

Alegoría y cultura histórica franciscana en los azulejos portugueses del Convento de San Antonio de Paraíba (Brasil, siglo XVIII)¹

Allegory and historical Franciscan culture in the Portuguese tiles of the Convent of San Antonio de Paraíba (Brazil, 18th century)

Carla Mary S. Oliveira²
Universidade Federal da Paraíba

RESUMEN

La franja de azulejos en la iglesia del Convento de San Antonio en Paraíba, producida en la década de 1730, representa la saga de José de Egipto en una narrativa continua. Esta decoración refuerza la idea de una vida santa como ejemplo, utilizando imágenes religiosas como modelo de conducta, en sintonía con la cultura histórica barroca arraigada en Trento. Se pretende analizar las alegorías y las implicaciones simbólicas del tema elegido y su tratamiento en la decoración del convento franciscano.

Palabras clave: azulejos portugueses, *Kunstwollen*, franciscanos, cultura histórica, pedagogía seráfica, Brasil, siglo XVIII

311

-
- 1 Este artículo apareció originalmente en portugués en el libro *Estudos de azulejaria na monarquia pluricontinental lusitana*, editado por André Cabral Honor (Universidad Pablo de Olavide y Università degli Studi Roma Tre, 2024). La traducción al español es de la misma autora.
 - 2 Profesora titular del Departamento de Historia de la Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil. *E-mail:* carla.mary@academico.ufpb.br. ORCID: 0000-0002-9642-8081.

ABSTRACT

The tile strip in the church of the Saint Anthony Convent in Paraíba, created in the 1730s, narrates the Joseph of Egypt's saga in a continuous storyboard. This decoration reinforces the concept of a saintly life as an exemplary model, employing religious imagery as a guide for behavior, aligning with the Baroque historical culture rooted in Trento. This study delves into the allegorical and symbolic implications of the chosen theme and its treatment in the Paraíba Franciscan convent's decoration.

Keywords: Portuguese tiles, *Kunstwollen*, Franciscans, historical culture, seraphic pedagogy, Brazil, 18th century

* * *

1. A modo de introito

El arte azulejar barroco de origen portugués en Brasil es un campo de estudio que permite la exploración de diversas dimensiones culturales, históricas y estéticas de la América colonial, incluyendo el debate historiográfico que abarca desde el análisis de la difusión de manifestaciones artísticas europeas en los territorios coloniales hasta el estudio específico de los grupos religiosos que desempeñaron un papel crucial en esta transmisión, como los franciscanos, frecuentemente eclipsados por los jesuitas en las narrativas tradicionales (Diniz, 2021). Al analizar el conjunto de azulejos de la iglesia conventual de los franciscanos en Paraíba, se pretende arrojar luz sobre las especificidades del arte barroco y su función pedagógica y alegórica en el contexto colonial.

En ese sentido, se considera que el concepto de *Kunstwollen*, desarrollado por Aloïs Riegl, es significativo para entender el

contexto abordado, ya que se refiere a la “voluntad artística” inherente a una cultura o a un periodo específico. La idea de *Kunstwollen* nos permite comprender cómo la producción artística no es solo un reflejo pasivo de influencias externas, sino también una expresión activa de valores y sensibilidades culturales específicas (Riegl, citado en Symons, 2013, p. 100). En el caso de los azulejos del convento franciscano de Paraíba, se puede observar cómo la saga de José de Egipto fue utilizada para reforzar ideales de virtud y santidad, de acuerdo con la pedagogía seráfica promovida por los franciscanos. Destaca la importancia de la elección temática, pero también la manera en que estas imágenes estaban destinadas a servir como modelos de conducta para los fieles y religiosos que frecuentaban ese espacio.

La historiografía reciente ha mostrado un creciente interés por los grupos religiosos que, históricamente, han sido relegados en comparación con los jesuitas (Papavero y Teixeira, 2015; Sangenis, 2006, 2019). Los franciscanos, en particular, ejercieron un rol significativo en la difusión del arte y la cultura barroca en la América portuguesa, pues, a diferencia de los jesuitas, cuya actuación muchas veces se concentraba en misiones de educación formal y conversión directa, utilizaron un enfoque más integrado, incorporando prácticas artísticas y devocionales en su vida cotidiana religiosa. La decoración de sus iglesias y conventos con azulejos detallados y narrativas bíblicas puede entenderse como un claro ejemplo de esta estrategia, ya que estos azulejos no solo servían como ornamentación, sino también como instrumentos de enseñanza e inspiración moral, lo que refleja una cultura histórica que buscaba hacer las enseñanzas religiosas accesibles e impactantes para todas las capas de la sociedad.

El análisis de la relación entre centro y periferia (Ginzburg y Poni, 1991) se vuelve, de este modo, esencial para comprender la dinámica del arte barroco en el mundo ibérico y sus colonias. Mientras que la producción artística en los centros metropolitanos, como Lisboa, se caracterizaba por una gran sofisticación y acceso a recursos, el arte en las colonias necesitaba adaptarse a las realidades locales, muchas veces reinterpretando los modelos europeos para adecuarse a condiciones materiales y culturales específicas. Los azulejos de la iglesia del Convento de San Antonio de Paraíba ejemplifican esta dinámica, mostrando cómo las influencias lusitanas fueron recibidas, incorporadas y transformadas en el contexto brasileño. La elección de temas como la saga de José de Egipto y la adaptación de estilos decorativos reflejan un intercambio continuo de ideas y prácticas entre la metrópoli y la colonia, el cual resulta en un arte que es simultáneamente global y local, y que puede ser comprendido dentro del alcance de las historias conectadas de Sanjay Subrahmanyam (2012). Estudiar la decoración azulejar de los franciscanos, en este sentido, puede contribuir a un entendimiento más amplio de la cultura visual barroca y su función social en la América colonial, pues, a través del análisis de los aspectos alegóricos y pedagógicos de los azulejos, se puede apreciar cómo el arte sirvió como un medio poderoso de comunicación y educación, moldeando la espiritualidad y la moralidad de los colonos. Tal enfoque tiene la ventaja no solo de ampliar el conocimiento sobre el arte colonial en la América portuguesa, sino también de destacar la importancia de considerar la diversidad de agentes y prácticas que contribuyeron a la formación de la cultura barroca en el Nuevo Mundo, subrayando el papel vital de los franciscanos en este proceso.

2. El convento franciscano de Paraíba

El Convento de San Antonio de Paraíba, fundado por los franciscanos observantes portugueses³ en 1589⁴, dentro de la instalación y ampliación de la Custodia de San Antonio de Brasil, fue obra de varias generaciones. La versión que existe hoy es fruto de las reformas, ampliaciones y mejoras realizadas a lo largo de los siglos xvii y xviii a instancias de los guardianes de la orden y de los terciarios.

3 Para comprender con más profundidad el movimiento de la Observancia Franciscana en Portugal, especialmente sus orígenes a finales del siglo xiv y su consolidación a principios del siglo xvi, véase Teixeira, 2010. A partir de mediados del siglo xv, los franciscanos conventuales u observantes se dividieron en dos ramas: los cismontanos y los ultramontanos. La familia cismontana de los franciscanos agrupaba a los observantes de Italia, la península ibérica (incluyendo sus territorios en la América portuguesa y las Indias de la Nueva España, que se extendían desde Perú hasta México), así como a los observantes del Adriático. Por otro lado, la familia ultramontana se refería a los frailes que se encontraban “más allá de los Alpes”; es decir, en el resto de Europa, Tierra Santa y Argentina. Tales divisiones geográficas reflejaban las diferentes ramas y regiones en las que se ubicaban los observantes franciscanos, quienes, a lo largo de la historia, presentaron diferencias en prácticas y enfoques espirituales. Estas divisiones también tuvieron implicaciones administrativas y organizativas dentro de la orden franciscana, con cada región teniendo sus propias estructuras de gobierno, liderazgo y normativas específicas (Estatutos Generales de Barcelona, 1622, pp. 89-92).

4 Los franciscanos llegaron a Paraíba, a solicitud del pueblo y del Senado de Cámara, aproximadamente entre finales de 1588 y principios de 1589. Esto ocurrió pocos años después de la fundación de la sede de la Capitanía. Rápidamente iniciaron la construcción de su convento y llevaron a cabo misiones en aldeas indígenas tanto en la costa como en el interior (Willeke, 1966, p. 174).



Figura 1. Crucero, atrio y fachada del Convento de San Antonio de Paraíba. El convento fue fundado en 1589 y las obras comenzaron al año siguiente, pero los detalles de decoración interior y exterior no se completaron hasta la última década del siglo XVIII. Se atribuye el plan inicial del convento a fray Francisco dos Santos, quien también habría diseñado el plano de la casa en Olinda, Pernambuco, en 1585. Foto: Carla Mary S. Oliveira, junio de 2023.

316

El abandono que sufrió en la primera mitad del siglo XX dejó marcas imborrables en el imaginario local. Durante décadas, los habitantes de la capital de Paraíba se refirieron a su templo principal como “Iglesia de San Francisco”, a pesar de que el santo patrón de la Iglesia es, indiscutiblemente, San Antonio de Padua. Esto se debe a que las escenas alusivas a los milagros de San Antonio fueron cubiertas con pintura azul en una desastrosa reforma que reemplazó el altar mayor barroco, deteriorado por las termitas, por otro de estilo neoclásico en la primera década del siglo XX. Este error solo se corrigió durante la restauración del edificio,

llevada a cabo por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) brasileño y finalizada en 1989. En 1935, el canónigo Florentino Barbosa aún se refería a la iglesia como “de San Antonio” y lamentaba la renovación del altar mayor y la pintura sobre las imágenes del techo en un artículo publicado en la revista del Instituto Histórico y Geográfico de Paraíba. Este concepto erróneo también se extendió al nombre del convento, que hasta el día de hoy es comúnmente conocido como “Convento de San Francisco” (Barbosa, 1935, p. 24).

Considerado por Germain Bazin (1983) como el apogeo de la Escuela Franciscana de Arquitectura del Noreste (vol. 1, pp. 149-150), el convento seráfico de Paraíba alberga pequeñas maravillas de la iconografía barroca luso-brasileña. Los azulejos de Lisboa del siglo XVIII, que adornan los muros de la iglesia del convento y las hornacinas en el atrio, son ejemplos de esta riqueza artística. Además, destacan la pintura *trompe l'oeil* en el techo de la nave principal del templo, las escenas de la vida de su patrona en el techo del presbiterio, el techo de la sacristía y, finalmente, el techo de la Casa de Oración de los Terciarios. Esta escuela, como resalta Bazin, se caracteriza no solo por una cierta estandarización de los planos conventuales en las casas de la Provincia de San Antonio de Brasil, sino también por el fructífero uso de azulejos portugueses especialmente encargados para decorar los espacios interiores y exteriores.

5 Literalmente, “engaña al ojo”. Es un efecto común en la pintura barroca que se ejecuta en techos, y su objetivo es utilizar todos los recursos disponibles de luz, sombra y perspectiva para crear la ilusión de que la estructura arquitectónica que lo rodea es, en realidad, una ventana hacia otro mundo, abriéndose hacia el espacio celestial.

En Paraíba, esta historia no fue diferente, y diversos espacios tanto dentro como fuera del Convento de San Antonio fueron embellecidos, en diferentes momentos, con conjuntos de azulejos fabricados en el reino. En la galilea y el claustro del complejo se pueden encontrar algunos ejemplos de estos azulejos portugueses, que presentan motivos fitomorfos policromados y que probablemente sean los más antiguos existentes en Brasil. El especialista portugués João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), en su investigación *in situ* realizada en la década de 1960, estima que estos azulejos datan de mediados del siglo xvii. Durante su recopilación de datos para el *Corpus da azulejaria portuguesa* de la Fundación Calouste Gulbenkian, Simões no encontró azulejos similares en ninguna otra ubicación, ya sea en Brasil, las islas del Atlántico, la costa africana u otros lugares coloniales donde el arte de los azulejos portugueses se difundió.



Figura 2. Azulejos portugueses policromados del siglo xvii con motivos fitomorfos en la galilea del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2018.



Figura 3. Azulejos portugueses policromados del siglo XVII con motivos fitomorfos en la galilea del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2018.

Santos Simões afirmó lo siguiente, específicamente sobre los sillares de la galilea del convento:

La galilea del convento, que se abre al atrio a través de cinco puertas, sigue el estilo arquitectónico característico de los edificios franciscanos, pero destaca por sus elementos decorativos únicos y excepcionales. Además de la portada de la iglesia, que data de 1734, quiero resaltar los azulejos de sillería que adornan los muros de los cuerpos laterales, especialmente en la parte central, donde se encuentran 12 azulejos de tamaño 2 x 2/1. Estos son extremadamente inusuales y llamativos, con un diseño policromado muy peculiar en tonos brillantes de azul, amarillo y verde, que no tienen paralelo en Portugal. Estas composiciones están enmarcadas por cenefas de acanto policromadas en la parte superior e inferior, un estilo muy común en la producción de azulejos portugueses de mediados del siglo XVII. (Simões, 1965, p. 211)

En cuanto al panel que cubre como una alfombra la pared de la parte inferior del claustro, Santos Simões fue más escueto al enfatizar que las piezas no deberían haber adornado originalmente ese espacio:

El claustro también alberga azulejos en la planta baja, donde se han recompuesto los sillares con elementos encontrados en esta y otras partes del edificio, formando un bloque completo y parte de otro. Estos azulejos son de tamaño 6 x 6/8 y presentan un patrón policromado muy repetitivo. Además, están colocados entre barras policromadas con un diseño inusual. (Simões, 1965, p. 212)

3. Especificidades de Paraíba: Cultura histórica franciscana y alegoría

También es importante destacar que el Convento de San Antonio de Paraíba puede considerarse el punto culminante de la Escuela Franciscana del Noreste, ya que su finalización arquitectónica tuvo lugar en el último cuarto del siglo XVIII. En este momento, las soluciones arquitectónicas que se estaban experimentando en las otras 12 casas franciscanas de la provincia entre Paraíba y Recôncavo Baiano ya estaban consolidadas y se aplicaron en la construcción del convento en Paraíba. Esto se basa en el razonamiento presentado por Germain Bazin:

320

El conjunto más impresionante es el de João Pessoa. Dos muros divergentes, decorados con azulejos blancos, se extienden desde los extremos de la fachada y descienden en suaves escalones hasta la cruz. La base larga de la cruz tiene una forma bulbosa que se asemeja a los campanarios de la región, mientras que en la parte superior está decorada con un friso de pelícanos, símbolo de la Pasión. Los muros del atrio están coronados por un parapeto de volutas y cuentan

con seis pequeñas capillas abiertas, tres en cada muro, bajo arcos de descarga. Cada capilla está adornada con un ornamento que representa al coro seráfico, con figuras aladas y sellado con las cinco llagas. El conjunto está rodeado de volutas y cada pared está rematada con la figura de un magnífico león rugiente.

Todo este conjunto es anterior a los dos últimos pisos del frontispicio de la iglesia, que datan de 1779. El estilo es el mismo que el del primer piso del frontispicio y el pórtico contenido en él. Este conjunto pertenece a la serie de obras completadas con la consagración de la iglesia en 1734, como lo indica una inscripción bajo el pórtico. Sin embargo, los azulejos blancos que cubren las paredes y los azulejos azules de los escalones fueron agregados a finales del siglo xvii [sic]⁶. Originalmente, debieron colocarse simples cruces bajo los arcos de los escalones, a la espera de paneles de azulejos labrados. En cuanto a los dos leones, creo que se añadieron a la serie de obras realizadas en 1779, cuando se completó el frontispicio. (Bazin, 1983, vol. 1, pp. 151-152)

En cuanto a los azulejos, en el convento de Paraíba se puede encontrar una amplia variedad. Desde frisos policromados del siglo xvii, con motivos repetitivos de follaje estilizado, como ya mencioné, hasta sillares de la Gran Producción Juarena de Lisboa de la primera mitad del siglo xviii (Meco,

6 Probablemente tengamos aquí un error de notación que el revisor de la traducción no notó, ya que el pequeño pasaje —entre “Sin embargo” y “siglo xvii”— trata sobre la adición de Bazin a la edición brasileña. Todo este revestimiento de azulejos del atrio, así como la sillería de la nave de la iglesia conventual, aunque encargados en talleres lisboetas al mismo tiempo que las obras de consagración del templo, en la década de 1730, en realidad solo se aplicaron a finales del siglo xviii, en las tutelas de 1792-1793 (dentro de la iglesia) y 1795-1796 (iglesia). Ambas permanecieron encajonadas en el recinto del convento durante unos 60 años (Willeke, 1966, p. 196).

1998/1999, p. 11). Cabe destacar que la calidad excepcional de estos azulejos admiró profundamente a Mário de Andrade (1893-1945), uno de los más destacados escritores modernistas brasileños. Durante su viaje a la capital de Paraíba a principios de 1929 para realizar investigaciones etnomusicales, quedó impresionado:

Los azulejos del convento son realmente impresionantes y lujosos, algunos de los más ricos que he visto. Incluso el patio exterior está revestido con ellos, y se pueden apreciar hornacinas adornadas con escenas de la Pasión en magníficos paneles diseñados con detalle. Estas hornacinas están colocadas de manera que, al estar enmarcadas y separadas entre sí, permiten a las personas aislarse, contemplar y disfrutar. (Andrade, 2015, p. 349)

El convento de Paraíba cumplía una función específica dentro de la estructura educativa de los novicios de la orden, ya que estaba destinado a recibir a aquellos que recién ingresaban a la vida religiosa y a brindarles formación en el estudio de la gramática latina. Esta función se estableció desde los primeros años de la instalación de la Custodia, cuando aún estaba subordinada a la Provincia de Lisboa, y fue reforzada en los *Estatutos provinciales* a principios del siglo XVIII:

Para asegurar que los estudiantes que se adentren en la Filosofía sean buenos Gramáticos, ordenamos que en el Convento de nuestro Padre S. Francisco en la Ciudad de Paraíba se estudie la Gramática, que es el fundamento de todas las demás ciencias. Para esto, el Hermano Ministro elegirá, cuando visite, a diez o doce religiosos con aptitud y habilidad para las ciencias, quienes se convertirán en estudiantes de este estudio gramatical. Asimismo, elegirá de toda la Provincia al religioso más destacado en la materia para que sea el Maestro de dicho estudio de la Gramática,

de manera que sus discípulos se beneficien de su enseñanza. Eximimos a este Maestro de todas las obligaciones de Coro y Convento. (Estatutos da Provincia de S. Antonio do Brasil, 1709, p. 31)⁷

Lo que debe quedar claro aquí es que el convento se diseñó como un lugar de formación inicial para los novicios y como un espacio de convivencia entre los religiosos y la población circundante. Con el fin de reforzar los ejemplos de conducta cristiana, se crearon varios espacios en el convento que, siguiendo la concepción barroca postridentina, utilizaban imágenes como una fuente privilegiada para transmitir la cultura religiosa, especialmente los valores franciscanos. En el caso particular de la iglesia conventual, destaca el friso que adorna sus dos paredes laterales. José Meco, investigador portugués nacido en 1952, que continúa activo en este campo, atribuyó, a fines de la década de 1990 (1998/1999, p. 12), la autoría de este friso al maestro azulejero Teotónio dos Santos (1688-1762) de Coímbra, quien estuvo activo en Lisboa desde principios de la década de 1730 hasta su muerte (Portela, 2018, p. 19).

La relación de Teotónio dos Santos con la familia franciscana en Portugal es ampliamente conocida. Fue el autor de los paneles monumentales del crucero y del presbiterio de la iglesia del Convento de San Francisco en Guimarães, de los paneles del crucero de la iglesia del Convento de San Francisco en Évora (Meco, 1989, p. 56) y de los paneles de la nave de la iglesia del Convento de San Gonzalo en Angra do Heroísmo, en la isla Terceira de las Azores (Meco, 1998/1999, p. 12), casa que albergó a las Clarisas entre mediados del siglo XVI y

⁷ Original en portugués del siglo XVIII.

finales del XIX. Estas obras muestran su experiencia y habilidad en la creación de azulejos de calidad. Por lo tanto, no es sorprendente que fuera elegido para elaborar los azulejos que adornarían el convento de Paraíba. Además, es importante considerar los lazos sociales existentes entre los maestros azulejeros en ese momento, lo que también podría haber influido en su elección para este proyecto.

Teotónio dos Santos fue aprendiz del renombrado maestro alentejano António de Oliveira Bernardes (ca. 1662-1732) (Porto, 2004), en cuyo taller de Lisboa trabajó entre 1707 y 1711 (Meco, 1989, p. 56). Durante ese tiempo estuvo expuesto, además, a la influencia del maestro P.M.P., quien también laboraba en el taller de Bernardes en esa época⁸. Es preciso destacar que António de Oliveira Bernardes fue padre de Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), autor de los paneles con escenas de la pasión de Cristo que adornan las hornacinas del atrio del convento de Paraíba (Meco, 1998/1999, p. 11).

Policarpo comenzó a trabajar con su padre en 1725 y luego se hizo cargo del taller a partir de 1730 (Meco, 1989, p. 50). Es muy probable que haya tenido influencia en la elección de Teotónio por parte de los frailes encargados del convento de Paraíba⁹, en quienes recaía la tarea de encargarse de los azule-

8 Según José Meco, el maestro que firmaba sus obras como P.M.P. hasta el día de hoy no ha sido identificado, aunque fue un destacado colaborador en el taller de Bernardes y dejó una gran producción, repartida en edificios civiles y religiosos de Portugal y en algunas iglesias de Brasil, de las islas y de Angola, en paneles firmados y producidos durante el primer cuarto del siglo XVIII (Meco, 2020, p. 345).

9 Policarpo, una vez al frente del taller de su padre, llevó a cabo numerosas obras para los franciscanos en Portugal. Entre ellas, cabe destacar el revestimiento de la sacristía del Convento de San Antonio de Varatojo en

jos en Lisboa para la nave de la iglesia en construcción, con miras a su finalización y consagración, que se esperaba para mediados de la década de 1730. Las fechas coinciden, y los contactos entre los maestros azulejeros respaldan la posibilidad de esta relación y colaboración. Por lo tanto, no sería descabellado considerar que la conexión entre Policarpo de Oliveira Bernardes y Teotónio dos Santos pudo haber influido en la asignación de Teotónio para llevar a cabo el trabajo de azulejería en el convento de Paraíba.



Figura 4. Teotónio dos Santos. *José colocado en el pozo para ser vendido como esclavo por sus hermanos*. Hacia 1730-1740, detalle de sillar de azulejo portugués bicolor, pared de la epístola, iglesia del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2018.

325

Torres Vedras y los paneles de la entrada del Convento de San Francisco de Alenquer, ambas realizadas durante la primera mitad del siglo XVIII (<http://www.monumentos.gov.pt/>).

Así, la especificidad del conjunto de azulejos de la iglesia conventual franciscana de Paraíba se manifiesta por dos vías: por la forma en que se presenta la saga bíblica de José de Egipto, y también por la elección del tema. En él, la narrativa sobre José de Egipto, registrada en el Génesis, surge de manera única, con cada escena uniéndose a la siguiente en una solución de continuidad que las recorta únicamente a través de las formas arquitectónicas o de elementos de la vegetación incorporados al ambiente representado en la imagen. El zócalo cuenta la saga del Antiguo Testamento mediante un *storyboard* continuo, reforzando la idea de la vida santa como ejemplo, estrategia básica del empleo de imágenes religiosas como modelo de conducta, conforme a la cultura histórica barroca postridentina y a la circulación de tratados sobre el uso de imágenes religiosas (véanse por ejemplo Paleotti, 2012; y Borromeo, 1985).

La alegoría barroca, especialmente en el arte de los azulejos, cumplía una función didáctica al traducir historias bíblicas a imágenes accesibles para todos, independientemente de su alfabetización o conocimiento de las sagradas escrituras. Las escenas de José de Egipto son ricas en detalles y simbolismos que evocan la espiritualidad y los valores cristianos; con elementos arquitectónicos y de vegetación, dividen las narrativas de manera armoniosa. El hecho es que tales representaciones no son meramente decorativas, sino que llevan significados profundos que incentivan la meditación y la contemplación. La continuidad narrativa y la riqueza simbólica de los azulejos ejemplifican cómo la alegoría barroca transforma la arquitectura en un vehículo para la educación moral y espiritual.

La elección del tema de José de Egipto, además, no fue accidental. José es una figura que representa la virtud de la resistencia a las tentaciones, la paciencia en la adversidad y

la recompensa final de la fe inquebrantable en Dios. Estas virtudes eran particularmente valoradas en la época barroca, reflejando la mentalidad de la Contrarreforma, que buscaba reafirmar la doctrina católica a través de ejemplos vívidos e inspiradores. Al representar a José, los azulejos del convento de Paraíba incorporan un mensaje de esperanza y perseverancia, reforzando los valores que los franciscanos deseaban instilar en sus seguidores. Este enfoque pedagógico está alineado con la cultura histórica barroca, que utiliza la imagen religiosa como un modelo de conducta ideal.

En tal sentido, este conjunto azulejar en específico va más allá de la simple decoración, pues emplea la alegoría barroca para educar e inspirar a los fieles, transmitiendo mensajes profundos por medio de una narrativa visual continua y ricos simbolismos. La representación de José de Egipto sirve como un poderoso ejemplo de las virtudes cristianas, refuerza la función didáctica del arte barroco y subraya la importancia de la imagería religiosa en la cultura postridentina.



Figura 5. Annibale Carracci (grabado por Giovanni Lanfranco). *José y la mujer de Potifar (d'après Raphael)*. Grabado en calcografía, 13,1 × 17,9 cm, 1607. *Historia del Testamento Vecchio*, lámina 30. Rijksmuseum, Ámsterdam, Holanda. Dominio público.



Figura 6. Teotónio dos Santos. *José huye de la mujer de Potifar*. Hacia 1730-1740, detalle de sillar de azulejo portugués bicolor, pared de la epístola, iglesia del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2023.

Con relación a estos azulejos en particular, Santos Simões proporcionó una descripción muy detallada, aunque aún no contaba con documentos que confirmaran su autoría o la fecha precisa en que fueron instalados en las paredes de la iglesia:

Existen dos tipos de composición que se datan en el periodo de las obras realizadas entre 1718 y 1734, lo cual concuerda perfectamente con la fecha de los azulejos objeto de estudio. A lo largo de ambas paredes, desde el fondo, se encuentran paneles lisos y continuos de 13 filas de azulejos de altura, incluyendo las que rodean las rejas. En el centro de estos paneles se representa la historia de José de Egipto en escenas sucesivas sin otra solución de continuidad excepto los motivos arquitectónicos y los árboles integrados en la narración. Lo que destaca en esta decoración no es

solo la excepcional longitud de los paneles, ya que los de los lados de la epístola y del evangelio tienen 142 azulejos de largo, sino también la precisión del diseño y la alta calidad de la pintura. La barra que los rodea está adornada con hojas blancas curvadas y angelitos sobre un hermoso fondo azul profundo, destacando en el centro una cartela alargada. En cuanto a la figuración, cabe destacar algunos detalles de diseño, como el realismo anatómico en la representación de la esposa de Potifar. [...] / Junto a las capillas laterales, en el espacio previamente delimitado por la reja, se conservan cuatro paneles del mismo tipo y temática que los de la nave, dos a cada lado de las puertas de comunicación. (Simões, 1965, pp. 211-212)

La particularidad de estas imágenes y la elección del tema por parte de los franciscanos radica en que pasaron aproximadamente 60 años antes de ser instaladas en su destino final, puesto que las piezas esmaltadas fueron colocadas en las paredes de la iglesia del convento solamente entre 1792 y 1793 (Willeke, 1966, p. 196). Este espacio era frecuentado tanto por religiosos profesos y novicios en formación como por los residentes de la sede de la Capitanía durante las misas y otros ritos cotidianos del templo. Además, la elección revela una cierta predilección de la familia franciscana por esta narración, ya que hay otro panel con el mismo tema, también ejecutado por Teotónio dos Santos, decorando la nave de la iglesia del Convento de San Gonzalo, antigua casa de las Clarisas en Angra do Heroísmo, en las Azores.

 329

Estos relatos representan la cristalización de una cultura histórica franciscana que reinterpretó y fortaleció el discurso proveniente de Trento. Utilizando las imágenes como herramienta de catequesis cotidiana y modelo de conducta, tanto para los religiosos como para los fieles, se generó una

circulación de culturas, conocimientos y sociabilidades en el mundo ibérico. A través del arte, nos damos cuenta del lugar donde los franciscanos se ubicaron y deseaban estar, inculcando valores y sensibilidades en la América portuguesa por medio de una cultura histórica esencialmente franciscana.

Además, esta práctica era común en el contexto del Barroco, y consistía en la difusión de modelos a través de grabados. Un ejemplo temprano de esto es la *Historia del Testamento Vecchio*, que presentaba los dibujos de Annibale Carracci (1560-1609), grabados por Sisto Badalocchio (1585-1647) y Giovanni Lanfranco (1582-1647), e impresos por Giovanni Orlandi (1590-1640) en Roma en 1607. Estos grabados se basaron en los frescos realizados por Rafael Sanzio (1483-1520) y sus ayudantes en las 13 bóvedas de la logia del segundo piso de los Palazzi Apostolici en el Vaticano, conocida como la *Biblia de Rafael*. Cada bóveda estaba decorada con cuatro escenas del Antiguo Testamento, que sumaban un total de 52 imágenes.

Entre las muchas historias del Antiguo Testamento narradas en la *Biblia de Rafael*, los franciscanos escogieron la de José de Egipto para adornar los azulejos de las paredes de la iglesia del convento de Paraíba. Esta elección se enmarca en la práctica común del Barroco de utilizar estampas, grabados y emblemas como modelos para pinturas, techos y retablos tanto en el Nuevo Mundo como en el arte del azulejo en Portugal entre los siglos XVII y XVIII¹⁰. Sin embargo, fue precisamente

10 Sobre la circulación de modelos europeos a través de estampas en el espacio colonial, véanse Bohrer, 2020; y Santiago, 2009. Sobre el uso de emblemas como modelos para azulejos en espacios franciscanos en la América portuguesa, véase Oliveira, 2020. Aquí me refiero preferentemente a la *Historia del Testamento Vecchio* de Carracci, ya que es la obra más antigua conocida con grabados que reproducen la *Biblia de Rafael*. Sin embargo, después

la epopeya de un joven que enfrentó numerosas adversidades y mantuvo su fe inquebrantable lo que conmovió y sirvió como ejemplo de vida piadosa para los fieles, novicios y hermanos profesos que ingresaban a los muros de esa iglesia en la lejana Paraíba durante las misas y otros servicios religiosos. Los frailes franciscanos eran conscientes del poder persuasivo de las imágenes entre las poblaciones analfabetas y de fe sencilla, por lo que en las bibliotecas de sus conventos guardaban diversas obras emblemáticas con el fin de formar a sus novicios en la creación de imágenes mentales alegóricas para su uso en la predicación de sermones y en la catequesis¹¹.



Figura 7. Teotónio dos Santos. *José interpreta los sueños del panadero y el mayordomo en prisión*. Hacia 1730-1740, detalle de un panel de azulejos portugueses bicolores en la pared de la epístola de la iglesia del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2023

 331

de su publicación original, circularon varias versiones más de las escenas creadas por Rafael en los *loggie* vaticanos, de las cuales la más famosa es la llamada *Biblia de Demarne*, o *Histoire Sacrée de la Providence*, grabada por Michael Demarne, también basada en otros artistas, y publicada en París entre 1728 y 1730, en formato folio y tres volúmenes.

11 A este respecto, véase Oliveira, 2020.



Figura 8. Teotónio dos Santos. *José interpreta el sueño del faraón*. Hacia 1730-1740, detalle de un panel de azulejos portugueses bicolores en la pared de la epístola de la iglesia del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2023.



Figura 9. Teotónio dos Santos. *José viaja por Egipto como ministro del faraón*. Hacia 1730-1740, detalle de un panel de azulejos portugueses bicolores en la pared del Evangelio de la iglesia del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2023.



Figura 10. Teotónio dos Santos. *José recibe a sus hermanos para venderles trigo sin revelarse*. Hacia 1730-1740, detalle de un panel de azulejos portugueses bicolores en la pared del evangelio de la iglesia del Convento de San Antonio de Paraíba, João Pessoa, Brasil. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2023.

De esta manera, el viaje de José de Egipto, desde la traición de sus hermanos hasta su triunfo como ministro del faraón, sin perder nunca la fe, adquiere un significado alegórico. Cada elemento de la escena, cada imagen y cada detalle se convierten en un mensaje metafórico relacionado con la misión entre los gentiles, la perseverancia entre los colonos y la rectitud en la fe cristiana, que debe ser el objetivo de vida de todo cristiano, ya sea un novicio en formación, un fraile profeso, un terciario o un simple creyente que enfrenta las dificultades de la vida en la colonia.

333

4. 'Kunstwollen' y alegoría

En general, en los estudios de Historia del Arte en Portugal, el arte del azulejo se considera como una manifestación

local del Barroco en su totalidad. Esto se debe a su estrecha relación con la arquitectura y a su integración en proyectos para espacios tanto públicos como privados, lo que abarca usos civiles, militares y religiosos. Durante el siglo XVIII, el azulejo se convirtió en una forma de expresión artística que transmitiría directamente la estética de la Corte a los rincones más distantes del imperio ultramarino, formando parte de las representaciones contemporáneas del “ser-en-el-mundo” en ese tiempo¹². Con relación a este tema, Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara sostiene lo siguiente:

[...] especialmente durante el siglo XVIII [...] el arte del azulejo desempeñó un papel destacado en el contexto arquitectónico y se convirtió en un componente esencial de la versión portuguesa del Arte Total. Esta forma de arte se caracterizó por su interdependencia no solo con la arquitectura, sino también con la pintura, escultura y otras artes decorativas. (Câmara, 2006, p. 268)

Creo que esta comprensión puede enriquecerse si tomamos en cuenta el concepto de “voluntad artística” o *Kunstwollen* de Aloïs Riegl (1858-1905), el cual se refiere, en términos generales, a la incorporación de elementos del “gusto” compartido entre el artista y sus contemporáneos, que de manera inconsciente se cristalizan en su obra. En general, esta “voluntad artística”, según Riegl,

334

[...] se centra en la satisfacción personal en relación con el entorno en el que se encuentra (en el sentido más amplio del término, tanto externa como internamente en relación con el ser humano). La *Kunstwollen* regula la relación entre el individuo y los objetos tal como los percibimos a través

12 Para una mirada más profunda a esta discusión, véase Sobral, 1999, pp. 303-315.

de nuestros sentidos; así es como damos forma y color a las cosas. [...] Sin embargo, el ser humano no es simplemente un ser pasivo que percibe las cosas a través de sus sentidos, sino también un ser activo con voluntades propias. Por lo tanto, el ser humano busca interpretar el mundo de una manera que sea más coherente con sus motivaciones internas, las cuales pueden variar según las culturas, lugares y épocas. (Riegl, citado en Symons, 2013, p. 100)

La idea de la “voluntad artística”, en la cual el artista está intrínsecamente ligado a su época, sus prácticas y gustos, se enriquece al considerar también el concepto de “alegoría”, un lenguaje que ya no forma parte del repertorio cotidiano en nuestro mundo contemporáneo, pero que en el contexto barroco fue ampliamente compartido de manera fluida y naturalizada por diversas capas sociales. En este sentido, es relevante valerse de la comprensión del lenguaje alegórico de Walter Benjamin (1892-1940) para analizar tanto el uso de ciertos relatos trágico-heroicos como ejemplos edificantes para los fieles como el hecho de que los miembros de la orden franciscana elijan repetidamente la historia de José de Egipto para decorar espacios en las islas del reino y en la América portuguesa. Para Benjamin, la alegoría es una forma de representación que se relaciona con una realidad histórico-social específica. Él la ve como un lenguaje a través del cual las cosas hablan de manera indirecta, utilizando una serie de relaciones simbólicas entre signos que se entrelazan en distintos niveles. De esta manera, la alegoría adquiere una naturaleza ambigua al permitir múltiples interpretaciones simultáneas¹³. Según el pensamiento de Benjamin, la alegoría

 335

13 Benjamin abordó por primera vez el concepto de “alegoría” en su tesis de habilitación, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (“El origen del drama trágico alemán”), que fue rechazada en 1925 por el Departamento de

va más allá de la mera representación referencial de la realidad y posibilita una comprensión más profunda y crítica de esta realidad. Es un proceso de significado que establece conexiones entre elementos aparentemente diferentes y permite una apreciación más profunda de un mundo complejo que nos rodea.

Con el fin de adentrarnos más en el universo de los seráficos en la Paraíba del siglo XVIII, resulta pertinente emplear esta clave de comprensión. Podemos identificar algunas alegorías y simbologías en la elección del tema (la saga de José de Egipto) para decorar un convento franciscano ubicado en una provincia periférica del Brasil colonial. En la narración, destacan dos ideas fundamentales:

1. A pesar de las adversidades que enfrenta, José no pierde la fe en Dios, lo cual le otorga el don de interpretar sueños.
2. La perseverancia en la fe de José es recompensada por Dios, quien le concede el reconocimiento de su sabiduría por parte de faraón. Esto demuestra que solo los justos y fieles pueden triunfar sobre las adversidades en una tierra extranjera.

La saga de José de Egipto se presenta como un teatro moral, cuyo propósito es guiar a los fieles en su conducta diaria. Esta narración lineal se enmarca en una cultura histórica barroca tridentina, en que la representación de la historia bíblica se considera una explicación concisa de la historia de la humanidad y sirve como ejemplo didáctico en la vida cotidiana. Al igual que cualquier teatro moral, esta historia resalta la

Estética de la Universidad de Frankfurt. En esta obra propuso una nueva lectura del drama trágico alemán del siglo XVII. La publicó en 1928 en Berlín; el texto se convirtió en su principal discusión sobre el tema. Véase, especialmente, Benjamin, 2011, pp. 167-253.

perseverancia y la prudencia de su protagonista. A pesar de las adversidades que enfrenta, José no se deja llevar por la amargura ni culpa a sus opresores, sino que acepta su destino con bondad. Esta práctica es tradicional en el catolicismo romano y fue reforzada por los tratados de inspiración tridentina que surgieron a finales del siglo xvi, los cuales guiaban a artesanos, talleres y arquitectos en la construcción y en la decoración adecuadas de los nuevos templos católicos¹⁴.

Sin embargo, la elección de las escenas representadas y la forma en que se muestran en los azulejos de la iglesia de Paraíba son aspectos que pueden proporcionar más comprensión de la situación local en el momento de su creación que del proyecto misionero tridentino de los franciscanos en la región. Estas representaciones están estrechamente relacionadas con la formación de los novicios y la colección de las bibliotecas conventuales, que incluían obras emblemáticas y tratados que empleaban un lenguaje alegórico. Los frailes en formación debían aprender a utilizar este lenguaje en sus sermones durante sus futuras misiones¹⁵.

5. A modo de conclusión

Aquí no se busca efectuar una interpretación hegeliana de estas imágenes, ni concebirlas únicamente como un reflejo de su *Zeitgeist*. Sin embargo, como Fernand Braudel (1902-1985) afirmaba, no se puede comprender históricamente el arte sin tener en cuenta el contexto socioeconómico de su

14 Véanse Borromeo, 1985; y Paleotti, 2012. Sobre Borromeo y su influencia en el periodo posconciliar, véase también Gallegos, 2004.

15 Sobre las obras de emblemática en las colecciones de las bibliotecas conventuales franciscanas de la Provincia de San Antonio de Brasil, véase Oliveira, 2020.

lugar de producción (Braudel, 2007, p. 34). Giulio Carlo Argan (1909-1992), por ejemplo, sostuvo que todo el arte europeo del siglo xvii, incluyendo el arte del azulejo portugués que fue llevado a Brasil en el siglo xviii, estaba “animado por un espíritu de propaganda” (2004, p. 60). A través del lenguaje alegórico, los conceptos se reducían a imágenes, otorgándoles una fuerza demostrativa que llegaba directamente a la sensibilidad del espectador. Para la Iglesia romana, “el objetivo principal de la imagen era inducir en el creyente el estado de ánimo y la actitud modesta y humilde que debería adoptar al dirigirse a Dios” (Argan, 2004, p. 103).

Según el autor, el Barroco borra los límites entre las distintas artes, ya que la pintura, la escultura y la arquitectura se vuelven complementarias y esenciales entre sí. Su combinación en la apoteosis barroca potencia las posibilidades alegóricas. Esta comprensión de la difuminación de los límites artísticos se alinea con la percepción de Aloïs Riegl sobre la *Kunstwollen* o “voluntad artística”, concepto que señala la posibilidad de que surjan afinidades formales y estilísticas entre la producción de individuos de la misma época y región, abarcando todos los ámbitos culturales¹⁶. Por lo tanto, según Riegl, las formas de expresión cotidianas, cristalizadas en objetos de uso diario —es decir, en lo que ahora se conoce como *cultura material*—, son de suma importancia para comprender un estilo determinado.

Riegl también sostiene que el arte barroco se distingue por su cualidad peculiar y extraordinaria de parecer tratar de algo irreal, que perturba al observador y que merece ser

16 Es imposible no pensar aquí en las formulaciones de José Antonio Maravall sobre el “concepto de época” en *La cultura del Barroco*, publicado originalmente en 1975 en España (Maravall, 1997).

problematizado, en contraste con la admiración pasiva y armoniosa del arte de la Antigüedad o del Renacimiento (Riegl, 2010, p. 94). Para él, al igual que para sus predecesores, la arquitectura desempeñó un papel central en el fenómeno artístico que se convirtió en el Barroco, ya que fue la primera en dar forma al nuevo estilo y en fomentar su desarrollo, al exigir soluciones decorativas que se fusionaran con la expresión artística de ese nuevo estilo. Esto liberó la “voluntad artística” (*Kunstwollen*) que surgió en la Roma tridentina en la segunda mitad del siglo XVII. Además, según Alain Mérot, “el arte barroco constituye una expresión de los *affetti*, intensificando el elemento psicológico” (2007, p. 54) en su representación.

Finalmente, se puede afirmar, siguiendo a Fernando Rodríguez de la Flor, que el Barroco se caracteriza por su deseo de hacerse “inteligible a sí misma prioritariamente a través del vehículo de las imágenes y de la reflexión sobre aquello que las genera y les da una existencia y un estatuto ontológico ambiguo” (2009, p. 6). En el caso del arte de los azulejos portugueses trasladados a la América portuguesa, encontramos la cristalización no solo de la idea de arte total, tan vinculada a la cultura barroca, sino también de la circulación de modelos artísticos entre centros y periferias de una manera particular. En un primer movimiento, los talleres de azulejos de Lisboa se establecieron como periferias del Barroco italiano, utilizando grabados sueltos y compendios de imágenes impresas como guías para reproducir los modelos irradiados desde la Roma tridentina. En el siguiente movimiento, estos paneles de pequeñas piezas esmaltadas de azul y blanco cruzaron el Atlántico y llegaron a una periferia que también era la periferia de los dominios de la Corona portuguesa: la pequeña Capitanía de Paraíba. Esta región, cuya conquista fue ardua y compleja, se apoyó desde sus primeros años en la

cultura franciscana para construir sus espacios y su vida cotidiana. Paraíba, nombre que tomó del río una vez caudaloso que la atraviesa, se decía que tenía malas aguas. Pero eso es otra historia.

Referencias

- Andrade, M. (2015). *O turista aprendiz* (Telê Ancona Lopez y Tatiana Longo Figueiredo, Eds.). Brasília: IPHAN. (Obra original publicada en 1976)
- Argan, G. C. (2004). *Imagem e persuasão: Ensaios sobre o Barroco* (Bruno Contardi, Ed.; Mauricio Santana Dias, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada en 1986)
- Barbosa, F. (1935). O Convento de São Francisco: Estudo histórico e crítico compreendendo todos os períodos, desde a sua fundação até a actualidade. *Revista do Instituto Historico e Geographico Parahybano*, 8, 3-24.
- Bazin, G. (1983). *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Glória Lúcia Nunes, Trad.; 2 vols.). Rio de Janeiro: Record. (Obra original publicada en 1956)
- Benjamin, W. (2011). *Origem do drama trágico alemão* (João Barento, Ed. y Trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Obra original publicada en 1928)
- Bohrer, A. F. (2020). *O discurso da imagem: Invenção, cópia e circularidade na arte*. Lisboa: Lisbon International Press.
- Borrromeo, C. (1985). *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria; nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero). Ciudad de México: Imprenta Universitaria, UNAM. (Obra original publicada en 1577)

- Braudel, F. (2007). *O modelo italiano* (Franklin de Mattos, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada en 1994)
- Câmara, M. A. T. G. (2006). "Portuguese Baroque Art in Colonial Brazil: The Heritage of 18th-Century Azulejos". En C. Lévai (Ed.), *Europe and the world in European historiography* (pp. 267-280). Pisa: Edizioni Plus; Pisa University Press.
- Diniz, A. M. C. A. (2021). "A vida de São Francisco de Assis nos azulejos setecentistas da América portuguesa: Entre hagiografias, gravuras e apropriações". En M. A. F. Valle, C. L. Calderón, Y. F. Muñoz e I. R. Moya (Eds.), *Horizontes del Barroco: La cultura de un imperio* (pp. 105-120). Sevilla: Enredars Publicaciones, UPO; Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- Estatvts Generales de Barcelona para la familia cismontana de la Regular obseruancia de N. P. San Francisco, vltimamente reconocidos y con mejor metodo dispuestos en la Congregacion general, celebrada en la ciudad de Segouia el año del Señor de 1621... (1622). Madrid: En la Imprenta Real, por Tomás Iunti, Impressor del Rey nuestro Señor. https://books.google.com.pe/books/about/Estatutos_Generales_de_Barcelona_para_la.html?id=LLdj4GVMDA0C&redir_esc=y
- Estatutos da Provincia de S. Antonio do Brasil tirados de varios Estatutos da Ordem, accrescentando nelles o mais util, & necessario, à reforma desta nossa Provincia... (1709). Lisboa: Na Officina de Manoel & Joseph Lopes Ferreyra. <https://purl.pt/17396/1/index.html#/7/html>
- Flor, F. R. de la. (2009). *Imago: La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores.

- Gallegos, M. (2004). Charles Borromeo and Catholic tradition. *Sacred Architecture Journal*, 9. Notre Dame, Estados Unidos: The Institute for Sacred Architecture. https://www.sacredarchitecture.org/articles/charles_borromeo_and_catholic_tradition
- Ginzburg, C. y Poni, C. (1991). “O nome e o como: Troca desigual e mercado historiográfico”. En C. Ginzburg, E. Castelnuevo y C. Poni (Eds.), *A micro-história e outros ensaios* (António Narino, Trad.; pp. 169-178). Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Maravall, J. A. (1997). *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica* (Silvana García, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1975)
- Meco, J. (1989). *Azulejaria portuguesa* (3.^a ed.). Lisboa: Bertrand.
- Meco, J. (1998, outubro - 1999, março). A expansão da azulejaria portuguesa. *Oceanos*, 36/37, 8-17.
- Meco, J. (2020). “A Azulejaria Portuguesa da Coleção Berardo”. En A. Silva et al. (Eds.), *800 anos de história do azulejo: Museu Berardo Estremoz* (pp. 221-743). Estremoz: Câmara Municipal de Estremoz; Museu Berardo Estremoz.
- Mérot, A. (2007). *Généalogies du Baroque*. Paris: Gallimard.
-
- 342 Oliveira, C. M. S. (2020). Emblemas e pedagogia seráfica: A convergência de dois mundos nas livrarias franciscanas da Província de Santo Antônio do Brasil no setecentos (Bahia, Pernambuco e Paraíba). *Cadernos de História da Educação*, 19(2), 112-143. <https://doi.org/10.14393/che-v19n2-2020-10>
- Paleotti, G. (2012). *Discourse on sacred and profane images* (Introducción de Paolo Prodi; William McCuaig, Trad.).

- Los Angeles: Getty Research Institute. (Obra original publicada en 1581)
- Papavero, N. y Teixeira, D. M. (2015). *Recife e Salvador na visão dos capuchinhos italianos missionários no Reino do Congo (1667-1703): Habitantes, costumes, escravidão, comércio, matéria médica, flora e fauna do Brasil seiscentista*. São Paulo: IEB-USP. <https://doi.org/10.11606/9788586748059>
- Portela, M. (2018). O pintor de azulejos Teotónio dos Santos [1688-1762]: Novos dados para a sua biografia. *O Ribeira de Pera. II Série*, 177, 19.
- Porto Editora. (2004). António de Oliveira Bernardes. *Infopédia*. [https://www.infopedia.pt/\\$antonio-de-oliveira-bernardes](https://www.infopedia.pt/$antonio-de-oliveira-bernardes)
- Riegl, A. (2010). *The origins of Baroque Art in Rome* (Andrew Hopkins y Arnold Witte, Eds. y Trans.). Los Angeles: Getty Research Institute. (Obra original publicada en 1908)
- Sangenis, L. F. C. (2006). *Gênese do pensamento único em Educação: Franciscanismo e Jesuitismo na História da Educação Brasileira*. Petrópolis: Vozes.
- Sangenis, L. F. C. (Ed.). (2019). *Franciscanos no Brasil: Protagonismos na educação, na história e na política*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Santiago, C. F. G. (2009). *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)* [Tesis doctoral, Universidade Federal de Minas Gerais]. Belo Horizonte: Repositório Institucional da UFMG. <https://hdl.handle.net/1843/47221>
- Simões, J. M. S. (1965). *Azulejaria portuguesa no Brasil 1500-1822*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Sobral, L. M. (1999). “Un bel composto: A obra de arte total do primeiro barroco português”. En L. M. Sobral y D. W. Booth (Eds.), *Struggle for synthesis: A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII* (Vol. 1, pp. 303-315). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- Subrahmanyam, S. (2012). *Impérios em concorrência: Histórias conectadas nos séculos XVI e XVII* (Marta Amaral, Trad.). Coimbra: Imprensa de Ciências Sociais.
- Symons, S. (2013). *Walter Benjamin: Presence of mind, failure to comprehend*. Social and Critical Theory. Boston: Brill Academic Publishers.
- Teixeira, V. G. (2010). *O movimento da Observância Franciscana em Portugal (1392-1517): História, património e cultura de uma experiência de reforma religiosa*. Porto: Centro de Estudos Franciscanos; Editorial Franciscana.
- Willeke, V. (1966). O livro dos guardiães do Convento de Santo António da Paraíba (1589-1885). *Studia*, 19, 173-207.

* * *

Recibido: 9 de julio de 2024

Aceptado: 21 de marzo de 2025