, la nariz y el mentón de la Virgen son comparables a los del ángel del Museo Julio de Castilhos, y los pies tienen idéntica estructura a los de todas las imágenes del artista.

Los angelitos en diversas poses se hermanan en sus facciones, aunque sus cabellos tienen diferentes organizaciones acercándose a una u otra imagen de las demás conocidas. Brasanelli revela en esta imagen de la Asunción, como en ninguna otra del primer período, el excelente oficio y la amplitud de sus recursos de escultor.

Las tallas siguientes, que integran esta lista de dudosa asignación, se ordena, como la primera, en sentido cronológico-estilístico progresivo.

Los dos pequeños modelos, de San Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka, que se encuentran en el Museo de Santa María de Fe, creemos que pertenecen a Brasanelli. Tanto por sus anatomías de rostros y manos como por los pliegues de las telas, esta atribución es razonablemente defendible, siempre que no se opte por un período tardío. Lo contrario puede sostenerse para los restantes que pueden haber sido esculpidos por Brasanelli y ayudantes, sobre todo San Joaquín y Santa Ana.

El San Juan Bautista, de la iglesia de Santa Rosa, se parece al San José con el Niño en sus facciones mientras la bandera y los rizos del cabello y de la piel desarrollan soluciones muy personales no ajenas al modo tardío del artista.

Esperamos en el futuro poder incorporar sobre todo las tres primeras de estas cinco imágenes al corpus brasaneliano, así como poder fechar a las demás con el apoyo de nuevas imágenes y de documentos que afirmen o corrijan nuestras atribuciones e hipótesis.

NOTAS

- ¹ Aurelio Porto. *História das Missões Orientais do Uruguai, Pôrto Alegre*, Livraria Selbach, 1954. Segunda Parte, p. 37.
- ² Josefina Pla. *El barroco hispano guaraní*. Asunción, 1975. p. 198.
- ³ Vincenzo Cappelletti. *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1972. Vol. 14, pp. 49 y 50.
- ⁴ S. J. Guillermo Furlong. *Arquitectos Argentinos bajo la dominación hispánica*. Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1946. p. 52; *Misiones y sus pueblos de Guaraníes*. 1610-1813. Posadas, 1970, p. 530.
- ⁵ B. Darko Sustersic. "José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto". En: Jornadas O.D.U.C.A.L., Buenos Aires, septiembre de 1992.
- ⁶ B. Darko Sustersic. "El Normano José Brasanelli y las posibilidades de la reconstrucción de su trayectoria biográfica y artística". Simposio Nacional de Estudos Missioneiros. Campus Santa Rosa, Brasil, 1995.
- ⁷ B. Darko Sustersic. "Una antigua devoción misionera que perdura en el tiempo: el Señor yacente de Corrientes". En: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. "Centro Argentino de Investigaciones de Arte" (CAIA). Buenos Aires, 1995.
- ⁸ Prov. Med. 57 Cat. trien., f 47, n. 331.
- ⁹ ARSI. In Domo Prob. Genuensi, Nov. Coad. (Med. 3 Cat. brev. 1680, f78. La estadia en Génova fue muy breve pues el catálogo de 1681 notifica de su regreso a Milán; In Domo Profess. Mediol Sculpt. (Med. 3. f. 90v)
- ¹⁰ Pietro S. J. Pirri. "Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII". *Archivum Historicum Societatis Iesu. Periodicum semestrale. Romae*, Volumen XXI, (1952); pp. 3 a 59.
- ¹¹ Paolo Goi. *La scultura nel Friuli-Venezia II Dal quattrocento al novecento*. Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, (s. d.), p. 154, figura 19 y p. 155, figura 20.
- ¹² ARSI, Jap-Sin 134-Sina-Catal. Brev. et Trien. 1621-1755 (circa 1690, f. 373).
- ¹³ Luigi Grassi y Mario Pepe: *Dizionario Della Critica D'Arte*, Vol. I, P. 111. Torino 1978.
- ¹⁴ Pietro S. J. Pirri. Op. cit., p. 59

- ¹⁵ Carlo Torre. “*Il ritratto de Milano*”. Milano, 1674, p.285. In: P. Pirri. Op. cit., p. 59.
- ¹⁶ ARSI, Med. 3, f. 254, 1688-exeunte, in domo provat. Chierensi.
- ¹⁷ *Trevisan Trevisan A escultura dos sete povos*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1986.
- ¹⁸ Manuel Pueyrredón. “La campaña de las Misiones”. En: *La revista de Buenos Aires*, Tomo VI, (1985), p. 45: “Cada reducción o tribu marchaba como en procesión, presidida por los ancianos que llevaban los santos principales. El pueblo conducía multitud de santitos. A la cabeza de aquellos iba la música (...) Las veinte carretas que trajo don Bernabé Magariños existían, pero las más contenían santos, campanas y objetos semejantes, buenos para servir de señuelo a aquellos indígenas tan fanáticos y apegados a estas cosas”.
- ¹⁹ B. Darko Sustersic. “José Brasanelli...”, op. cit., pp. 271 a 275.
- ²⁰ Josefina Plá. Op. Cit..
- ²¹ Guillermo Furlong. Op. cit. p. 546.

