

PINTURA COLONIAL PAULISTA

Prof. Dr. Percival Tirapeli, Instituto de Artes, UNESP

Texto para presentación en el evento de la Universidad de Tenerife, La Laguna, 22 de abril de 2004 y en la Casa de Américas, 28 de abril de 2004, España. Invitación de la organización del Simposio. Traducción: João Bernardo Filho

Hablar de la pintura colonial paulista en un simposio internacional es un honor, pues el arte colonial más conocido de la *Capitania de São Vicente* es la de la estatuaría. En la ciudad con el mismo nombre se hicieron las más antiguas imágenes del arte brasileño. La imagen de Nuestra Señora de la Concepción se ubicó en el altar de la iglesia de la misma invocación, en 1560, de autoría de João Gonçalo Fernandes, santero baiano que nos legó aún un San Antonio y una Nuestra Señora del Rosario.

Considerada la más antigua expresión del arte brasileño, esta imagen se hizo para la iglesia de 1559, de la villa de São Vicente, que también es la primera fundación oficial de la colonia portuguesa. Fundada en local estratégico, cerca de las fronteras con las tierras españolas, firmadas por el Tratado de Tordesillas, fue el sitio en el que Portugal invirtió para que fuera el núcleo económico, luego fracasado, de la plantación de caña de azúcar. Allí se trasladaron los jesuitas, desde 1549, que tenían su sede en la capital, Salvador, Bahía, y en la villa vicentina hicieron su mayor iglesia, luego destruida por un maremoto. La nueva iglesia de 1559 se construyó en el periodo que los curas Manoel da Nóbrega, José de Anchieta y otros ya habían iniciado el núcleo de la villa de São Paulo.

De este período del génesis de la Compañía de Jesús, fundada en 1540 y oficializada en 1545 como la responsable por la enseñanza del arte en los colegios portugueses, se descubrieron fragmentos de tallas que posiblemente ornaran el altar de Nuestra Señora de la Concepción. Siendo la hipótesis aceptada según demuestro en mi libro *Igrejas Paulistas: barroco y rococó* (cf. Tirapeli, 2003, pp. 368-369), tendríamos así las más antiguas tallas, quizá las primeras que los jesuitas ejecutaron en suelo americano.

FRAGMENTOS VICENTINOS

Los fragmentos vicentinos denominados de Grifo, Cordero y Águila forman parte del retablo lateral, consagrado a la divulgación del dogma de la Inmaculada Concepción que, en lugar de tener sus atributos en la propia imagen de barro, se hicieron en tallas de madera de la floresta brasileña conforme exámenes científicos. El Cordero de Dios –Jesús Salvador de los Hombres es el lema jesuítico– se muestra amenazado por la serpiente que también intenta alcanzar las viñas. El Grifo –emblema medieval manuelino tardío– tiene cuerpo de león con alas y cabeza de águila, que emite un sonido a la serpiente, al mismo tiempo que le abate, tal y como se puede leer en el libro del Apocalipsis de la Virgen, que tiene la serpiente a sus pies. Un lagarto, por detrás del grifo, simboliza el éxtasis contemplativo; el pájaro, el alma que se alimenta del vino o sangre de Cristo. Los fragmentos de las volutas de las águilas son de extraordinario encanto y contienen el frescor y hervor del arte catequético de la Compañía de Jesús. De la voluta del acanto sale una columna con hojas circundantes que se transforman en el cuello del ave. A estas piezas les acompañan dos cariátides de mesa de comunión, representando indias con torsos desnudos. Motivo encontrado posteriormente en la capilla de San Miguel, en 1622.

JOSÉ DE ANCHIETA

La revelación de estas tallas manieristas tiene singular importancia, pues califica la capitanía de São Vicente como depositaria de los más antiguos testimonios del arte brasileño, incluyendo aquí los escritos –sermones, piezas teatrales, el *Arte da gramática da língua mais falada na costa do Brasil* de 1595, correspondencia y poesía– del literato José de Anchieta. En otros encuentros, seguramente, su obra literaria ya ha sido estudiada, pero, antes de entrar en la pintura, pido su venia para ejemplarizar la importancia de la obra poética *De Beata Virgine Di Mater Maria*, considerada la obra maestra literaria y, según la tradición, escrita en las arenas de una playa de Iperoig y transcrita en el Colegio de São Vicente en 1562. Esta obra se ha publicado un siglo después y, según los estudios del investigador portugués Sobral, influenció la ornamentación de la sacristía de la iglesia del colegio jesuítico de Salvador. Sobre el arcaz de la sacristía, considerada por el cura Antonio Vieira como la primera pinacoteca brasileña, están catorce lienzos al óleo sobre cobre, cuyo tema es la vida de la Virgen María. Según Sobral, se considera la pintura jesuítica –especialmente aquella ubicada en el techo– como un libro abierto de su teología, teniendo en la parte superior de las paredes, escenas del Antiguo Testamento, abajo la vida de María y en el techo, al lado del altar de Cristo Crucificado, los jesuitas mártires y, al lado del altar de la Concepción, los jesuitas de la acción catequética, entre ellos José de Anchieta. (Sobral)

PINTURAS DE MOTIVOS BRUTESCOS

Dichas pinturas de la sacristía de la diócesis de Salvador, en cajones, representan los beatos jesuitas en perfil, enmarcados con dibujos de motivos brutescos con pájaros y animales, tanto europeos como de la floresta brasileña, ejemplarizando Anchieta con una onza. Los grotescos –elementos de pintura decorativa renacentista– presentes en las bóvedas, techo y paredes, a ejemplo de los existentes en el salón de solemnidades de la Universidad de Coimbra, en Portugal, fueron traídos por las manos de artífices jesuitas que pintaron sus seminarios e iglesias como Santo Alexandre, en Belém do Pará, y, en Bahía, en Cachoeira, en la Sede de Salvador y en el Convento de Santa Teresa.

Este tipo de pintura, con elementos grotescos, se ha enriquecido con el internacionalismo de los pintores jesuitas provenientes de las misiones en China, que, por su vez, tenían que pasar por el puerto de Salvador e incorporaron *chinoiserries* al arte pictórico en el siglo XVII.

En los alrededores de São Paulo hay dos ejemplos: en la capilla de la hacienda de San Antonio en São Roque y otras iglesias jesuíticas de Embu. La primera está ubicada en una pequeña nave y diminuta capilla mayor, del mismo período de la ornamentación de la sacristía de la Sede de Salvador. Estaban en ruinas en 1937, cuando el pesquisador Mário de Andrade hizo su primer artículo para la Revista del Patrimonio Histórico Nacional (cf. Andrade, 1937)

CAPILLA DE SAN ANTONIO

En la capilla de San Antonio, de construcción rural, se observa gran presencia de pintura decorativa por toda la construcción. En la nave y en la capilla mayor, hay, en el centro de los techos de tablas continuas, divididos en tres planes, una tarja con marco elíptico bien definido, imitando talla, que muestra una escena de la vida de San Antonio. En la capilla

mayor, el marco de la tarja es más elaborado pictóricamente, más cercano al modelo del grabado, habiendo en su interior una sencilla composición con elementos alegóricos de la pasión, pureza y oración. En los laterales, hay dos parapetos pintados con un gris verdoso. Esos grotescos siguen una calidad floral, con hojas de acanto que se multiplican, se entrelazan y presentan flores de las que salen nuevas hojas que se interrelacionan. Los colores son fuertes y cargados en los rojos, verde azulados y ocres. Completan todo el espacio de fondo liso y están acabados con elementos decorativos chinos en los bordes de las paredes, en cuyo tensor también se da la presencia de las *chinoiserries*. Ese tensor, o listón entre dos paredes, oscurece la tarja central, ofreciendo una tonalidad de rojo intenso, con una banda decorativa floral bien oriental (cf. Salomão/Tirapeli, 2001)

NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO EN EMBU

En las pinturas del techo con cajones de la capilla mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Embu, los elementos florales repiten los modelos de pintura de la capilla mayor de la Sede de Salvador, pintada por el franco-chino Charles Belville (Wei-Kia-Lou), en el fin del siglo XVII.

Los florales en Embu están contenidos en los cajones y cercados por franjas rojas con delicadas ramas claras. En la sacristía, las pinturas decorativas contienen pequeñas escenas simbólicas del cristianismo y están enmarcadas por bandas rojas con los mismos dibujos de *chinoiserries*.

En ambos ejemplos, los florales arcaizantes, inspirados en iluminaciones medievales y renacentistas se sobreponen a las figuras y a los dibujos simbólicos, revelando la belleza de los rojos planos en los fondos, con sus delicadas ramas más claras; la presencia oriental, sin embargo, se observa aun más en los cuatro leones que soportan el esquife. En estas esculturas no hay indicio de pintura.

LA CIUDAD DE SÃO PAULO

Desde la mitad del siglo XVII, un sin número de construcciones civiles del gobierno se ha iniciado en São Paulo, así como la reedificación de sus iglesias, obras que posibilitaron contratos para un grupo cada vez más numeroso de artistas. Las órdenes religiosas regulares de los carmelitas, benedictinos, franciscanos y las órdenes terceras franciscanas, carmelitas y hermanos del santo sacramento fueron las responsables por la mayoría de las contrataciones de servicios de reedificación, pintura y ornamentación de sus respectivas iglesias.

La antigua villa de São Paulo, en la segunda mitad del siglo XVIII, ya es la capital de la capitania (1765). Al mismo tiempo, en Minas Gerais, los mineros enfrentaban el agotamiento de los yacimientos, cuya repercusión, con seguridad, llegó hasta São Paulo, visto que los paulistas desbravadores de las minas traían el oro acá, incluso cuando poco les quedase, después de restados los gastos con la propia minería y la subsistencia. Aun así, hubo dinero para las construcciones, realizadas con el ritmo y con la ornamentación que el presupuesto permitía, extendiéndose en algunos casos, hasta la primera mitad del siglo XIX, con el aprovechamiento de pintura y elementos decorativos y arquitectónicos del siglo XVIII. (cf. Etzel, 1974)

JOSÉ PATRÍCIO DA SILVA MANSO

Actuando en São Paulo (también actúa en Río de Janeiro) a finales del siglo XVIII, encontramos el pintor, dorador y restaurador José Patrício da Silva Mansoⁱ, mulato, igual

que la mayoría de los artesanos del Brasil Colonial. Destacamos de su actuación en São Paulo el período de los años 1777 a 1780, época de la realización de su primera obra significativa en la ciudad: los servicios de pintura del techo de la capilla mayor de la nueva iglesia del monasterio de los benedictinos, reedificada en 1772, pintura ésta que hoy se encuentra desaparecida (cf. Silva-Nigra, 1954, p.54). Después de haber trabajado en Itu desde 1781, regresa a São Paulo en 1784 y decora, este mismo año, la Iglesia de la Orden Tercera de San Francisco; después, entre 1785 y 1786, actúa en la Iglesia de la Orden Tercera del Carmo, volviendo a trabajar para los franciscanos en 1790, cuando realizó dos grandes paneles, más cuadros menores de santos y santas de la orden (cf. Araújo, 1988). Entre 1795 1801, año de su muerte, realiza cuatro paneles para la Iglesia de São Bento, en São Paulo.

Iglesia de la Orden Tercera de San Francisco

Ubicada al lado de la Iglesia del Convento de San Francisco, ésta es la iglesia que guarda el mayor conjunto de pinturas atribuidas al pintor José Patrício da Silva Manso. Se destaca el hecho de ser un ejemplar arquitectónico único que posee transepto con una gran cúpula y su cimborio, solución derivada de sus diversas reformas hechas por Fray Galvão.

El techo de la capilla mayor

La pintura del techo de la capilla mayor fue realizada entre los años 1790-1793, con el tema “San Francisco ascendiendo al cielo en un carro de fuego”. Posee una simplicidad e ingenuidad en la organización de la composición que le aproxima de las pinturas de paneles de altar. Se ha pintado directamente sobre la tabla del techo, sin la elaboración de un cielo falso y ningún elemento arquitectónico en la composición.

San Francisco, al centro de la pintura, ligeramente acostado, con los brazos abiertos y vistiendo el austero hábito marrón oscuro, tiene abajo de su carruaje que le conduce al cielo, el fuego de las centellas de intenso naranja, alumbrando el centro de la pintura. De una parte, un grupo formado por siete frailes, apoyados directamente en el travesaño, observa, gesticula y se admira del milagro de la ascensión del santo. Del otro, nuevamente un grupo de frailes, de esa vez ocho, también apoyados en la cima y vistiendo los mismos hábitos en color oscuro, destacándose una de las figuras de rodillas, orando. Acabando el techo con la pared, una pintura con *rocailles* y guirnalda de rosas, en los cuatro ángulos, acompaña el movimiento ondulado de la *rocaille*, permitiendo la delicadeza en la composición (Ortmann, 1951).

En esta iglesia hay un sin número de paneles pictóricos y bajo el coro seis lienzos con santos franciscanos, de tamaño natural, pero damnificados, cuatro de ellos, debido a su ubicación cercana al sitio para la quema de velas.

IGLESIA DE SAN FRANCISCO

El conjunto franciscano paulista tiene fecha de 1647, permaneciendo en el estado original la fachada de la iglesia conventual. La iglesia de la Orden Tercera es de 1787 y el edificio de la facultad de Derecho es de estilo neocolonial de 1937. La capilla mayor sufrió un incendio al final del siglo XIX, lo que puede haberle alterado su pintura de la nave, que lleva la firma de Franz Bathe, 30 VIII 1951, no habiendo sido encontrada la autoría original.

Las escenas representadas de la vida del santo patrono están distribuidas al centro en tres escenas, siendo la primera próxima al arco crucero, recibiendo el Niño Jesús en sus brazos,

una alusión a la creación del belén. Al centro, el santo es recibido en el cielo por Cristo, teniendo la intercesión de la Virgen María. Sobre el coro está el tercero, en el que el santo está de rodillas, rodeado por los ángeles en el reino celeste.

En las laterales del lado de la Epístola hay cinco escenas y del Evangelio cuatro, siendo todas relacionadas con la vida del santo y de los franciscanos. Hay referencias a la vida militar en la primera escena, con un franciscano bendiciendo a un soldado; al despojo de la vida real y la toma del hábito franciscano; en la tercera sobre la vida mística, conteniendo símbolos del cáliz, serpiente y crucifijo; de la carrera eclesiástica con un obispo bendiciendo y, por fin, la quinta escena con un cardenal y posiblemente la figura de San Domingos.

En el lado del Evangelio, la escena más próxima al arco crucero contiene una figura femenina, dando de beber en un cáliz a un franciscano, ambos envueltos en nubes; en la siguiente, el santo franciscano recusa con gestos a la oferta de dignidades eclesiásticas en la forma de tres mitras, dispuestas sobre una mesa, y sentado en una silla, un rey las ofrece al santo; en la tercera, se repite la mesa, ahora con plumas, tinteros y libros, quizá con alusión a la escrita de las Reglas de la Orden y, en la última, un papa entrega una mitra a un cardenal que sostiene el báculo.(cf. Fioravanti, 2002)

La solución compositiva sigue la tradición paulista de privilegiar las figuras en detrimento del decorativismo de los recursos de perspectiva. Las figuras nacen sobre un paisaje lejano o de nubes y, al centro, se sostienen también en nubes. Los ángeles volantes crean eslabones entre las escenas laterales y centrales, tornando el gran techo curvado dinámico y libre al gusto rococó. Las tonalidades grises, rojas y azules apuntan para este estilo, sin embargo el artista se apegó profusamente a las tonalidades terrosas de los hábitos franciscanos, sacando el brillo de las pinturas. Este ofuscamiento puede haber sido consecuente del incendio ocurrido en la capilla mayor y la repintura con pintura al óleo, pues los brillos de las nuevas pinceladas son evidentes.

CONVENTO DE LA LUZ

El Convento de la Luz es el más tradicional monasterio de monjas que comenzó como ermita, aún en el siglo XVI, y su actual configuración, con fecha de 1802, se debe al arquitecto beato fraile Antônio de Sant'Anna Galvão y fraile Lucas da Purificação, que siguió con las obras hasta 1822.

En el coro, que mide aproximadamente 7,10 x 12,5 m, hay un techo tablado en forma de bóveda de cuna con pinturas alusivas a la vida de San Francisco. Son las escenas del Nacimiento, de la Pobreza, de la Renuncia, de los Primeros Franciscanos, de los Estigmas y de la Muerte. Al centro el conjunto de la Santísima Trinidad con la Virgen María.

Las escenas están dispuestas en una composición continuada interrelacionadas por paisajes y figuras que se amplían, incluso destacándose de la cima, en la medida que se aproximan de las paredes laterales. Esta solución de composición continuada posibilitó la colocación de gran cantidad de personajes, lo que aportó clareza iconográfica de las escenas. Los recursos pictóricos del artista son limitados, así como las tonalidades rebajadas por los marrones y su continuada repetición en los hábitos franciscanos, generando una pintura sin los recursos barrocos de las luces y sombras.

JESUÍNO DO MONTE CARMELO

Otro creador, actuante en la capital paulista, con trabajos reconocidos como de su autoría en la Iglesia de la Orden Tercera del Carmo, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, nacido en

Santos en 1764 y fallecido en Itu en 1819, también fue arquitecto y compositor, además pintor. Era conocido como “Padre Jesuíno do Monte Carmelo”, que, por ser mulato fue impedido en su intención de entrar para la Orden Carmelita. No obstante, realizó la pintura del techo la Iglesia del Carmo de São Paulo, destruido en 1928, bien como el techo y más dieciocho lienzos de la Iglesia de la Orden Tercera del Carmo. Posiblemente fue alumno de José Patrício da Silva Manso (cf. Andrade, 1945) en la ciudad de Itu.

Iglesia de la Orden Tercera del Carmo de São Paulo

La Iglesia del Orden Tercera posee todas las dependencias necesarias para sus actividades: capilla, sacristía, salones de consistorio y reuniones, además de la sepultura, formando un conjunto armonioso, completo en su decorado.

Panel del techo de la sacristía

El panel *Nossa Senhora do Carmo entrega escapulário à Santa Teresa* se ha identificado y atribuido a José Patrício da Silva Mansoⁱⁱ por Mário de Andrade. Anteriormente, según la “tradicción”, se había atribuido a Jesuíno do Monte Carmelo, habiendo sido realizado entre 1785-86.

En la pintura con tonos amarillos y naranjas, Nuestra Señora está sentada en un roquedo y cercada de nubes blancas en la espalda, con una aureola de estrellas sobre la cabeza; entrega el escapulario a Santa Teresa, que, por su vez, está sentada, ligeramente inclinada, sosteniendo al Niño Jesús. El drapeado de las vestes de ambas es delicado. Cercando la imagen de Nuestra Señora y, a sus pies, distintos querubines con “alas-golas”ⁱⁱⁱ y pequeños tirabuzones sobre la frente asisten a la escena. El Niño Jesús, reclinado en los brazos de Santa Teresa, con un delicado velo bajo su cuerpo desnudo, tiene la pierna ligeramente doblada, cabello oscuro, corto y rizado, con un racimo cayendo sobre la frente, como los querubines. Todo el conjunto proyecta cierta alegría entre los participantes, a pesar de predominar los tonos grises y marrones que producen una atmósfera de penumbra.

Techo de la iglesia

En los tres espacios libres y segmentados, resultantes de las bandas desde el arco crucero hasta el coro, de cada lado, el artista retracta, de cuerpo entero, escuadrones de beatos y de beatas carmelitas alzándose desde el entablamento. Por lo tanto, tenemos seis escuadrones, totalizando veinticuatro figuras de tamaño natural. Son retratos de santos, con jerarquía de posiciones. Asimismo, no hay planes o predominancias, resaltando figuras centrales: son cuatro en cada grupo, todos en la misma beatitud celeste. A la vez, sugiere una paridad entre las figuras, pues al observar mejor, veremos que están dispuestas dos a dos, todas ellas, y unidas por un distintivo, o por la indumentaria, o incluso por la división conjunta de un vacío mayor.

Los veinticuatro beatos del techo de la nave son la obra de mayor importancia que nos quedó de ese carmelita. La disposición de las abultadas figuras en grupos de cuatro, como que se moviendo en un ritmo musical y cuaternario, evita la monotonía y también crea un ritmo procesional. Predominan los tonos oscuros, a pesar de intensos e inesperados verdes, que surgen haciéndonos coincidir con Mário de Andrade, en que “nunca Jesuíno produjo tan exclusiva pintura, considerada ésta como esencia estética del color” (1945, p.119).

El techo del coro

Es el tercero y último trabajo de Jesuíno en São Paulo. El techo del coro no tiene la banda demarcadora de segmentos del techo de la nave; el ritmo de las columnas abombadas termina naturalmente, simulando apoyar el pavimento del coro, que parece suelto en el aire. De cada lado del entablamento surgen dos santos, de los preferidos por Jesuíno, entre ellos San Juan de la Cruz; dos santos de un lado, dos santas del otro, totalmente despegados unos de los otros, no solo por el espacio que les separan, pero por la lectura. Si las escuadras de santos del techo de la nave están relacionadas por el ritmo, legítimos retratos puros, las cuatro figuras aisladas del coro están dramatizadas, con una belleza fisonómica, estudiada, buscada y lograda, y, a la vez, demuestran paz interior.

Junto a cada Santo hay una mesa que dialoga con él por medio de elementos dispuestos sobre ella: un sombrero, un tintero, una calavera y un manuscrito. En las dos figuras masculinas del coro paulistano, San Juan de la Cruz y especialmente en el santo que sostiene el manto, el artista consiguió los dos santos más dibujados, más perfectos y elaborados de toda su obra.

En esta iglesia se encuentra el conjunto de 18 pinturas sobre tabla retractando la vida de Santa Teresa, del mismo autor, y que estaban en el Recogimiento de Santa Teresa que fue demolido en principios del siglo XX.

Itu

São Paulo colonial tuvo distintos caminos de intenso movimiento: la carretera del litoral, hacia Santos; la carretera del camino de las minas de Cataguases, por el Vale do Paraíba; la carretera del camino de las minas de Goiás, por Jundiá; la carretera de las minas de Cuiabá, por Itu y Porto Feliz. Consecuentemente, en esas direcciones surgieron iglesias donde hoy encontramos manifestaciones de pintura y arquitectura. Itu se destaca en este escenario.

El cura Manoel da Nóbrega navegó el río Tietê, pretendiendo llegar hasta Paraguay, donde buscaba centrar una gran misión en el año 1553 y allá haría un centro para aprovisionar el colegio que ya imaginaba levantar en Piratininga en el año 1554.

La historia de Itu está relacionada con las entradas y banderas paulistas que ensancharon las fronteras brasileñas, haciendo que el país tuviera una dimensión continental.

Con la multiplicación de los hacendados de caña de azúcar, hay el ingreso de la población de africanos y la ciudad crece, abre nuevas calles, amplía la construcción de casas y “se lanza en los requintes en los que el buen gusto y la distinción aparecen, a comenzar por la iglesia matriz” (cf. Bardi, 1981, p.26).

El número de maestros pintores también crece en Itu, ciudad que ahora tiene trabajo para todos. El primero que merece nuestro destaque es Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, que allí trabajó entre 1780-1784 en la decoración de la matriz. Una vez más auxiliado por José Patricio da Silva Manso. Son de su autoría en Itu las doce pinturas de la capilla mayor de la matriz, el techo de la capilla mayor de la Iglesia del Carmo y ocho cuadros de santos carmelitas de la Iglesia del Patrocinio.

Iglesia Matriz de Nuestra Señora de la Candelária

Esta iglesia tuvo su construcción iniciada por el cura João Leche Ferraz, concluyendo e inaugurándose en 1780. La Matriz de Itu es un tipo de iglesia completa, con su aspecto actual bastante semejante a aquel que le habrían pretendido sus fundadores. La capilla mayor es totalmente pintada, tanto el techo como los 12 paneles laterales, por José Patricio da Silva Manso y por Jesuíno do Monte Carmelo, que allí trabajó entre 1771-1795. Jesuíno fue discípulo de José Patrício, autor de la pintura del techo de la capilla mayor. En cuanto a

los doce cuadros que están en las paredes laterales de la misma capilla, concluyó Mário de Andrade (1945), al estudiar la obra de Jesuíno, que éstos fueron ejecutados por los dos pintores, el maestro y el alumno. Patricio da Silva Manso hizo los dibujos de los cuadros marianos y Jesuíno, el dibujo de los temas de Jesús y la pintura de todos. Finalmente, José Patricio retocó algunos pormenores en todo el conjunto.

Techo de la capilla mayor

La pintura del panel central de la capilla mayor. *Apresentação do Menino Jesus ao templo* sería la primera obra de José Patricio da Silva Manso en la capitanía de São Paulo, entre las obras aún existentes. La fecha probable de esa pintura es 1780-85, iniciada después de la reinauguración de 1780.

El medallón central está formado por siete figuras: San Simeón, el Niño Jesús, María, San José, dos mujeres y un religioso. En la posición más alta está Simeón, vistiendo una túnica con capa drapeada, los dos pies asentados en el estrado y cargando al niño Jesús. El cuerpo está colocado delante del espectador y Simeón, a pesar de la barba larga y grosera, esboza una sonrisa que le da un aire de bondad. María está arrodillada y tiene el rostro y los miembros inferiores de perfil, los hombros y el pecho rotados tres cuartos con relación a la posición del cuerpo y también esboza una ligera sonrisa. Tiene las facciones delicadas, con una nariz fina, siendo también delicadas las manos que están cruzadas sobre el pecho. Sus vestes son abultadas. San José, por detrás de María y al lado de San Simeón, tiene cabellos cortos y un poco de barba ligeramente gris. En la mano derecha sostiene un lirio blanco. Tiene los ojos medio cerrados sugiriendo meditación, con un manto abultado contornando su cuerpo.

Detrás del grupo central, a la izquierda de la composición, están dos mujeres arrodilladas: una lleva una pareja de palomas; la otra, que está medio escondida entre las vestes de las demás figuras, muestra el rostro pequeño, el cuello estirado, observando la escena principal. En el lado opuesto, en el borde derecho, figura la mitad del cuerpo de otro religioso, pareciendo arrodillado, apoyado en un báculo en la mano derecha. Está cabizbajo, con el rostro de perfil y la oreja sobresalida. Los ángeles están representados de cuerpo entero, desnudos y delgados, con pequeñas bandas contornando las caderas. Coronando la composición aparecen pequeños querubines con alas-cuellos.

Los elementos arquitectónicos sugeridos para dar soporte al cuadro de la visión son columnas rococós con caracoleados unidos por festones oscuros con flores róseas. La estructura compositiva y la búsqueda de la espacialidad entramada de caracolas es comparable a la pintura del techo del Santuario de Bom Jesus de Matosinhos, en Congonhas do Campo, de Bernardo Pires da Silva, de 1760.

La pintura de la Iglesia del Carmo de Itu

La pintura de la capilla mayor del Carmo, de Jesuíno do Monte Carmelo, se liberta de las formas rococós arcaizantes que Silva Manso realizó en la Candelária. Jesuíno coloca la visión de la Virgen del Carmo entregando el escapulario a los santos carmelitas, delimitando el espacio con un resplandor de luz que parte de la corona de la virgen, haciendo así un fondo para toda la composición central. El tono amarillo intenso contrasta con el forro tablado azul-celeste; formando un escenario para una dispersión de querubines voladores y serafines que sostienen florones, además de crear espacios celestes y terrenos en los que papas y santos carmelitas se presentan acompañados por niñas con alas y

angélicamente vestidas, que parecen salidas de las procesiones allí mismo realizadas, delante de la plaza.

Es la expresión de un artista libre de las tonalidades oscuras y de las pinturas en caballete de tonos terrosos y santos estáticos. El vuelo del coro celestial acompaña la imaginación que estalla en colores y pinceladas rápidas en las flores echadas por niños y niñas-ángeles que, alegres, juegan abusando de su condición de cupidillos sensuales o aún de sencillos acompañantes de santos. Esa libertad es enternecedora. Lejos de los cánones de la belleza europea, el artista arrastra a los cielos los niños travestidos de criaturas angelicales, las que sujetan la cruz papal y las llaves celestes, dejando libre el gesto del pontífice entreuntuosas vestimentas de drapeado barroco, de figuras en tamaño natural, de las que emana una luz renacentista.

Esa franqueza compositiva de las imágenes dispersas, de claridad absoluta, nos remite a un equilibrio entre el dibujo que resalta la calidad táctil de los contornos, destacándolas del fondo liso, y la pintura impregnada de calidades técnicas peculiares, como las zonas oscuras criadas para resaltar preciosismos de los dibujos de los lienzos adamascados y las pinceladas libres y largas de los drapeados. Más que una comunión mística de ideales carmelitas, ese encuentro de figuras santificadas y humanas es una fiesta en los cielos interioranos de São Paulo.

Las pinturas en los techos de las iglesias paulistas, desarrolladas por Silva Manso y Jesuíno do Monte Carmelo, se diferencian de las otras escuelas mineras y baianas por la importancia que se les atribuye a las figuras libertas, nacidas sobre los travesaños y no de los tradicionales parapetos. El forro de la matriz de Itu posee una visión central aún en bloqueo rococó, fantasiosa, constituyendo una excepción, ya que otras obras de la época comienzan a imponerse por el abandono *ex profeso* del decorativismo. La presencia de la figura pasa a dominar, a ejemplo de su agrupación deliberada, como en la iglesia tercera franciscana, lo que hace las imágenes más enfocadas, y como en la carmelita, ambas paulistanas. En la primera, los grupos de frailes en gestos dramáticos, observando San Francisco en su carro de fuego, son de fuerte expresión barroca y tonalidades oscuras. Los rostros de los frailes expresan una concentración del drama barroco del dualismo corporal, y de la espiritualidad, de la vida y de la muerte –de los hechos fantásticos ocurridos entre el cielo y la tierra–. Son de autoría desconocida las del coro del Convento de la Luz, también en São Paulo, y siguen el mismo principio de agrupación de figuras y escenas, con una visión libre al centro. Representan escenas de la vida de San Francisco, desde el nacimiento hasta la muerte.

MIGUEL DUTRA

Con actuación posterior a Jesuíno de Monte Carmelo, tenemos Miguel Arcanjo Benício de Assunção Dutra, conocido como Miguelzinho Dutra. Orfebre, pintor, miniaturista, escultor, arquitecto, ingeniero, ebanista, decorador, compositor, organista, fabricante de instrumentos musicales, naturalista, memorialista, uno de los primeros a escribir en São Paulo sobre temas de arte, fundador del más antiguo museo que se tiene noticia de la provincia, buen latinista, Miguelzinho fue una figura singular y bastante representativa de las artes en São Paulo a principios de siglo XIX. Hijo de orfebre, nació el 15 de agosto de 1810, en Itu, y falleció el 22 de abril de 1875, en Piracicaba, ciudad en la que vivía desde 1845.

PINTURA ROCOCÓ

Iglesia de la Orden Tercera del Carmo (Mogi das Cruzes)

La pintura del techo de la nave.

La pintura de la nave de la Iglesia de la Orden Tercera de Mogi das Cruzes tiene autoría atribuida a Manoel do Sacramento (cf. Campos, 1988), que percibió su paga, entre 1801-1802, según el Libro de Ingresos y Gastos de la Orden, por el trabajo de pintor (cf. Campos, 1988).

Esta bella pintura es ilusionista, con características rococós correspondientes al partido C de la segunda fase de la pintura minera de la ruta de Serro y Diamantina, “cuando se elimina la trama arquitectónica sustentante en favor de un muro-parapeto continuo, que nace inmediatamente arriba de la cima que remata las paredes” (Ávila et ali., 1971, p.167). La pintura ocupa todo el espacio de la nave, creando una ilusión de órdenes arquitectónicas con pedestales y pares de columnas tripartidas que se levantan sobre las cimas transversales. En los bordes de la bóveda de cuna, del forro de la nave y del falso parapeto, se ven cuatro prominencias aparentando nichos: uno sobre el arco-crucero y otro sobre el coro. Los pedestales de los arcos extremos se articulan en volúmenes reentrantes, recibiendo los elementos sustentantes que se desarrollan en S bajo la arrancadura del arco y que apoyan los caracoleados laterales del marco del cuadro de la visión. Los parapetos entallados entre los elementos sujetadores se muestran curvados y vacíos, con *bouquets* de flores al centro.

Formando el contorno del cuadro, enrollamientos y caracoleados adornados con flores se esparcen sobre las *rocailles* sostenidas por capiteles rectilíneos. En los arcos sobre el coro y el arco-crucero, guirnaldas salen, desde la altura de la contra-curva de la S, de los elementos sustentantes y luego se unen creando una sensación de profundidad en el tablado gris-plata. En los laterales transversales, los marcos se contuercen, dando paso a la visión y para bajo, rellenando los vacíos. Acotando los grupos de santas, de un lado, y santos, del otro, entre las columnas, desprenden del marco de la visión formas de liras invertidas, unidas en los extremos por graciosos festones floridos. En los espacios extremos, los obispos y papas carmelitas tienen sus espacios individuales confirmados por elementos decorativos que evolucionan en el tablado liso.

El cerco de la visión tiene el aspecto de alargada elipsis y medio arco en las extremidades, con reentrancias más acentuadas en la región del entablamiento de las columnatas. Santa Teresa, la doctora carmelita descalza de la Iglesia, está en éxtasis sobre nubes donde surgen cabezas de ángeles, de ellas conteniendo un libro con la inscripción *Domine aut Pati aut Mori*. La composición tiene su peso visual dirigido al arco crucero, posibilitando que el fiel, al entrar, contemple correctamente el cuadro de la visión. Arrodilladas sobre el parapeto falso, están las santas carmelitas, con gestos anchos, llevando en las manos emblemas como palma y cruz, calavera y libro, donde se lee *Confideto Petre*, del mismo modo que los santos y beatos. Éstos, sin embargo, están derechos, vestidos con los hábitos marrón-oscuros y capotes claros. Los obispos también están de pie, ricamente paramentados con mantos de asperger, mitras episcopales y báculos con galas barrocas. En las manos sostienen plumas y libros, dignidades de doctores. Vestidos con hábitos carmelitas, los papas ostentan mitra y cruz papales.

El fondo claro de todo el tablado subraya los colores rojo y azul, con detalles verdosos para el marco, azulada para la arquitectura simulada, ocre y tierra para los hábitos carmelitas, y amarillo para los paramentos y el fondo de la visión. Los plintos griseo-azulados tienen trazos claros y oscuros, para dar volumen, visto que no se recurre a las sombras proyectadas. Casi todas las formas son fileteadas en un tono más oscuro que el

predominante y que los realces en blanco. Las facciones de las figuras son exageradamente acotadas por filetes oscuros, contrastando con los drapeados bien modelados en las formas que acompañan los movimientos y con plegados enfatizados por el cierre de las vestimentas sacras.

La tarja de la capilla mayor

Al centro de la bóveda de cuna está la tarja de Nuestra Señora del Carmo sosteniendo al Niño Dios, que ofrece el manto a un santo carmelita, y un ángel con un libro y lirios. Es una pintura minuciosa. La composición está centrada en la Virgen y ni por ello perjudica la colocación del santo carmelita de rodillas. El enmarcado de todo el cuadro es sinuoso y la parte interna posee dos ménsulas como soporte arquitectónico; lo restante acompaña el movimiento externo, excepto en los laterales superiores, cuando se ensanchan, casi tocando el muro lateral desvanecido. En el color interno predomina el azul del espacio celeste, y las tonalidades rojizas y róseas predominan en los elementos complejos y caracoleados periféricos. El acabado superior tiene una proclama con inscripciones y por sobre la tarja, una cruz. Los caracoleados están modelados con rojos róseos, y filetes más cargados simulan profundidad sin hacer uso de las sombras proyectadas, sólo más acotados. Observando las pinturas de capillas mayores de Minas Gerais –y en especial las de San Francisco y Mercedes, en Diamantina, que poseen los parapetos, además de la tarja–, queda la sensación de que el vacío lateral, verificado en la pintura paulista, se había rellenado por muros o parapetos que sostuviesen elementos florales, floreros o figuras, a ejemplo de los techos mineros con los cuatro evangelistas. Hay indicios de pigmentos intensos que afloran sobre la pintura blanca que hoy cubre los laterales del techo y el borrón de los evangelistas. En cuanto a la fecha de ejecución, aparece en el Libro de Ingresos y Gastos de la Orden un lanzamiento de 1814-1815 para el pago de Antonio dos Santos^{iv}.

La pintura del vestíbulo de la Sacristía

Precediendo la amplia sacristía, un cómodo rectangular con iluminación lateral y techo tablado bajo está decorado con un cuadro de la Virgen del Carmo, con el Niño Dios ofreciendo el manto al santo carmelita.

La composición, en el entorno del cuadro de la visión, toma todo el espacio del forro, evolucionando geoméricamente con líneas rectas, formando marcos desde el centro. Los espacios rectangulares producidos, bien son ladeados por hojas de acanto simplemente delineadas, bien por otras con tarjas sobrepuestas. Rellenando las reentrancias de los marcos rectos, floreros de porcelana están asentados sobre líneas groseras; dentro de éstas hay algunas frutas tropicales saboreadas por una serpiente y por pájaros que, a veces, sobrevuelan los espacios blancos, llevando ramilletes de flores. De las bases de los floreros se destacan coloreados festones con flores y frutas, sobreponiendo las líneas rectas y uniendo los elementos curvilíneos.

Ésas tres pinturas en Mogi das Cruzes, seguramente hechas por artistas oriundos de la región de Serro y Diamantina, muestran mayor o menor erudición, poblando esos techos de santos compenetrados en sus deberes devocionales, contorciéndose entre la piedad dolorosa y la expresión delimitada por una realidad mística, al gusto medieval, en que sus semblantes acotados por pinceladas decisivas se esfuerzan para despuntar de lo ingenuo y componer las escenas con la solemnidad de sus jerarquías sacras y pomposidad renacentista.

Pintura en paneles y lienzos

Las noticias de pinturas en suelo paulista son frecuentes y el propio Mário de Andrade de ello se cerciora, al constatar la existencia de dos cuadros en la Capilla de San Antonio, en São Roque. En la puerta del sagrario del retablo principal de Nuestra Señora de la Escalera, en Guararema, hay una pintura representando Cristo amarrado a la columna. El panel pictórico del retablo de la capilla de Santo Alberto, en Mogi das Cruzes, representando San Juan, tiene fecha de aproximadamente 1665, constituyéndose así en un de los más antiguos ejemplares de la pintura paulista, junto con aquella existente en la puerta del sagrario de la *Freguesia de Nossa Senhora da Escada*, de 1652.

La pintura en paneles y lienzos –o parietal sobre madera o lienzos aún existentes– tiene en las figuras de José Patricio da Silva Manso y del cura Jesuíno do Monte Carmelo sus mayores exponentes. La obra del primer se encuentra con los benedictinos de São Paulo, Sorocaba y Rio de Janeiro. Procedentes de São Paulo existen trabajos en el Museo de Arte Sacro de Santos, en el Monasterio Benedictino de la ciudad. La Iglesia de la Orden Tercera de las Llagas del Seráfico Padre San Francisco, en la capital, guarda el mayor conjunto de pinturas atribuidas al pintor José Patricio da Silva Manso, asunto ampliamente estudiado por el fraile Adalberto Ortmann en *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão inició su obra con el maestro Patrício en la Iglesia de la Candelária de Itu, donde en la capilla mayor ejecutó doce paneles parietales, otros ocho en la Iglesia del Patrocínio de Itu, además de dieciocho paneles para el Recogimiento de Santa Teresa, que actualmente están en el Convento de la Orden Tercera del Carmo, en la capital.

En la Iglesia de la Orden Tercera de San Francisco de las Llagas, el fraile Adalberto Ortmann relaciona que João Pereira da Silva realizó, en 1768, lienzos que se hallan en el pasillo de la capilla, sacristía y de los altares colaterales (1957, p.86). Hay cuatro paneles en la capilla de la Concepción (1792/1793), y seis junto al retablo de São Miguel, que ya constan del inventario de los paramentos y objetos religiosos de 1756. Se encuentran aún, en una sala del piso superior de la iglesia, dos paneles de pinturas en lienzo, con fondo de tablas. Dichas obras retractan, de cuerpo entero, santos terciarios. Posiblemente tales pinturas hayan sido ejecutadas en el mismo período del forro de la nave y de la capilla mayor y esos paneles ocuparan en la nave el lugar que en el siglo XIX recibió los actuales retablos.

En el acervo del Museo de Arte Sacro de São Paulo están enrollados los nombres de Joaquim José de Gugos, con escena de la Anunciación sobre panel pintado y firmado en el verso y proveniente de la Iglesia Nuestra Señora de los Remedios; Jorge José Pinto Vedras, 1800 (? – São Paulo, 1865), con seis lienzos al óleo, fechados y firmados *I. Vedras, 1855*, además de un lienzo representando São Jorge matando al dragón, en el Monasterio de San Benito. Constan aún otros paneles anónimos sobre madera pintados al óleo, siglo XVIII, provenientes del monasterio franciscano de Santa Clara de Taubaté. Además de ellos, lienzos al óleo con retratos de obispos con fecha del siglo XVIII.

CONSIDERACIONES FINALES

Si aún hay un camino a recorrer en la identificación de autoría de las pinturas paulistas, hay, antes de todo, el hecho irreversible de que las obras existen y no se alterarán delante del hecho científico de la autoría. El placer estético de ellas emanado es más amplio que esa cuestión.

En São Paulo, correspondió a los carmelitas el albergar al cura Jesuíno del Monte Carmelo y al mismo tiempo dificultar la realización de sus ideales religiosos. Jesuíno fue un hombre obstinado y místico, construyó una de las más apasionantes historias de los artífices excluidos por el color, que, así como Aleijadinho, nos legaron una obra más allá de los prejuicios raciales promovidos por la propia Iglesia. En ambos los casos, la vida y la obra tuvieron procesos para vencer dificultades, fuesen ellas físicas o de rechazo social; ambos triunfaron, legándonos las más convincentes biografías del arte colonial. Con resultados tan opuestos de labor artístico, Jesuíno tuvo su rescate al encontrar su alma gemela, Mário de Andrade, que en la literatura y en la investigación retoma la obra de ese obstinado mulato “hacedor de todo”, dorador, constructor de un órgano, pintor de figuras y techos, “arquitecto” y músico. Todo eso fue amalgamado en su vida de aprendiz, religioso mendicante y fundador de la Iglesia del Patrocínio para su propia y gran prole.

Los carmelitas responden por la mayor cantidad de pinturas coloniales paulistas. Si Manoel do Sacramento no se encuentra en el *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, la emoción de la pintura minera está en los techos carmelitas de la iglesia de Mogi das Cruzes como hecho consumado, confirmando el flujo de la mano de obra de los artífices y los encargos según la solicitud de la Iglesia.

De los franciscanos legamos tres pinturas en forros de la iglesia, de la Orden Tercera y del Recogimiento de la Luz. Pinturas que retractan la vida de San Francisco, por pintores distintos reconociéndose Patrício da Silva Manso que también pintó para los benedictinos.

El “siglo negro de la historia de los paulistas”, el XVIII, según Mário de Andrade, nos legó indiscutibles obras como la de los jesuitas en Embu, y en la policromada Capilla de San Antonio, en São Roque. Para la pintura colonial brasileña, Jesuíno do Monte Carmelo ejemplariza la necesidad de la expresión del alma del artífice, que a cualquier coste se impone por la obra, incluso si hubiese aguardado más de un siglo para ser rescatado por el “beato de sacristía” Mário de Andrade. El mismo genial escritor compró para sí esa capilla de San Antonio y norteó, más allá de su tiempo, el concepto de preservación de nuestra cultura en cuanto redescubrió, en Minas, el barroco brasileño.

(Exposição acompanhada por imagens exclusivas realizadas para la investigación de Percival Tirapeli y exposición paralela con imágenes del Calendario Pintura Colonial Paulista, UNESP).

Bibliografía

ANDRADE, Mário de. *A capela de Santo Antônio*. In: “Revista do SPHAN”. Rio de Janeiro, v. 1, 1937.

_____. *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: SPHAN /Min. de Educação e Saúde, 1945.

ARAÚJO, Emanuel (org.). *Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *O Mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do setecentos*. São Paulo, 1997. Tesis (master) – ECA/USP.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional/Fund. J.Pinheiro/Fund. R. Marinho, 1980.

BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra – o poliédrico artista paulista*. São Paulo: MASP, 1981.

CAMPOS, Jurandyr Ferraz. *O Carmo em Mogi das Cruzes*. In: “Boigy”. Mogi das Cruzes, Sec. Municipal de Ed. e Cultura/Pref. Municipal, nº 2, año I, 1988.

Cadernos da Divisão do Arquivo Histórico e Pedagógico Municipal.

_____. *Artistas da Capela da Ordem Terceira do Carmo*. O Dia, Mogi das Cruzes, 28/03/1996, p.8, Cuaderno A.

- _____. *A música na Mogi Colonial*. O Dia, Mogi das Cruzes, 04/04/1996, p.6, Cuaderno A.
- ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1974.
- FIORAVANTI, Maria Lúcia Bighetti. *Os forros das igrejas franciscanas da cidade de São Paulo*. São Paulo, FAAP, (monografia), 2002.
- ITAUÍ, Instituto Cultural. *Pintura Colonial*. São Paulo: ICI, 1994. (Cuadernos “História da Pintura no Brasil”)
- LEVY, Hannah. *A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos*. In: “Revista do SPHAN”, Rio de Janeiro: Min. da Ed. e Saúde, nº 6, p. 7-79, 1942.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, nº 27, 1974. (2 v.)
- MONTEIRO, Raul Leme. *Carmo patrimônio da história, arte e fé*. São Paulo: O.T.do Carmo, 1978.
- NEGRO, Carlos Del. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas – pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: IHPAN, 1978.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo Rococó*. Centro de Estudos Mineiros. UFMG. “Barroco”. BH, nº 12, p.171-180, 1982.
- ORTMANN, Adalberto frei. *História da antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783*. Rio de Janeiro: SPHAN/Min. da Educação e Saúde, 1951.

SILVA-NIGRA, D. Clemente Maria da. José Patrício da Silva Manso. “Jornal Gazeta”. São Paulo, p.54, 25/01/1954. (Edición Especial do IV Centenario de la Ciudad de São Paulo).

SALOMÃO, Myrian e Percival Tirapeli. *Pintura Colonial Paulista*. In “Arte Sacra Colonial”, Barroco Memória Viva. São Paulo, Editora UNESP e Imprensa Oficial do Estado, 2001.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulista ; Barroco e Rococó*. São Paulo, Editora UNESP e Imprensa Oficial do Estado, 2003.

ZINI, Scarpin Ângelo. *A grande história da grande Itu*. Itu: Ottoni, 1995.

ⁱ Nuevamente nos deparamos con las dificultades de las fuentes, pues, según Maria Lucília Araújo (1997) José Patrício da Silva Manso habría nacido en Minas Gerais, en 1753. Mário de Andrade, sin embargo, considera como local de nacimiento la ciudad de Santos, en São Paulo. En cuanto su muerte, la fecha y el sitio son precisos: 27 de mayo de 1801, en São Paulo.

ⁱⁱ Consta en el libro de pago de la Orden Tercera del Carmo de São Paulo el pago para que José Patrício da Silva Manso pintara el panel de la capilla mayor de la sacristía, mientras en la sacristía permanece el original, en la capilla mayor parece haber ocurrido un cambio.

ⁱⁱⁱ Mário de Andrade, durante sus estudios sobre la pintura de José Patrício da Silva Manso, coloca el detalle iconográfico de las “alas-golas” (alas-cuello) como una característica de este pintor, mostrando que a pesar de ser un recurso común en las pinturas europeas, indica que José Patrício tenía un catálogo de estampas diversificado con relación a la región.

^{iv} En el ya mencionado *Dicionário de artistas e artífices...*, de Judith Martins, hay un Antônio dos Santos, albañil en la ciudad de Tiradentes, y otros con nombres compuestos, pero ninguno de ellos aparece como pintor.