

Ramón Rodríguez Llera



# BARROQUISMOS PERIFERICOS

Brasil, Goa, Macao

**Universidad de Valladolid**



# BARROQUISMOS PERIFÉRICOS

Brasil, Goa, Macao

---

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón

Barroquismos periféricos : Brasil, Goa, Macao / Ramón Rodríguez Llera. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid : Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2019

260 p. : il. ; 22 cm. – (Arquitectura y Urbanismo ; 89)

ISBN 978-84-1320-005-7

1. Arte barroco – India – Goa 2. Arte barroco – Brasil 3. Arte barroco – China – Macao I. Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

7.034.7

---

RAMÓN RODRÍGUEZ LLERA

# BARROQUISMOS PERIFÉRICOS

Brasil, Goa, Macao



---

**Universidad de Valladolid**

Dpto. de Teoría de la Arquitectura  
y Proyectos Arquitectónicos



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid

---

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

---



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

RAMÓN RODRÍGUEZ LLERA, VALLADOLID, 2019

ISBN: 978-84-1320-005-7

Edición al cuidado de: Jesús de los Ojos y Jairo Rodríguez Andrés

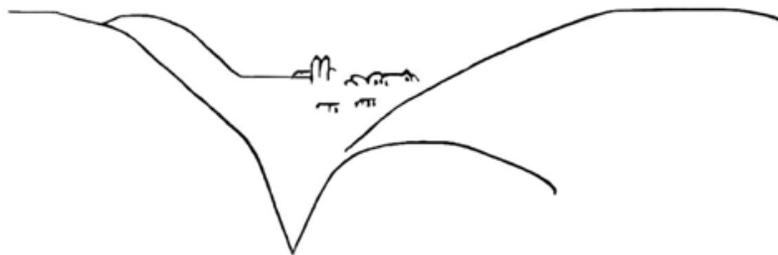
Diseño y maquetación: Oaestudio

Con la colaboración de:



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	09
<b>BARROCO MINERO, BARROCO BRASILEÑO</b>	21
<i>Bandeiras y bandeirantes. Ocupación del territorio interior</i>	27
Del Barroco al Rococó en Brasil	33
Un barroco brasileño eminentemente religioso	39
Barroco y Rococó Mineros	45
Morfología de las iglesias barrocas del Ciclo Minero	53
Algunas cuestiones urbanas y paisajísticas de Minas Gerais a finales del siglo XVIII y principios del XIX	59
Aleijadinho	73
Aleijadinho y el Barroco y Rococó Mineros, desde la perspectiva crítica del siglo XX. El “redescubrimiento” moderno del Brasil tradicional	87
La vanguardia brasileña en viajes interiores de revelaciones	97
Aleijadinho, de héroe nacional a invención nacionalista falsaria	119
Modernidad y tradición en el Nuevo Mundo: Mario de Andrade, Lucio Costa, y José Lezama Lima	125
Curvas barrocas y transgresoras de Oscar Niemeyer	143
<b>INDIA PORTUGUESA, GOA BARROCA</b>	151
Goa, una invención poética	177
Finale Presto	181
Goa. Catálogo visual.	188
<b>MACAO, EN LOS CONFINES DE LO BARROCO</b>	201
Cartografía, urbanismo y arquitectura	219
Modernidad lúdica, barroco cibernético	239
<b>DOCUMENTACIÓN GRÁFICA Y BIBLIOGRAFÍA</b>	245



T. 24

Curso Preto

Tarsila do Amaral. Ouro Preto. 1924

## INTRODUCCIÓN

El Barroco fue el estilo artístico dominante durante la mayor parte del período colonial en Brasil, donde hizo su aparición a principios del siglo XVII, introducido por los misioneros católicos, especialmente los jesuitas, responsables principales de la catequización y culturización de los pueblos indígenas durante la colonización portuguesa en virtud de la estrecha relación entre la Iglesia y el Estado. Dado que las élites no se molestaron en construir palacios o patrocinar las artes profanas hasta el final de la presencia colonial y dado a su vez que la religión ejercía una enorme influencia en la vida cotidiana, de todo ello se concluye que gran parte del legado barroco brasileño se ciñe al arte sacro: arquitectura, estatuaria, pintura, talla para la decoración de iglesias y conventos o culto privado.

Las características formales del barroco generalmente han sido descritas como pertenecientes a un estilo dinámico, narrativo, ornamental, pleno de dramáticos contrastes, cultivador de una plasticidad seductora, sin obviar por ello un gran pragmatismo y eficaz retórica. El arte barroco brasileño, de genealogía clásica europea, en cuanto estilo implantado en tierras de nueva colonización forzó su aspecto más puramente funcional, prestándose, además de a cumplir una finalidad puramente decorativa, a la extensión de la doctrina católica y costumbres europeas entre los neófitos indios y negros, fomentando entre ellos el cultivo y la confirmación de la fe y las tradiciones de los conquistadores cristianos, que habían logrado dominar y explotar este gran territorio imponiendo su cultura sobre él. Con el tiempo, los artesanos locales comenzaron a aportar al barroco importado de Europa características originales, por lo que se considera que esta aclimatación constituye uno de los primeros testimonios de la formación de una verdadera cultura identitaria nacional.

Pero el denominado “Barroco Minero”, encerrado en las exhaustas montañas auríferas interiores, congelado en el tiempo y semiolvidado, fue rescatado a principios del siglo XX y tenido como la primera manifestación cultural característicamente brasileña, convertido en el canon del arte nacional a través de la asociación sin precedentes entre las formas y los principios renovadores de la producción arquitectónica barroca y la moderna.

En las cogitaciones nacionalistas de las primeras décadas del siglo XX, se eligió el período del siglo XVIII en Minas Gerais para representar las características de la cultura brasileña como parte de la historia del arte universal. Es en este ambiente en el que en 1937, tras el golpe de Estado dentro del golpe de 1930 y la implantación del “Estado Novo” del gobierno de Getúlio Vargas, se inauguran las prácticas de preservación cultural en Brasil con la creación del Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico, SPHAN, como parte de la nueva política y el proyecto de nación, caracterizado por el sesgo nacionalista, modernizador, homogeneizador y de fuerte control social, un SPHAN a través de cuyas acciones, en cuanto lugar de producción de conocimientos con una formación discursiva específica, constantemente necesitó legitimarse y reafirmarse ya fuera a través de las publicaciones de la institución, o por las intervenciones, catalogaciones y declaraciones monumentales.

Para el grupo de vanguardia en el que militaba, entre otros, Mario de Andrade, patrocinador de nuevos conceptos en el proceso de búsqueda de la identidad nacional, la obra del artista barroco brasileño más conocido, activo en Minas Gerais en el último tercio del siglo XVIII y primeros años del XIX, Antonio Lisboa, el “Aleijadinho”, constituía una confesa revelación inspiradora. Es más, llegado un punto, se tuvo la convicción de que la emancipación cultural de Brasil de Portugal en la segunda mitad del siglo XVIII, junto con su inevitable corolario, el desarrollo de un carácter nacional brasileño, estuvo estrechamente relacionada con el protagonismo de los mulatos, ya fueran sacerdotes, predicadores, misioneros, pintores, músicos o escultores. Su genio para la música y las bellas artes se entendía como herencia de los ancestros africanos. Aleijadinho, hijo de portugués y esclava negra, encarnaba así el ejemplo clásico del mulato cuya inteligencia, llena de energía y potencial rebeldía, fue sublimada volcándose en el arte religioso.

El redescubrimiento de un pasado colonial brasileño, con la ayuda inestimable del “versátil” Aleijadinho, fue sólo posible por el sentimiento de ruptura con aquel período mediante la articulación de discursos legitimadores; los intelectuales modernos establecieron una historicidad de la nacionalidad brasileña, fijando su origen en el siglo XVIII. Después de un período de ruptura en el siglo XIX, los lazos con el pasado eran retomados en el siglo XX.

No menos trascendente, gracias a las acciones de los artistas modernos y a su compromiso con el barroco, se redactó la primera legislación para la protección del patrimonio nacional. El organismo, creado por el Decreto-ley nº 25, de 30 de noviembre de 1937, llamado Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico, SPHAN, es el resultado, directo e indirecto, de las discusiones que surgieron a finales del siglo XIX y se amplificaron desde 1920 en torno a la representación de la nacionalidad brasileña, la formación del Estado y la nación, la entrada del país en la modernidad, el retorno a un pasado tradicional, el papel del Estado en la sociedad. Y uno de los episodios más controvertidos de sus asesoramientos tuvo como escenario precisamente la ciudad histórica de Ouro Preto, a propósito de la construcción de un hotel de nueva planta en el corazón de la villa, con el final bien conocido del triunfo del proyecto de Oscar Niemeyer, “el nuevo Aleijadinho”, y la imposición en el ministerio de los criterios de su mentor, Lucio Costa.

En el tema del “parallèle” Oscar Niemeyer-Aleijadinho, elevados a la categoría de símbolos de la nacionalidad y la cultura brasileña tradicional y moderna, no sería ajeno el hecho de que las consideradas obras maestras de ambos se encuentren en Minas Gerais y respondan al mismo programa y advocación: la Iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto, de Aleijadinho, y la homónima de Oscar Niemeyer en Pampulha. A juicio de Lucio Costa, en los dos artistas los elementos conocidos y las formas consagradas se transfiguran, adquiriendo un estilo personal inconfundible.

Comenzaba así, en Pampulha, a despuntar la brillante trayectoria profesional de Oscar Niemeyer (1907–2012), protagonista de una de las más innovadoras interpretaciones de la modernidad arquitectónica ortodoxa y crítico radical de las fórmulas estéticas e ideologías moralistas de la misma. Movidio por el deseo poscolonial de borrar la imagen de un Brasil subdesarrollado, Niemeyer privilegió la invención y exploró incansablemente las posibilidades estructurales y formales del hormigón armado, buscando cualidades que excedieran los requisitos programáticos del funcionalismo estricto. Desde un primer momento, su arquitectura gustó del espectáculo, del lujo, del placer, de la belleza y la sensualidad como legítimas finalidades, pero con ello estaba transgrediendo los principios de la doctrina de la modernidad y subvirtiendo los modelos culturales hegemónicos.

Su estética del exceso se arraigaría en las tradiciones propias de Brasil y su paisaje tropical, desafiando el predominio de los muros blancos y puros, las líneas y los ángulos rectos, los cuales procedían, según Niemeyer, de una tradición ética europea.

A pesar de su lejanía, la cultura barroca Minera mantuvo inesperados contactos con otras exóticas partes del “imperio lusitano”, en especial cuando a partir de finales del siglo XVII el codiciado oro, buscado afanosamente por conquistadores y *bandeirantes*, apareció por fin en grandes cantidades, especialmente en el curso alto del río São Francisco. Otros importantes yacimientos se encontraron más tarde al sureste, en las márgenes de un afluente del São Francisco -das Velhas- y en el río Doce, que desagua en el Océano Atlántico, al noroeste de Río de Janeiro. Allí, en las fuentes de ambos caudales, se fundó en 1690 una villa que se convertiría en el centro de la explotación minera: Vila Rica /Ouro Preto, en una región que pasó a ser designada elocuentemente Minas Gerais. La aparición del oro imprimió un nuevo sesgo a la actividad de los *bandeirantes*, quienes desplazaron el escenario de su acción hacia Minas Gerais, contribuyendo “en positivo” a la creación de nuevos asentamientos, donde ellos mismos se descentralizaron y facilitaron las condiciones para la introducción en las regiones interiores del país de cultivos agrícolas y ganadería. Por primera vez, el “poder portugués” se alejaba de la costa y se inmiscuía en territorios interiores, en pos de un cúmulo de riquezas, de manera que Minas Gerais mantuvo las ambiciones ilimitadas de la Corona de Portugal y fortaleció el mundo lusitano. El oro de la Sierra Minera brasileña permitió a João V recuperar en el otro extremo del mundo el interior de Goa de los príncipes Maratha, mantener Macao a buen recaudo y asegurar la buena voluntad del impenetrable Imperio Celestial a través de sobornos con gestos costosos. Por lo tanto, se puede considerar a los pueblos auríferos de Minas Gerais como centros económicos de un imperio marítimo lusitano en declive, pero todavía impresionante y de enorme extensión.

**Goa Velha** fue declarada Patrimonio de la Humanidad en 1986 debido a la trascendencia de su pasado, a su rica cultura, a su patrimonio arquitectónico, el desaparecido y el escaso subsistente, que incluye magníficas iglesias, conventos y monumentos civiles, la mayoría construidos en los siglos XVI y XVII, excelentes muestras de arquitectura gótica manuelina, renacentista y barroca. Inmersas en un paisaje de floresta autóctona que ha

devuelto al territorio parte de su fisonomía original, dichas iglesias y conventos presentan detalles y ornamentaciones que reflejan el pasado, el elemento identificador de su estilismo diferenciado, por lo que desempeñan un importante papel en la conformación del imaginario de la cultura goanaesa, de lo que fue su modo de vida. A través de la arquitectura, de las ruinas de la ciudad salvaguardada, podemos rescatar del olvido el nivel de desarrollo, las técnicas de construcción, el uso de materiales, el arte y otros aspectos de la sociedad del pasado.

Antes de la llegada y conquista de los portugueses en 1510 al mando de Afonso de Albuquerque y su conversión en la capital del vasto imperio portugués oriental, desplazando de ese papel a Calicut, existieron otras Goas precedentes, una de remoto origen hindú , la segunda refundada en el siglo XV por los gobernantes del sultanato de Bijapur gracias a las buenas condiciones naturales de su puerto, en las orillas del río Mandovi, llegando a ser un importante enclave bajo el gobierno de Adil Shah. Según se observa en los antiguos planos, más o menos fiables, la ciudad estaba rodeada por un foso y contenía el palacio del shah, mezquitas y templos hinduistas. Por ello, fácil es dilucidar que en el patrimonio artístico y arquitectónico de la Goa colonial se den en mezcla sincrética, mestiza, lo hindú tradicional, lo mogol contemporáneo y los estilos arquitectónicos europeos aportados por los portugueses. La conquista de Goa fue uno de los principales objetivos del gobierno de Afonso de Albuquerque, bajo cuyo mandato el imperio portugués en Asia se expandió más allá del área originaria de la costa de Malabar, con el compromiso de desarrollar Goa como sede del poder portugués en el Oriente asiático, en cuanto “la cabeza y el asiento principal del estado en el que las partes de Oriente tiene la Corona de Portugal” y “emporio universal y equitativo en todo el Oriente” (Libro de las Ciudades y Fortalezas ... 1582).

El plano de Goa fue inicialmente, estructural y urbanísticamente, el de una ciudad medieval, confirmado por la forma de su crecimiento, con la conocida aplicación de las normas, reglamentos, ordenanzas y beneficios afines al trazado de Lisboa. De hecho, en todo el imperio portugués nunca hubo dos ciudades con tantos aspectos en común, pues al igual que en el caso de Lisboa, más que la reforma sistemática o los nuevos equipamientos urbanos, fue la normalización progresiva de la arquitectura reglada lo que confirió a Goa una personalidad identitaria lusitana. Por supuesto, siempre se citan las colinas que

caracterizan la topografía de ambas urbes, fundamento de un antiguo dicho según el cual todo aquel que hubiera visitado Goa no necesitaba ver Lisboa.

Relevante es el hecho de que dos o tres décadas más tarde (1550-1560) de las primeras intervenciones, se iniciara una renovación casi sistemática de los equipamientos procurados por Afonso de Albuquerque, que produjo una nueva y tal vez más profunda transformación del tejido urbano, como la conversión del castillo en Palacio de la Inquisición, la antigua iglesia de Santa Catalina en Catedral Metropolitana, majestuosa y enorme, el convento franciscano primitivo y modesto, en la gran estructura existente, lo que conllevó procesos de demolición masiva de viviendas, además de alterar de forma indeleble el paisaje y los referentes urbanos preexistentes. Esta segunda reestructuración se inició justo al comienzo del declive comercial de la ciudad, cuando el error en la elección del asentamiento comenzó a hacerse evidente debido al azote de las constantes epidemias, que ni siquiera conseguían paliar los afanes propagandísticos de la Contarreforma.

El principio de autoridad en el conocimiento de la arquitectura colonial goanesa nos remite a Jose Pereira y sus diversos estudios sobre el tema, que recogemos en la correspondiente bibliografía. En las páginas de su “monumental” *Baroque India* se revisan los paulatinos cambios artísticos producidos desde la llegada de los portugueses (Vasco de Gama desembarcó por primera vez en Calicut, Kerala, en 1498) y la interesante confrontación entre las culturas de tres imperios teocráticos en constante fricción y mestizaje: el lusitano recién llegado, el mogol en fase de formación y expansión bajo la égida del gran Akbar, y los sultanatos del sur (Bijapur y Golconda), suníes tolerantes pro-iraníes, finalmente sometidos en 1636 por la máquina bélica de Shah Jahan. A no tardar, las tierras de la India se abrirán forzadas a nuevos interlocutores comerciales; los siguientes en aparecer, los siempre utilitaristas representantes de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, que casualmente pasaban por allí camino de Batavia.

**Macao** por sí misma raramente es ofertada como destino turístico convencional, salvo para chinos ludópatas. No obstante, el cerco a su aislamiento lo franquean con facilidad los rápidos transbordadores que la comunican y hacen accesible desde Hong Kong, la que fue la colonia más joven y vibrante de Occidente en Extremo Oriente, unos sesenta kilómetros al Este.

Los monumentos históricos de Macao representan el más antiguo, completo y rico legado arquitectónico de linaje europeo conservado en Extremo Oriente, un conjunto único, muestra de una interrelación cultural fraguada a lo largo de más de cuatro siglos. Constituyen igualmente el testimonio de la historia de las misiones cristianas en el Lejano Oriente, símbolo de la convivencia dentro del pluralismo y la diversidad cultural. Igualmente, en las principales zonas de la ciudad histórica se mantienen ejemplos notables de arquitectura tradicional china que encarnan idéntico espíritu de correspondencia cultural y simbiosis. Macao, puerto próspero durante los siglos XVI al XVIII, eslabón fundamental en el comercio y el intercambio cultural entre China y Occidente, base de las misiones cristianas, como no ha sufrido grandes desastres o el daño de guerras, ha conservado gran parte de ese patrimonio cultural en relativo buen estado.

Como en el caso de la costa malabar, fueron los portugueses los primeros europeos en asentarse en la de China, expandiéndose por la costa de Guandong durante el siglo XVI a partir de un pequeño grupo de individuos aislados en unas pocas localidades. Concretamente, en Ah Ma Gao, a donde habían llegado en 1510, los portugueses establecieron una comunidad viable a partir de 1557, y desde allí navegaron a Malaca, en 1511; en 1513, de la mano del aventurero Jorge Álvares, ocuparon Lintin, isla en el estuario del río Perla, y se adueñaron de ella en nombre del rey de Portugal. Osados marinos lusitanos se presentaron en Haojingao hacia 1517-1518. En 1521, las autoridades chinas expresaron su descontento por tales flagrantes violaciones de su soberanía, expulsándolos de la costa de Guangdong. Pero los astutos comerciantes ibéricos sobornaron a funcionarios de Guangdong con el fin de poder anclar y comerciar desde Macao. Este fue el comienzo de la presencia permanente de europeos en el delta del río Perla, la fundación de los primeros establecimientos a lo largo de la costa de Guangdong. En 1557 se alquiló el territorio de la península a China, y dado que los decretos imperiales prohibían entrar y salir libremente del país, pronto los macaenses se convirtieron en los únicos agentes comerciales autorizados a traficar con el continente, lo que facilitó la rápida prosperidad de su ciudad.

Los portugueses, como los españoles, se habían visto obligados a buscar una ruta alternativa desde el Atlántico a las Islas de las Especias. Dado que los caminos terrestres a través del imperio otomano estaban estrechamente controlados en el Mediterráneo oriental

por comerciantes venecianos y genoveses, y monopolizados por los musulmanes en el Océano Índico, muy pocos productos de Asia podían llegar entonces a la Península Ibérica, no habiendo oportunidad para que portugueses y españoles participaran en los beneficios de su explotación comercial.

Por razones pragmáticas, los chinos levantaron pronto la prohibición del comercio a los portugueses. En 1530 fue tolerada su presencia y el tráfico comercial fluía en beneficio mutuo. Hacia 1555 Macao se había convertido en un importante centro de la compraventa del oro, plata, seda y porcelana entre Goa, China y Japón. En realidad no existía una prohibición comercial expresa chino-japonesa, y a China le resultaba muy necesario el acceso a los suministros de plata disponibles en Japón, mientras que los japoneses estaban igualmente dispuestos a adquirir porcelanas y sedas chinas. Los portugueses, instalados en Ah Ma Gao, se convirtieron en los intermediarios naturales para despejar el estancamiento de la situación y asegurar su regularidad, por lo que Macao se fue convirtiendo en un enclave cada vez más independiente, en el que los portugueses se fueron arraigando firmemente.

A mediados del siglo XVIII Macao se había convertido en el principal enclave comercial europeo en la costa sur de China, una posición que detentó hasta que los británicos se instalaron en Hong Kong, en 1841. La ventaja comercial estratégica de Macao llevó a la dinastía Ching a tomar la decisión de sólo permitir la entrada de Europa en China a través de la Puerta Barrera o Portas do Cerco, en el límite norte de la península de Macao. Este régimen duró desde 1573 hasta la apertura de los puertos de China al comercio tras las “Guerras del Opio” de 1840 y 1860.

El declive de Macao estuvo en directa relación con el auge de la vecina Hong Kong. Tras dos siglos y medio de ocupación portuguesa, el puerto de Macao se había colmatado, por lo que los buques más grandes no podían acceder a él. En consecuencia, los británicos, que estaban cada vez más en desacuerdo con los funcionarios chinos de Cantón, pusieron sus ojos en Hong Kong, puerto protegido y de aguas profundas. En febrero de 1841, una guarnición británica ocupó la isla de Hong Kong y muchos comerciantes radicados en Macao tuvieron la oportunidad de reubicarse en los nuevos territorios. Cuando el gran tifón de agosto 1874 asoló a Hong Kong y Macao, Hong Kong pudo recuperarse económicamente, no así Macao.

Macao podría parangonarse con Goa en cuanto a antecedentes históricos, pasado misionero e incidencia en las rutas comerciales marítimas de Asia. Sin embargo, este paralelismo debe tener en cuenta que la experiencia portuguesa en Goa se desarrolló amplificada en Macao, donde la permanencia de valores chinos, mezclados con occidentales, constituye un encuentro pionero de culturas. Si el valor universal excepcional de Goa está representado por ejemplos arquitectónicos de naturaleza exclusivamente cristiana, los monumentos históricos de Macao se integran en un entorno urbano cohesionado en el que los edificios de ambos linajes, occidental y chino, participan en diferentes expresiones arquitectónicas que reflejan diversidad de funciones, religiosas, militares o civiles.

En lo que se refiere a su estructura urbana, Macao, también puede ser comparado con Goa, especialmente por la común aplicación de la figura de “Rua Direita”, una calle directa trazada desde el puerto hasta el centro de la ciudad, un importante eje urbano presente en ambas urbes.

Pero no sólo con Goa. La diferencia más notable de Macao con el resto de las ciudades coloniales del Extremo Oriente radica en la existencia y asunción del legado de su historia y pasado material (lusitano y chino), de huellas evidentes aún en la actualidad, que ha inspirado su posterior personalidad urbana e invitado a su preservación: iglesias “barrocas” monumentales, perspectivas visuales, fortificaciones, edificios públicos, calles del centro histórico con edificios porticados, pavimentos de líneas onduladas a la manera portuguesa. “Lo barroco” deja reconocer sus signos de identificación estilística, inicialmente llevado a Macao por los jesuitas y monumentalizado en la iglesia de São Paulo y las que erigieron posteriormente, pues “el” y “lo” barroco gozan en Macao, como en tantas otras localizaciones, de longeva perdurabilidad. Así, también se le podría aplicar dicho concepto artístico a las expresiones contemporáneas de su arquitectura lúdica, la de los casinos inspirados en los de Las Vegas, a los que en algunas ocasiones replican literalmente. Permanecen igualmente algunas villas de estampa “mediterránea”, lo mismo que “la otra arquitectura”, de raigambre china. Barroco y colonial son los términos de uso convenido para definir culturalmente a Macao, aplicados tanto al contexto histórico como al postmoderno, más allá de su naturaleza heterogénea.

Las actuales ruinas de la iglesia de São Paulo en Macao, víctima de un fuego en 1835, constituyen un sitio histórico lleno de significado, uno de los ejemplos artísticos más ricos de la historia de la ciudad, además de una de sus más famosas imágenes, realizada por la magnífica escalinata que la antecede y hace resaltar su posición sobre la colina desde la que domina parte de la ciudad. Aparte de la magnificencia arquitectónica de la propia fachada, el sitio guarda una rica colección de reliquias, objetos religiosos y restos arqueológicos. La fachada de la antigua iglesia de los jesuitas (Mater Dei) se mantiene en pie como un logro arquitectónico excepcional, provista de ornamentaciones muy elaboradas y simbólicas. Acorde a sus modelos de referencia, pertenecería al estilo “manierista” de procedencia romana, a las puertas estilísticas del barroco, pero presenta varias características que revelan influencias de otras fuentes, tales como los motivos litúrgicos de las decoraciones realizadas artesanalmente por artífices provenientes de Filipinas, China y Japón, donde había sido martirizados o expulsados. Por ello mismo, la fachada de São Paulo transmite un mensaje religioso profundo, mezcla de conceptos religiosos eruditos con representaciones populares basadas en la cultura local, de manera que contribuye a definir el perfil cultural de Macao como una ciudad oriental con una amplia gama de combinaciones artísticas europeas, portuguesas, una fusión arquitectónica Este-Oeste de gran relieve artístico

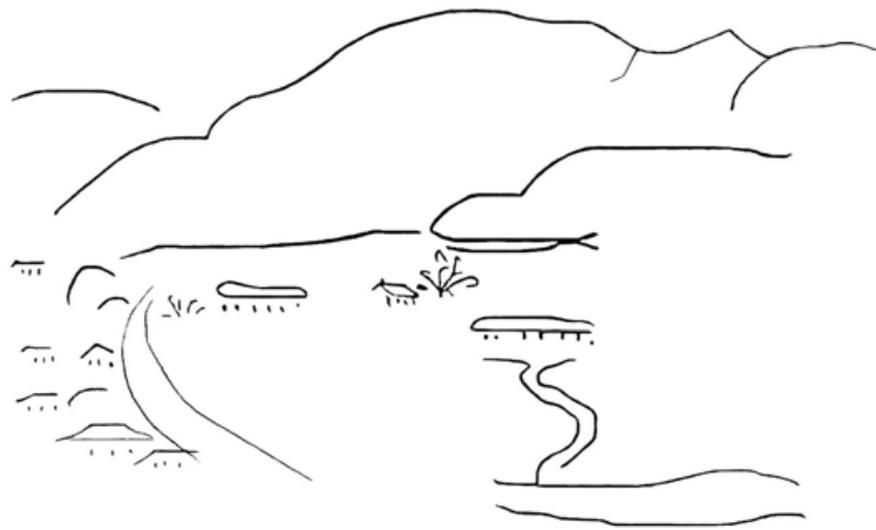
El juego fue legalizado en Macao en 1847, pero la arquitectura que concreta su imagen y función lúdica actual se empezó a definir en 1972 con el precursor *Casino Lisboa*, continuado y aumentado en sus pretensiones por el *Grand Lisboa*, ambas iniciativas específicamente macaenses del magnate Stanley Ho, un auténtico “rey del juego” en Hong Kong y Macao. Procedentes de Australia o Las Vegas, numerosos “casinos-firmas” han abierto sus puertas y levantado sus fantásticas arquitecturas: *Wynn Macau*, propiedad y operado por *Wynn Resorts*, inaugurado en 2006 y con dos expansiones más en su haber; el citado *Grand Lisboa*, inaugurado en 2007; *Sands Macao*, propiedad de *Las Vegas Sands Corporation*, inaugurado en 2004, el primero en ser operado por una compañía extranjera; *The Venetian Macao*, también de *Las Vegas Sands*, inaugurado en 2007, considerado el casino más grande del mundo, por lo que atrae tanto a jugadores profesionales como a turistas, fascinados por sus canales, puentes, edificios y plazas, semejantes al casino homónimo de Las Vegas, copia de copia, por tanto, dada la pretensión del *Venetian* “original” de reproducir espacios y replicar obras artísticas de la Serenísimas; El complejo *City of Dreams*, un mega casino

inaugurado en el año 2009 formado por cuatro torres, una ocupada por el hotel *Crown Tower*, la segunda por el *Hard Rock* y las dos últimas por el *Grand Hyatt Macau*, que también operan con el *Altira Macau*; el *Galaxy*, el *MGM Macau*, inaugurado en 2007, con una parte participada por el magnate Pansy Ho.

De esta manera, dejando de lado por su mediocridad la arquitectura postmoderna en su versión macaense, la ciudad ha conjuntado finalmente varios argumentos dignos de ser recontados: el medido valor romántico de las ruinas, la evocadora arquitectura colonial y el sueño alternativo de la arquitectura de los casinos, barrocos cibernéticos en esta reencarnación, en plena expansión, pues es la apuesta de Macao para hacer viable la economía de su futuro. China, conocida y famosa por sus (malas) copias de los caros productos de diseño occidentales, que también produce, copia a la perfección, sin incredulidad de ningún género, en su expansión lúdica contemporánea, otras copias, alejadas, inventadas y (mal) aceptadas por la cultura elitista occidental. “El Triunfo –o Apoteosis- de Venecia”, la famosa pintura alegórica de El Veronés, pertenece como historia y como pintura al museo inerte de pasado. Su presencia como reproducción en los casinos de Las Vegas y Macao recrea malévolamente con su despojos la idea de que el triunfo ahora está detentado por los nuevos propietarios de la alegoría, que hasta juegan y se divierten con ella desinhibidamente.



Planisferio de Cantino (1502) la más antigua representación gráfica conocida de la línea de demarcación del Tratado de Tordesillas (1494)



T. 24

Ono P. - Xorun

## BARROCO MINERO, BARROCO BRASILEÑO

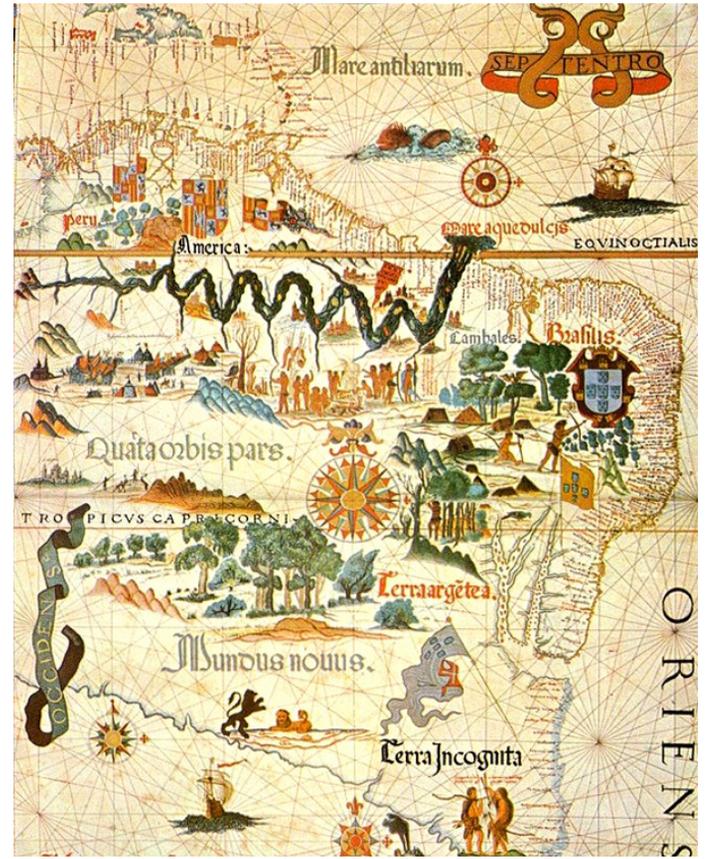
Por diversos motivos, regreso a Brasil. La vez anterior fue de amplias rutas y visitas detenidas, incluía los principales enclaves patrimoniales de la costa, Minas Gerais y también Brasilia, cita obligada para curiosos y expertos. Me serviré de imágenes fotográficas propias y de recuerdos para explayarme e ilustrar el discurso presente, además de consultar la imprescindible bibliografía. En esta oportunidad, para este libro, los avatares académicos y personales me devuelven a Minas Gerais, donde concentraré mi estancia de estudios y vacaciones navideñas. Otra vez huyendo del frío, del estereotipado discurso del rey, al encuentro del cálido abrigo de un verano de secano, ya sin playas, como últimamente, trocado uno mismo por un tiempo en gozoso e inofensivo *bandeirante*.

Al dirigir la mente hacia Brasil, recuerdo a un amigo desafortunadamente desaparecido, muy amante de la historia y, sobre todo, de aquellos episodios que tenían que ver con su querida Castilla y Valladolid natales. Por su amable y culta insistencia, en la catedral de Peterborough, cuando viajábamos en comandita, se cantó una pavana -*Amor que me cautivas*, anónimo del siglo XVI- ante la tumba de la reina Catalina de Aragón, hija de Isabel y Fernando, primera esposa de Enrique VIII. Otros tantos signos de conocimientos y remembranzas desplegaba al referirse a Brasil y la equívoca, si no torticera, interpretación del tratado de Tordesillas, que privó a la corona castellana de extensas tierras por “descubrir” del inmenso y rico hemisferio sur americano, en favor de un país, Portugal, que no tardaría en ser temporalmente asimilado a la misma, y que mostraba poseer una energía descubridora realmente desbordante, pues al tiempo que sus barcos bordeaban África camino de las Indias Orientales, hacían otro tanto en dirección contraria, atravesando el Atlántico para recalcar en los bordes costeros del recién “descubierto” nuevo continente, donde, a la postre, acabó sentando sus reales.

Fue entonces cuando Brasil comenzó a ser Brasil a todos los efectos, pues la formación del actual territorio nacional se remonta al siglo XVI, a la llamada “Época de los Descubrimientos”, cuando se impuso el reparto de las tierras descubiertas y por descubrir entre las monarquías ibéricas, pioneras de las grandes empresas de navegación de la época. Desde el siglo XV los marinos portugueses, gracias al empuje de Enrique el Navegante y la Escuela de Sagres, si es que ésta alguna vez existió, se habían convertido en excelentes



Diogo Homen. América del Sur y Las Antillas 1558.



Mapa de las Capitanías Hereditarias atribuido a Luis Teixeira



Atlas Miller, 1519. Representación de Brasil.



Atlas Miller, 1519. Representación de Brasil. Detalle

navegantes: Bartolomé Díaz había doblado el Cabo de las Tormentas (Buena Esperanza) en el extremo sur de África y Vasco de Gama, siguiendo la misma ruta, había llegado hasta la India en 1498. Sin embargo, al tenerse noticias en la Corte de Lisboa de los descubrimientos de Cristóbal Colón en favor de la Corona de Castilla, se dispusieron a realizar sus propias exploraciones y colonizaciones, sobre todo porque en virtud del Tratado de Tordesillas (1494), firmado por los dos reinos y arbitrado por el Papa Alejandro VI (apoyos papales a dos reinos católicos a cambio de que extendieran la fe de Roma en geografías remotas), correspondían a Portugal todas las tierras al este de un meridiano imaginario que pasaba 160 millas al oeste de Cabo Verde y dividía al globo terráqueo por la mitad. Muy pronto los portugueses llamaron al territorio prominente de Sudamérica que caía dentro de su dominio “el Brasil”, debido a la madera colorante que se conocía como “palo brasil” y que por entonces constituía la principal riqueza de la región.<sup>1</sup>

En los vaivenes de los prorrates territoriales, las incertidumbres derivadas de la posesión de nuevas tierras en el Oeste alteraron el equilibrio de poder en el Océano Atlántico, conflicto dirimido por la diplomacia española ante el Papa Alejandro VI, el cual otorgó poderes esta vez a Castilla por medio de una serie de bulas que determinaban el derecho a la posesión de los nuevos territorios allende los mares.

Pero quien, en definitiva, tomó posesión de esas tierras en favor del rey de Portugal fue el marino y militar Pedro Álvarez Cabral. Este, siguiendo el consejo de Vasco de Gama de apartarse de la costa africana para doblar con mayor seguridad el cabo de Buena Esperanza, lo hizo en tal medida que avistó las costas brasileñas, circunstancia que aprovechó para tomar posesión de un dominio que había encontrado por casualidad en abril del año 1500. A partir de 1502, comenzó la explotación de recursos naturales, la construcción de puertos en la costa con el fin de consolidar el comercio atlántico portugués. Por medio de un régimen esclavista de mano de obra autóctona (tribus caribes pertenecientes al grupo arauaco y, más al sur, el importante grupo lingüístico de los tupi-guaraní) y africana de negros esclavizados, trabajando en las explotaciones de caña de azúcar, mandioca y tabaco, se consiguió que la producción azucarera cobrara gran importancia a partir de mediados del siglo XVI, cuyo monopolio Portugal detentó hasta el siglo XVII, cuando los holandeses ocuparon la región de Pernambuco durante treinta años, hasta que a su vez fueron expulsados de nuevo por los mismos portugueses que les habían tolerado a la fuerza durante ese periodo.

A diferencia de lo ocurrido en otras regiones de América del Sur, Brasil fue explorado y conquistado al tiempo por varias naciones europeas, las cuales habían tenido noticias desde el principio acerca de la riqueza del “palo de Brasil”, por lo que marinos franceses y

<sup>1</sup> La etimología de la palabra “Brasil” carece de una clara explicación convincente, remontándose hasta procedencias celtas o fenicias para nombrar un colorante rojizo. En la Edad Media la palabra se deformó por los genoveses a *brazi* -en español “brasil”-, pero para referirse al “palo brasil”, nombre dado a una especie arbórea de la que se obtiene una madera de color rojizo utilizada en ebanistería y en la tintura textil. En la época de los descubrimientos era habitual que los exploradores guardaran cuidadosamente en secreto la menor información a fin de asegurar una exploración exclusiva de los territorios. Sin embargo, los portugueses anunciaron inmediatamente el descubrimiento de la “isla Brasil”, ubicada en el medio del Atlántico, de donde extraían el palo del mismo nombre. En esta explicación del origen del término aplicado a “Brasil” hubo mayoritaria coincidencia y así ha llegado hasta la actualidad.



holandeses comenzaron a llegar a la zona con el propósito de comerciar con los indígenas para obtener el preciado tinte. Así, si bien fueron finalmente los portugueses quienes se quedaron con la casi totalidad del territorio -salvo las Guayanas-, españoles, franceses y holandeses realizaron sus respectivas tentativas de penetración y establecimiento colonial, por lo que sería difícil desvincular la conquista y colonización portuguesa del Brasil de los análogos esfuerzos llevados a cabo por España en el mismo continente. Era el deseo y la necesidad de emular al viejo rival castellano lo que impulsaba a la corona de Portugal a preocuparse por estas lejanas tierras, visitadas -ocasionalmente, según se dice- por el citado Pedro Álvares Cabral en el año 1500.

Sin embargo, Portugal dejó pasar treinta años sin intentar tomar posesión real de las mismas, y sólo se movilizó cuando otras expediciones hicieron acto de presencia en la costa. Ante este peligroso interés, la Corona de Portugal armó una gran flota bajo el mando de Martím Afonso de Sousa, con el firme propósito de colonizar la región y fundar poblaciones a la manera como lo venía haciendo España, primero Salvador de Bahía, en 1549, y poco más tarde Río de Janeiro, en 1565. Uno de los capitanes de Martím Afonso de Sousa, Diego de Leite, hizo lo propio en la región de Pernambuco y la desembocadura del Amazonas. Martím Alfonso de Sousa regresó a la patria tras haber fundado la colonia de San Vicente, pero ya desde el Brasil había notificado al rey Juan III que mercaderes franceses estaban subrepticamente comerciando con los indígenas. El rey, aplicando experiencias y esquemas feudales, dividió en 1534 las tierras en doce capitanías hereditarias, formando vastas franjas transversales, con cincuenta o más leguas de frente sobre el mar cada una. Un fuerte federalismo las regía: sólo se prohibía a sus gobernadores acuñar moneda, pudiendo ejercer justicia civil o penal, con excepción de imponer la pena de muerte. Con tales cesiones y el fomento del espíritu federalista, la política colonial portuguesa se distanciaba sensiblemente de la castellana, mucho más unitaria y proclive al poder centralizado.



Plano de Río de Janeiro, 1573

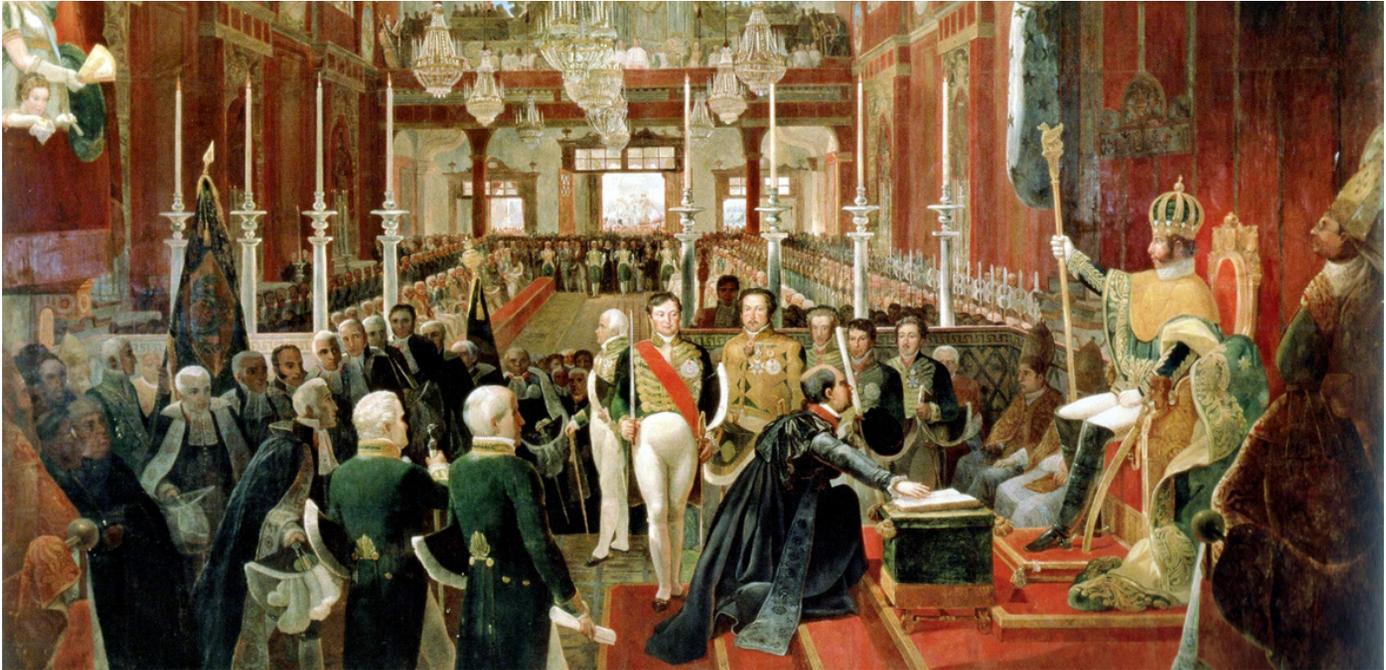
Como la franja costera de Brasil ocupada carecía de yacimientos de metales preciosos, los colonos portugueses a menudo sobrepasaban la línea marcada por el Tratado de Tordesillas en busca de filones áureos, avanzando paulatinamente hacia el Río de la Plata y ampliando las fronteras hacia el oeste. A partir del siglo XVII, Brasil obtuvo el estatus de principado dentro del Imperio Portugués, que perduraría incluso ya comenzado el proceso de independencia y que influiría en el sistema monárquico instaurado en el país tras su independencia en 1822. En este proceso se puede vislumbrar que lo que estaba en juego no era tanto ni tan sólo la independencia política, sino la preservación del régimen monárquico, así como la integridad territorial del país tras tantos años de fatigas en pos de conseguir ser tan poderoso y extenso.



Brasil Mapa Capitãncias hereditárias Portuguezas 1704



Emanuel Bowen. Mapa de Brasil con sus capitãncias, 1767



Jean Baptiste Debret Coronación de D. Pedro I en 1822 por el obispo de Rio de Janeiro. 1828

Todo se había precipitado a partir de 1820, cuando tuvo lugar en Portugal la “Revolução do Porto”, de corte liberal, que exigía el regreso de João VI y una nueva constitución que limitara los poderes absolutistas del rey. La élite colonial, conformada por comerciantes, hacendados, traficantes de esclavos y burócratas, se adhirió a la revolución, siempre teniendo como uno de sus fines mantener a Brasil unido a Portugal. El 26 de abril de 1821 João VI retornó a Portugal con el convencimiento de que la independencia de Brasil era inminente, por lo que dio instrucciones a su hijo, Don Pedro, para que se uniera a la causa de los independentistas. Algunos intereses prioritarios les unían a unos y otros: la conciencia de que preservar el orden esclavista y la hegemonía política de la élite centro-sur requería el fortalecimiento del gobierno con sede en Río de Janeiro.

En 1822 Don Pedro proclamó la independencia de Brasil con la célebre frase “Independencia o muerte”, que suena anacrónica pronunciada por un aristócrata de alto rango. A continuación fue aclamado emperador, todo sin un ápice de lucha revolucionaria, al margen de los diversos movimientos insurgentes florecidos en varias regiones de Brasil, que se negaban a estar bajo el control del proyecto excluyente de Estado encabezado por la élite de Río de Janeiro. De esa manera, Brasil se “independizó” y se convirtió en un imperio. Desde un punto de vista político, este acontecimiento se dividió en tres etapas: ascenso al trono de Pedro I en 1822 hasta su abdicación en 1831; etapa de la Regencia, en la que el país fue gobernado por “regentes”, en espera de la mayoría de edad del hijo de Pedro I; y reinado de Pedro II (1840-1889). Sin embargo, la élite dominante, a pesar de ser aliada de Don Pedro en el proceso de independencia, percibía la posibilidad de organizar un nuevo Estado bajo su hegemonía. En la Constitución de 1824 prevaleció un alto grado de centralización, impuesto por Pedro I, lo que provocaría durante su reinado enfrentamientos constantes.

#### BANDEIRAS Y BANDEIRANTES. OCUPACIÓN DEL TERRITORIO INTERIOR



José Emilio Bion. Imperio de Brasil en 1822

Durante el período histórico comprendido entre 1580 y 1640 en el que Portugal constituyó una unión dinástica *aeque principaliter* junto con los demás dominios que componían la Monarquía Hispánica bajo el soberano de la Casa de Austria, los colonos de Brasil comenzaron su expansión sistemática al interior del país. Partían de las villas costeras para emprender la exploración del amplio territorio oculto por las montañas y colinas que se divisaban desde el litoral. Hasta ese momento, la colonización lusitana no se había extendido más allá de la estrecha franja marítima y siempre dentro de los límites establecidos por el Tratado de Tordesillas de 1494. La unión de los tronos de España y



Joan Blaeu. Capitanias en la costa brasileña, 1640



Atlas Vallard. 1547 Brasil



Mapa del distrito de Vila Rica (Ouro Preto) 1779



Albert Eckhout. *Mamelucos*, 1641-1643

<sup>2</sup> Nombre dado por los primeros colonos lusitanos de Brasil a los mestizos. Los *mamelucos* destacaron en la entonces colonia portuguesa por ser los arriesgados pioneros que contribuyeron a la expansión del territorio, anteriormente limitado por el Tratado de Tordesillas (1494).

Portugal no sólo permitió el intercambio comercial entre las distintas colonias ibéricas, sino que favoreció las incursiones portuguesas franqueando las fronteras fijadas en el Tratado. La aparición de expediciones en un territorio hasta entonces vedado tenía como objetivo la búsqueda de oro, plata, piedras preciosas y esclavos indios. Este fue el tipo de “empresas” que se denominó *bandeiras*, término que designaba a los grupos de aventureros que se integraban bajo una estructura paramilitar y esgrimían como signo distintivo un pendón o bandera. Las *bandeiras* se legalizaban en los registros municipales y podían ser organizadas por las autoridades coloniales o por la iniciativa particular de comerciantes y plantadores, que resultó ser lo más común. Los *bandeirantes* se internaban y exploraban las tupidas selvas hasta encontrar mercancías minerales o esclavos que llevar a los mercados de la costa para desde allí, muchos de ellos, convertidos en un lucrativo negocio, ser embarcados hacia la metrópolis.

El origen de las *bandeiras* tuvo lugar en São Paulo, donde los denominados *mamelucos* (“mestizos”),<sup>2</sup> que se dedicaban al cultivo de la tierra, se sintieron tentados por las enormes ganancias obtenidas mediante la extracción de minerales preciosos o la captura de esclavos. De esta manera, la misión jesuita de São Paulo, fundada en 1554 para convertir a los indígenas, el primer establecimiento de la recién fundada Compañía de Jesús en América, se convirtió en el siglo XVII en el punto de partida de las expediciones de los *bandeirantes*, cuyo fin era saquear las misiones guaraníes fundadas por la misma Compañía de Jesús en el territorio Paracuaria, Paraguay, y capturar mano de obra esclava, que era desplazada hacia la costa. Se trataba, en rigor, de una genuina “caza del hombre”. Desde el principio las condiciones geográficas y los intereses económicos fijaron las rutas de las exploraciones, que salían de Bahía o São Paulo, violando las fronteras acordadas, aunque nunca bien definidas, para recorrer en todas direcciones la amplia meseta central, el *sertão* y las principales cuencas hidrográficas, incluida la amazónica. Los cazadores de esclavos sentían gran atracción por los indios de las misiones, mucho más valiosos que los que vivían en libertad. Los jesuitas no sólo disciplinaban y enseñaban a los aborígenes a trabajar la tierra, sino que los reunían en enclaves específicos provistos de buenas comunicaciones, facilitando así la tarea a los *bandeirantes*, que los encontraban concentrados en pueblos, mansos, diestros en diversos oficios, toda una tentación ante la perspectiva comercial de los *bandeirantes*, más aún cuando se hallaban indefensos, desarmados y desprotegidos militarmente. Lo que quedaba tras las razias era un territorio desierto, con pueblos destruidos y abandonados, traslados forzados de poblaciones completas, miles de muertos y desaparecidos, familias destruidas, huérfanos, viudas, tullidos, hambruna.



Jean-Baptiste Debret. *Combate de Botocudos en Mogi das Cruzes*. 1838



Benedito Calixto. *El bandeirante Domingos Jorge Velho*, 1903



Jean Baptiste Debret. *Captura de esclavos indigenas*, 1820

Durante la primera mitad del siglo XVII los *bandeirantes* no dieron tregua a los jesuitas ni dejaron de realizar sus incursiones en busca de esclavos, haciendo caso omiso a las disposiciones oficiales que trataban de impedir sus terribles saqueos, que iban acrecentando entre los supervivientes, asentados entre los ríos Paraná y Uruguay, el deseo de tomarse venganza por los atropellos sufridos. Tras soportar numerosos ataques, los jesuitas recibieron el permiso de la Corona de España para adiestrar a los indígenas con objeto de derrotar a las poderosas *bandeiras*. Se consolidaría así el ejército más potente de América y única fuerza permanente que protegía la frontera con Brasil, en la que los guaraníes entraron en combate en numerosas ocasiones en nombre del rey de España, siendo de especial relevancia la derrota total inflingida por jesuitas y guaraníes a los *bandeirantes* en 1641 en la batalla librada en el paraje del río Uruguay denominado Mbororé, la cual cerraba un ciclo de la historia misionera y abría otro, el de la consolidación territorial de las misiones jesuíticas.



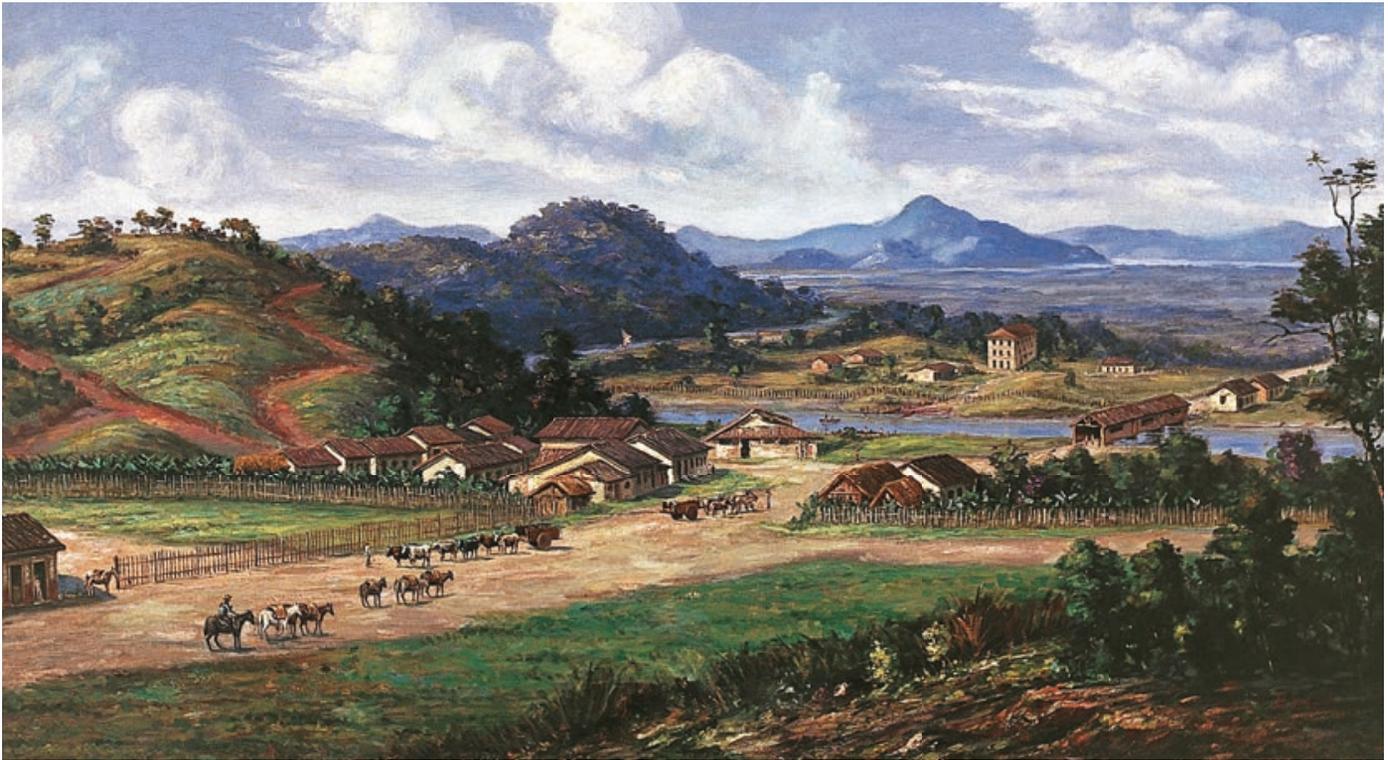
Ivan Watsh Rodrigues. Diversos tipos de *bandeirantes*

La separación de los reinos de España y Portugal en 1640 dificultó la penetración de los *bandeirantes* en el territorio interior, por lo que tuvieron que renunciar a sus ataques a las reducciones jesuitas y conformarse con llevar las campañas al norte y al oeste. Todo este escenario de esclavitud cambió a partir de la década de los años 1750, cuando el Secretario de Estado del Reino de Portugal, el futuro marqués de Pombal, declaró la libertad absoluta y definitiva de los indígenas. El Directorio de Indios proponía la inclusión de los indígenas en la sociedad colonial en igualdad de condiciones con los habitantes de origen portugués. La Corona quería crear así una población significativa capaz de ocupar tan inmenso territorio, especialmente las zonas fronterizas en disputa con España. A cambio, los indios debían hacer frente a una nueva realidad, a una serie de cambios culturales, tales como el uso obligatorio de la lengua portuguesa, y a otras más igualitarias, como el acceso a puestos de trabajo en general restringidos hasta entonces a portugueses-brasileños, como funcionarios y oficiales militares.

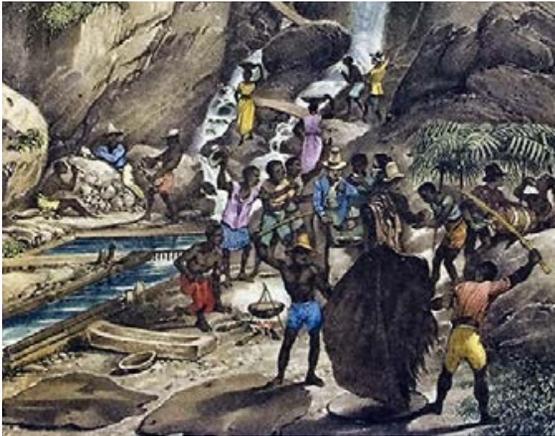


Victor Brecheret. Monumento a las *Bandeiras*. São Paulo. Parque de Ibirapuera. 1953.

A fines del siglo XVII el codiciado oro, buscado afanosamente desde la época del descubrimiento por conquistadores y *bandeirantes*, apareció por fin en grandes cantidades, especialmente en el curso alto del río São Francisco, hacia los años 1675-1680. Otros importantes yacimientos se encontraron más tarde (1697-1698) algo más al sureste, en las márgenes de un afluente del São Francisco -das Velhas- y en el río Doce, que desagua en el Océano Atlántico al noroeste del Río de Janeiro. Allí, en las fuentes de ambos caudales, se fundó en 1690 una villa que se convertiría en el centro de la explotación minera: Vila Rica /Ouro Preto, en una región que pasó a ser designada Minas Gerais. La aparición del oro imprimió un nuevo sesgo a la actividad de los *bandeirantes*, quienes desplazaron el escenario



Benedito Calixto. *Cubatao en 1826*. 1922



Johann Moritz Rugendas. 1820-1825 *Ouro Preto. Minas de oro*

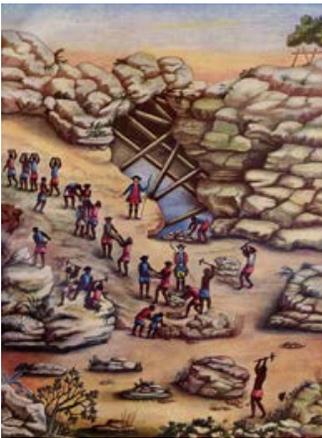


*Esclavos bateando diamantes*. Autor desconocido, s. XIX

de su acción hacia Minas Gerais, contribuyendo “en positivo” a la creación de nuevos asentamientos, donde ellos mismos se descentralizaron y facilitaron las condiciones para la introducción en las regiones interiores del país de cultivos agrícolas y ganadería. Gracias a tal cúmulo de riquezas, Minas Gerais mantuvo las ambiciones ilimitadas de la Corona de Portugal y fortaleció el mundo lusitano. El oro de la Sierra Minera brasileña permitió a Joao V en el otro extremo del mundo recuperar el interior de Goa de los príncipes Maratha, mantener Macao a buen recaudo y asegurar la buena voluntad del impenetrable Imperio Celestial a través de sobornos con gestos costosos. Por lo tanto, se puede considerar a los pueblos auríferos de Minas Gerais como centros económicos de un imperio marítimo lusitano en declive, pero todavía impresionante y de enorme extensión.

### DEL BARROCO AL ROCOCÓ EN BRASIL

El Barroco fue el estilo artístico dominante durante la mayor parte del período colonial en Brasil, donde hizo su aparición a principios del siglo XVII, introducido por los misioneros católicos, especialmente los jesuitas, responsables principales de la catequización y culturización de los pueblos indígenas durante la colonización portuguesa en virtud de la estrecha relación entre la Iglesia y el Estado. Dado que las élites no se molestaron en construir palacios o patrocinar las artes profanas hasta el final de la presencia colonial, y dado a su vez que la religión ejercía una enorme influencia en la vida cotidiana, de todo ello se concluye que gran parte del legado barroco brasileño se ciñe al arte sacro: arquitectura, estatuaria, pintura, talla para la decoración de iglesias y conventos o culto privado.



Carlo Juliao, *Mina de diamantes*, c. 1770

Las características formales del barroco generalmente han sido descritas como pertenecientes a un estilo dinámico, narrativo, ornamental, pleno de dramáticos contrastes, cultivador de una plasticidad seductora, sin obviar por ello un gran pragmatismo y eficaz retórica. El arte barroco brasileño, de genealogía clásica europea, en cuanto estilo implantado en tierras de nueva colonización forzó su aspecto más puramente funcional, prestándose, además de cumplir una finalidad puramente decorativa, a la extensión de la doctrina católica y costumbres europeas entre los neófitos indios y negros, fomentando entre ellos el cultivo y la confirmación de la fe y las tradiciones de los conquistadores cristianos, que habían logrado dominar y explotar este gran territorio imponiendo su cultura sobre él. Con el tiempo, los artesanos locales comenzaron a aportar al barroco importado de Europa características originales, por lo que se considera que esta aclimatación constituye uno de los primeros testimonios de la formación de una verdadera cultura identitaria nacional.



Frans Post. Paisaje brasileño con nativos bailando H. 1660



En el ámbito de la arquitectura, la escuela barroca brasileña radicó principalmente en el noreste y en Minas Gerais hasta finales del siglo XVIII, pues con el desarrollo del neoclasicismo y academicismo de las primeras décadas del siglo XIX, la tradición barroca cayó rápidamente en desuso en cuanto cultura representativa de las élites. Pero, como en tantos otros lugares y tradiciones, sobrevivió absorbido por la cultura popular, dándose el caso de que algunos intelectuales afines a las vanguardias del siglo XX comenzaron un proceso de rescate del mismo en reconocimiento al importante papel desempeñado para definir rasgos identitarios de la cultura brasileña.

En términos generales, la estética barroca se caracteriza, en comparación con el clasicismo renacentista al que prolonga, por el gusto por el exceso, la expresividad y la irregularidad, a lo que alude la leyenda del propio origen, portugués por cierto, del término que dio nombre al estilo: perla de forma extraña e irregular. Como corriente estética dominante, estos rasgos marcan la pauta de todo el gusto de una cultura amante de enfatizar el contraste, el conflicto, la dinámica, el drama, la grandilocuencia, la disolución de fronteras, la inclinación por la opulencia de formas y materiales. El barroco “romano”, el “estilo eclesiástico jesuítico”, se convierte, en definitiva, en un vehículo perfecto para la Iglesia Católica de la Contrarreforma y, en el plano laico, de las monarquías absolutas a tenor de su deseo de poner en evidencia sus propios ideales de gloria, pompa y boato.

Las grandes estructuras monumentales erigidas durante el barroco -palacios, teatros e iglesias-, procuraban crear un impacto de exuberancia, proponiendo la integración entre los diferentes lenguajes artísticos con el fin de mantener al espectador en una atmósfera catártica, apoteósica, atractiva y apasionada. Esta estética fue ampliamente aceptada en la Península Ibérica, tanto en España como en Portugal, culturas esencialmente católicas y monárquicas, en las que se unió oficialmente la Iglesia y el Estado, culturas por otro lado impregnadas de milenarismos y misticismos de herencia árabe y judía, favorecedoras de una religiosidad supersticiosa, ubicua y de gran intensidad emocional. Y de la península, el movimiento se trasladó a las colonias americanas, en donde la base cultural de los pueblos indígenas, marcados por el ritualismo y la festividad, proveyó al barroco un contexto receptivo.

El Barroco se manifestó en Brasil cuando apenas habían transcurrido cien años de presencia colonial en el territorio, todavía con los colonos luchando por establecer las infraestructuras esenciales en contra de una naturaleza salvaje y de pueblos indígenas no siempre amistosos. En tal marco de luchas y de logros, el barroco brasileño floreció en un contexto diferente al de origen, europeo y urbano, incorporándose al poderoso paisaje de



Eduard Hildebrandt. *Rio de Janeiro. Largo di Carioca* c. 1850



Arnaud Julien Pallière. *Vista de Vila Rica (Ouro Preto)* c. 1820. Arnaud Julien Pallière había llegado a Brasil juntamente con Thomas Ender en la comitiva de la emperatriz Leopoldina, en 1817. Sus vistas de Vila Rica forman parte de una tarea encomendada por D. Pedro I que consistía en la realización de una serie de telas retratando las principales ciudades del Imperio.

un inmenso país, de carácter menos proclive al drama excesivo, a cambio de mostrar el sentimiento de maravilla derivado de la magnitud de la empresa colonizadora, lo cual pasa a constituir parte de la identidad nacional en cuanto rasgo propio del pasado, del “alma de Brasil”.

Barroco y brasileño, términos forjados por una compleja red de influencias europeas y adaptaciones locales que, dada la lejanía respecto a los modelos de referencia, como en otros tantos casos de artes iberoamericanas, lo barroco-brasileño ha sido tildado de bastardo, pobre, falto de ingenio en comparación con los referentes europeos, de mayor tono erudito, cortés, sofisticado, mucho más rico y menos rudimentario. Un barroco colonial creado por artesanos con escasos estudios, por esclavos, mulatos, incluso indios. Mixtura, ingenuidad y falta de educación académica que, considerado desde el otro lado del prejuicio, constituyen los valores que le confieren originalidad e identidad distintiva.



Aleijadinho. Detalle Via Crucis. Congonhas



Aleijadinho. San Francisco de Asís, Ouro Preto. Detalle de la portada

El contacto frecuente con la metrópoli permitió el arte colonial tener acceso continuo a fuentes de información, pero sin perseguir purismos ni eliminar variaciones, adaptaciones e interpretaciones locales. Aparecieron igualmente eruditos convertidos en maestros de talleres artísticos, portugueses en primera instancia, más tarde brasileños, a quienes se deben los ejemplos más ricos y sofisticados de la producción barroca, también especialistas bien preparados procedentes de variados países que contribuyeron decisivamente a enriquecer la complejidad del arte nacional, aportando recuerdos y reminiscencias formales y temáticas de sus diversos orígenes. La relación con el lejano Oriente, a través de empresas de comercio marítimo, también dejó su huella, visible en algunas pinturas orientalizantes en laca, porcelana y figuras de marfil.

A principios del siglo XVII existía ya una aceptable red de comunicaciones interiores y mejores condiciones de trabajo, por lo que comenzaron a circular diversos tratados teóricos y manuales prácticos europeos sobre arte, en los cuales los artistas locales buscaban ansiosamente grabados con reproducciones de obras europeas contemporáneas. Desde 1760 fue evidente la influencia denominada “francesa”, del elegante, variado alegre y jovial Rococó, que floreció con toda expresividad en las iglesias de Minas Gerais, acrisolado con variados estilos y elementos ya obsoletos, como los procedentes del Gótico y el Renacimiento. Como decantación fehaciente de tantas intersecciones, se conformó el barroco brasileño, único, ecléctico.

A finales del siglo XVIII dicho estilo barroco brasileño estaba perfectamente aclimatado al contexto nacional, al que aportó innumerables ejemplos de alto valor



Tarsila do Amaral. *Morro da Favela*, 1925



Tarsila do Amaral. *Palmeiras*, 1925



Vista de Vila Rica (Ouro Preto)

artístico. Fue entonces cuando aparecieron en Minas Gerais las dos figuras célebres que lo llevaron a su culminación, también las que anunciaron su fin como estética dominante: Aleijadinho en arquitectura y escultura, y en pintura, el Maestro Ataíde. Ellos personifican un arte que había logrado madurar y adaptarse al entorno de un país tropical y dependiente de la metrópoli, conectando al tiempo con los recursos y valores regionales, constituyendo de esa manera uno de los primeros grandes momentos de originalidad nativa, de genuina “brasilidad”. Sin embargo, el llamado “barroco minero” más típico, para muchos estudiosos ya no es propiamente barroco, sino rococó, ambivalencia y desencuentros historiográficos que reflejan la persistencia de las controversias en cuanto a la identificación del rococó como un estilo independiente.

De todos modos, el gran ciclo artístico del que surgieron los dos artistas citados se vio abruptamente interrumpido por la imposición oficial del nuevo estilo neoclásico, desembarcado con la corte portuguesa reubicada en Brasil en 1808 y la actividad de la Misión Artística Francesa. A partir de entonces, perdido el favor oficial y el de las élites, el barroco se disolverá gradualmente. Pero prueba de su vigor latente serán los ecos que se seguirán escuchando durante tanto tiempo en los centros provinciales, en las obras realizadas por artesanos populares desde entonces hasta la actualidad, aunque algunos autores establecen el principio del siglo XX como el cierre del Ciclo Barroco en la historia del arte en Brasil. A pesar de ello, hay quienes manifiestan y defienden que el Barroco nunca murió, que sigue todavía muy vivo en la cultura nacional, siendo cíclicamente invocado y reinventado, tanto en sus aspectos puramente formales, como en la reinterpretación de sus estructuras profundas.



Oscar Niemeyer. Brasília, Escalera del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1974



Emiliano di Cavalcanti *Samba* 1928

## UN BARROCO BRASILEÑO EMINENTEMENTE RELIGIOSO

La Iglesia Católica fue la principal mecenas y destinataria del arte en el periodo barroco, en Brasil alentada tanto por el cumplimiento de los oficios divinos celestiales, como por los servicios públicos terrenales, siempre a la vanguardia en la conquista del territorio interior, pacificadora de los pueblos indígenas y atenta a la fundación de nuevos asentamientos, organizadora de gran parte de las áreas urbanas de la costa y controladora de la enseñanza y el trabajo social a través de escuelas, orfanatos, hospitales y asilos.

En las tareas específicamente religiosas, la iglesia destacó en la construcción de grandes templos decorados con lujo, encargando obras de música sacra y detentando la



Interiores igreja de San Francisco. Ouro Preto

Interior igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará.  
Interior igreja de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.

última palabra en asuntos de representación formal de las figuras de la cristiandad. Ante la ausencia de mejores alternativas, la iglesia católica no sólo facilitó un lugar de culto, sino un espacio para la socialización, un centro de transmisión de valores sociales básicos y, a menudo, el único lugar relativamente seguro en la vida colonial turbulenta y con frecuencia violenta. Tal desequilibrio sólo lo compensó una mayor presencia de lo civil con la llegada de la corte portuguesa en 1808, que transformó el perfil institucional del territorio.

En términos estilísticos comparativos, el barroco en Brasil, junto a la inspiración religiosa, manifestó un gusto acentuado por la sensualidad y por la riqueza de materiales y formas; buscó un acuerdo tácito y ambiguo entre la gloria espiritual y el placer de los sentidos, resultado de lo cual fue la creación de algunas obras de gran complejidad que nos hacen admirar la destreza artesanal y la inventiva del tracista, a menudo anónimo y popular. Los interiores de las iglesias suelen presentar una explosión de formas y colores, con las imágenes sacras enmarcadas por querubines, cariatídes, ángeles, guirnaldas, columnas y esculturas, hasta tal punto de profusión de no dejar el mínimo resquicio sin decorar, de cubrir con oro paredes y altares. Esta densidad decorativa estaba justificada “pedagógicamente” por el afán de enseñar a los fieles el aprecio hacia las virtudes abstractas; buscaban la seducción mediante la convulsión positiva de los sentidos corporales, a través de la belleza de las formas, considerándose además tanta riqueza como un homenaje rendido a la mayor gloria de Dios.

A pesar de las quejas contra el lujo excesivo de las iglesias católicas, y las recomendaciones de austeridad dictadas por el Concilio de Trento (1545-1563), el catolicismo ignoró en la práctica toda restricción, apoyándose en la labor proselitista del arte, porque resultaba más atractivo para el gusto popular satisfacer la necesidad de respuestas espirituales aprovechando sus pasiones, esperanzas y temores básicos, cumpliendo las expresiones artísticas no sólo funciones pedagógicas, sino dando lugar a la producción de una gran cantidad de obras maestras, así como a la introducción de nuevos temas, nuevos modos de interpretación de los modelos adoptados, en definitiva definiendo un estilo adaptado a la idiosincrasia de la época.

En Brasil no existió un “barroco contrarreformista” como tal, no se dio tampoco la “amenaza protestante” a la manera europea, focalizándose el aparato retórico en la conversión de la población pagana, negros e indios en particular, para lo que se requería igualmente un arte seductor y didáctico a fin de que los infieles fueran atraídos, ilustrados y convertidos, y de paso fortalecer la fe de los ya creyentes. De este modo, más allá de las abismales diferencias sociales, la imposición de una religión unificada sirvió para mitigar



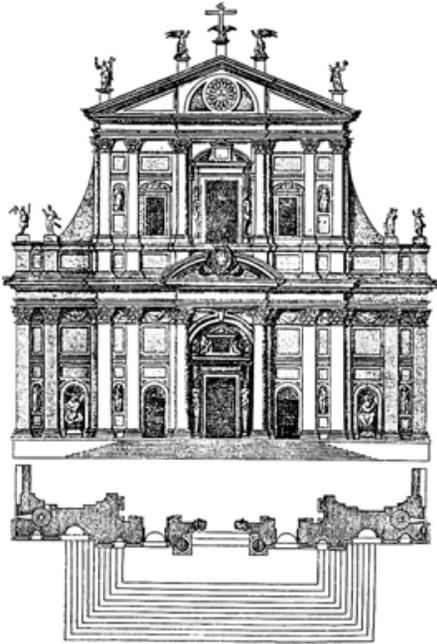
Detalle iglesia de San Francisco. Ouro Preto



Iglesia Nossa Senhora da Conceição de Escada. Salvador, 1536



Iglesia San Cosme y San Damian . Igarassu, Pernambuco , 1535



Iglesia Il Gesú, Roma, según las propuestas de Vignola (1573) y Giacomo della Porta, la finalmente realizada (1573-1584)



las graves desigualdades y tensiones, facilitó el mejor control colonizador e incluso justificó, en vista de la unión de la Iglesia y el Estado, el que la Iglesia, con su doctrina y arte sacro, mantuviera su *status quo* político y social.

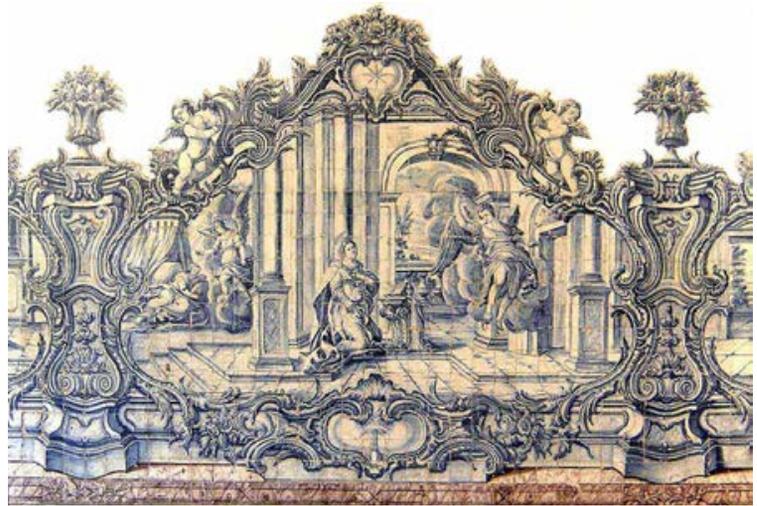
Desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, las primeras iglesias de Brasil, erigidas en Olinda y Salvador, consistieron en sencillas construcciones de adobe y barro cubiertas con hojas de palma. Como en otros tantos procesos aurorales, en este caso los misioneros estaban preocupados por la durabilidad y solidez de los edificios, prefiriendo, siempre que fuera posible, construir con mampostería. Las plantas buscaban ante todo la sencillez y la funcionalidad, por lo que prescindían de la división de naves y de las capillas laterales, y se proveían con una fachada elemental, un mero frontón triangular sobre base rectangular, sin la menor preocupación por la presencia de ornamentación.

En 1577 arribó a Salvador de Bahía el fraile y arquitecto Francisco Dias con la misión declarada de realizar mejoras técnicas y aportar un mayor refinamiento estético a las iglesias coloniales. Venía seducido por la obra del arquitecto italiano Jacopo Barozzi da Vignola, autor de un importante tratado de arquitectura (*Cinque Ordini de Architettura*, 1562), tracista del considerado primer templo barroco en Europa, la Iglesia de Gesù en Roma, que en la versión alternativa de Giacomo Della Porta de inmediato se convirtió en modelo para las iglesias jesuitas de todo el mundo. En Brasil fue adaptado manteniendo el esquema en planta de nave principal con capillas, pero prescindiendo del transepto y de la cúpula y favoreciendo el valor de las torres. Frente a los austeros y reglados exteriores, el lujo se concentraba en los interiores, plagados de altares tallados y dorados, pinturas y estatuas.

Si los jesuitas se mantuvieron fieles al modelo original italiano, los franciscanos introdujeron variaciones en las fachadas, a las que añadieron pórticos y porches, en tanto que en los interiores tendían decorativamente a ser menos profusos que los de los jesuitas. En el momento en el que estilo barroco resultó dominante, recibió otras influencias, como la de Francesco Borromini y el barroco tardío italiano, más tarde del barroco tardío y el rococó centroeuropeo, prestando mayor movimiento a las fachadas con la adición de aberturas en arco, barandillas, relieves y vasos ornamentales. En el interior, la decoración también ganó en riqueza, pero los esquemas se mantuvieron estáticos, partícipes militantes de lo que se denominó “estilo portugués nacional”. Paulatinamente, las fachadas fueron adquiriendo mayor sentido vertical, viéndose animadas con aberturas de formas inusuales -pera, diamante, estrella, ovaladas o circulares- y frontones no menos alambicados, rematados con relieves de piedra y estatuas.



Baciccia. El triunfo del santo nombre de Jesús.  
Roma. Iglesia del Gesù. 1679



Olinda Azulejos de la sacristía Convento de São Francisco (S. XVIII)



Maestro Ataíde. Interior iglesia de Santo Antonio. Santa Bárbara, Minas Gerais. 1806



Juste-Aurèle Meissonnier Centro de mesa en plata. 1742-1748

Desde mediados del siglo XVIII, bajo el influjo del Rococó, se percibe una mayor flexibilidad de proporciones, elevándose el patrón de elegancia; las aberturas resultan más anchas, lo que permite una mayor penetración de la luz exterior, el gusto por el detalle en los relieves de piedra alcanzó su máximo nivel. Se debe tener en cuenta también la contribución popular en muchos proyectos en las comunidades más pobres, las pequeñas capillas que salpican las tierras del interior, contribuyendo a la diversidad y la simplificación de proporciones, adornos, técnicas y materiales, logrando a menudo soluciones creativas de gran plasticidad.

## BARROCO Y ROCOCÓ MINEROS

La región de Minas Gerais presenta la peculiaridad de ser una zona de asentamiento reciente, pudiéndose “saltar” etapas de tanteos anteriores en favor de una estética más actual, en su caso rococó, disfrutando de mayor libertad en la definición artística de tantas nuevas iglesias llevadas a cabo, cuyo conjunto guarda una especial importancia, tanto por su riqueza y variedad, como por el hecho de constituir testimonios de una fase muy específica de la historia de Brasil, cuando la región ofrecía grandes depósitos de oro y diamantes.

La arquitectura de Minas Gerais es además singular por su obligada construcción en un terreno accidentado, formado por una continuidad de colinas y valles, lo que paisajísticamente añade un atractivo, y una dificultad, a la urbanización de las ciudades. Pero eso no es lo que hace especial a la arquitectura de Minas Gerais, ya que los modelos formales de la construcción resultan comunes con el resto de la arquitectura colonial. Sin embargo, de la intensa actividad minera se deriva la conformación de los primeros núcleos urbanos del interior de Brasil, de los cuales varias de las antiguas ciudades mineras coloniales aún conservan la rica arquitectura de la época, y de entre ellas los centros históricos de Ouro Preto y Diamantina han sido reconocidos como Patrimonio de la Humanidad.

Pero donde los rasgos estilísticos distintivos se expresan más claramente es en la arquitectura religiosa, en las iglesias que proliferan en gran número en todas las ciudades mineras. Según Telles,<sup>3</sup> esta arquitectura minera está caracterizada por la combinación de líneas curvas y rectas, creando puntos y bordes de contención en plantas, alzados y espacios interiores; por la organización de la composición de fachadas teniendo como centro la portada tallada en piedra de jabón, ventanas que son visualmente el núcleo a partir del cual se organizan los demás elementos: pilastras, columnas, cornisas, frontón.



Ouro Preto. San Francisco. Detalle de la pintura del altar mayor.

<sup>3</sup> Telles, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. MEC/SEAC/FENAME. 1980. pp. 232-235



Ouro Preto. Panorámica actual



Johann Moritz Rugendas . Ouro Preto, 1824



Alberto da Veiga Guinard . Paisagem 1947

Sin embargo, los elementos del estilo minero llegaron a su culminación como “estilo diferenciado” prácticamente al final de su ciclo. Las iglesias tempranas todavía participan de las plantas manieristas, con un diseño rectangular, fachada austera y frontón, sistema ejemplificado en el modelo de la catedral de Mariana. Pedro Gomes Chaves introdujo en 1733 importantes innovaciones en la iglesia Matriz Nuestra Señora del Pilar en Ouro Preto, con una fachada de planes inconexos y planta rectangular. Originales, sin precedentes, tanto en la arquitectura brasileña como portuguesa, fueron las iglesias diseñadas por Antonio Pereira de Sousa Calheiros, especialmente la del Rosario de los Negros, en Ouro Preto, con planta compuesta por tres elipses encadenadas, fachada de medio cilindro con un pórtico de tres arcos y torres cilíndricas. Del mismo tiempo es la fachada del Santuario de Bom Jesus de Matosinhos, en Congonhas, tallada en piedra jabón. Está considerada como el primer ejemplo en Brasil de este tipo de solución decorativa, posiblemente obra de Jerome Felix Teixeira. Hoy en día Patrimonio de la Humanidad, el santuario se caracteriza por su despliegue escénico y monumental y por acoger al grupo más importante de esculturas de Aleijadinho.

En la segunda mitad del siglo XVIII se construyó la Iglesia del Carmo, en Ouro Preto, con una composición de fachada aún más audaz: el plano frontal da paso a una pared ondulada con torres circulares en retirada y óculo lobulado. Trazada por Manuel Francisco Lisboa, el padre de Aleijadinho, su plan fue modificado en 1770 por Francisco de Lima Cerqueira. Aleijadinho esculpió el frontispicio. Aleijadinho, junto con Cerqueira, se convertirían en los artistas más originales e importantes del barroco brasileño, y sus obras constituyen un resumen de las nuevas características que distinguen al barroco/rococó de Minas Gerais. De hecho, la contribución de Cerqueira, siempre oscurecida por la mayor fama de Aleijadinho, ha sido revalorizada sólo recientemente. Tal vez el mejor ejemplo de su coautoría sea la Iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto. La tradición dice que el proyecto es de Aleijadinho, aunque no hay documentación que lo certifique. Se sabe, sin embargo, que Cerqueira modificó el plan original y sin duda es de Aleijadinho el trabajo escultórico de la fachada. De todos modos, el templo es considerado una joya artística por su armonía entre exterior e interior. Su imagen se ha convertido en un icono y posiblemente sea la iglesia barroca minera más conocida y popular.



Johann Moritz Rugendas. Ouro Preto, 1824

Las iglesias mineras de la segunda mitad del siglo XVIII, representativas del esplendor de la arquitectura religiosa, la de mayor elegancia formal, son catalogadas convencionalmente como pertenecientes a la estilística rococó, que en su acepción “francesa” no se corresponde tanto con una evolución del barroco romano, tan excelentemente estudiado por P. Portoghesi, pues en Francia, en términos bien aquilatados



Thomas Ender. *Panorama de Mariana*, 1817



Johann Moritz Rugendas. *São João del Rei*, 1824



Tarsila do Amaral. *Congonhas*, 1924

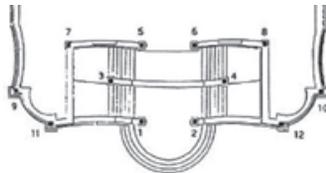


Santuario de Bom Jesus de Matosinhos, en Congonhas do Campo



São João del Rei en la actualidad

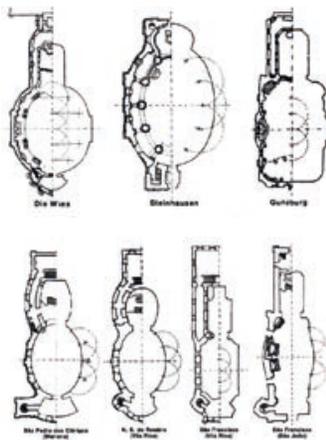
por el historiador Víctor L. Tapié, el barroco optó con una contención clasicista, sino con la arquitectura religiosa centroeuropea, tal como la presentan los estudios de Ch. Norberg-Schulz, y otros, ésta sí, vinculada con las experiencias espaciales, formales y decorativas del barroco romano, de la versión portuguesa del mismo, con quienes el Barroco Minero guarda semejanzas substantivas, tan evidentes en el común gusto por la profusión decorativa encubridora de los espacios interiores. Y a diferencia de los monumentos europeos referenciales, patrocinados directamente por la corona, la nobleza y las grandes instituciones eclesiásticas, en el Barroco Minero son las órdenes religiosas y las hermandades laicas, en dura competencia artística entre ellas, las que se hacen cargo de la definición de una monumentalidad de fuertes raíces populares, por tanto proclive al encantamiento sensorial y a las alusiones al mundo cotidiano, además de las consabidas escenas de vidas de santos y visiones celestiales. El protagonismo destacado de las cofradías y hermandades contribuye a enfatizar el carácter asociativo, comunal, de sus iniciativas, la primacía de lo doméstico, rasgos específicos y diferenciales en la producción del Barroco Minero, producto de las tramas artísticas y sociales que articulan el ambiente cultural de la época, que imprimen el dinamismo y determinan el contexto urbano que encuadra dichas experiencias.



- |             |           |             |
|-------------|-----------|-------------|
| 1. Isaías   | 5. Daniel | 9. Amós     |
| 2. Jeremías | 6. Osías  | 10. Naum    |
| 3. Baruc    | 7. Jonas  | 11. Abdías  |
| 4. Ezequiel | 8. Joel   | 12. Habacuc |

Disposición de los catorce profetas en la Escalinata de Congonhas do Campo

Pero el denominado “Barroco Minero”, encerrado en las exhaustas montañas auríferas interiores, congelado en el tiempo y semiolvidado, fue rescatado a principios del siglo XX y tenido como la primera manifestación cultural característicamente brasileña, convertido en el canon del arte nacional a través de la asociación sin precedentes entre las formas y los principios renovadores de la producción arquitectónica barroca y la moderna.



Iglesias bávaras de peregrinación de Domínus Zimmermann, de plantas ovales, realizadas entre 1728-1745 y del “ciclo minero”, de la segunda mitad del s. XVIII

En las cogitaciones nacionalistas de las primeras décadas del siglo XX, se eligió el período del siglo XVIII en Minas Gerais para representar las características de la cultura brasileña como parte de la historia del arte universal. Es en este ambiente en el que, en 1937, tras el golpe de Estado dentro del golpe de 1930 y la implantación del “Estado Novo” del gobierno de Getúlio Vargas, se inauguran las prácticas de preservación cultural en Brasil con la creación, por iniciativa del entonces ministro de Educación y Salud Gustavo Capanema, del Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico, SPHAN, como parte de la nueva política y proyecto de nación, caracterizado por el sesgo nacionalista, modernizador, homogeneizador y de fuerte control social, cariz centralista y de reafirmación de la idea de nación en pos de una unidad fragmentada por la herencia federalista y oligarca, basada en la prevalencia de los regionalismos.



Mariana, panorama urbano con las iglesias de São Francisco de Assis y Nossa Senhora do Carmo



Tarsila do Amaral *São João del Rei*, 1924



Ouro Preto. Grabado, s. XIX



Escalinata de Congonhas do Campo



Candido Portinari, Antonio Bento, Mario de Andrade, Rodrigo Melo Franco. en el Palace Hotel, Rio de Janeiro, 1936



Decreto de Protección del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, 1937

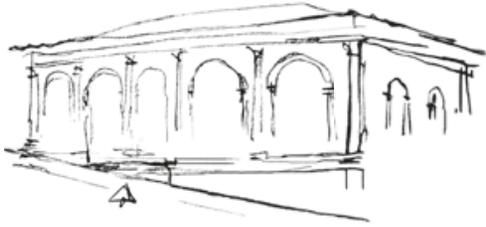


Portada de la revista del SPHAN, 1937

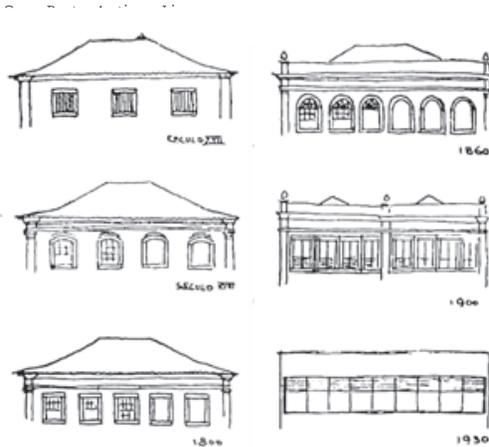
Con el SPHAN se pretendía, a través de sus declaraciones e intervenciones, seleccionar un repertorio cultural que representase al patrimonio nacional, a la tradición brasileña, su imagen del pasado en cuanto imaginario de la nación, crear, en definitiva, una idea de la “brasileidad”, en gran medida basada en los ejemplos del Barroco Minero. En cuanto institución de producción de conocimientos, con una formación discursiva específica, el SPHAN constantemente necesitó legitimarse y reafirmarse, ya fuera a través de publicaciones, catalogaciones o declaraciones monumentales. Su primer presidente, Rodrigo Melo Franco de Andrade, dirigió la institución hasta 1967, pero supo rodearse de técnicos y asesores competentes. Entre los muchos artistas e intelectuales que colaboraron con la entidad, destacan los poetas Mario de Andrade y Manuel Bandeira, el jurista e historiador Afonso Arinos de Melo Franco, el historiador Sergio Buarque de Holanda y el arquitecto Lucio Costa, que tomó a la ciudad de Ouro Preto y su patrimonio, a través de declaraciones, demoliciones, reformas, restauraciones, como campo preferido de experimentación de la dialéctica entre tradición y modernidad aplicada a la práctica arquitectónica, además de dar por sentado que allí, en la capital minera, se encontraba la génesis de la cultura brasileña.

O lo que viene a ser lo mismo, se repiten los nombres que determinaron el escenario cultural de los años veinte y treinta en defensa de un arte brasileño acorde a las grandes líneas del arte universal. De hecho, el ministro Gustavo Capanema delegó en la figura de Mário de Andrade la tarea de definir el marco legal de actuación del SPHAN, la consideración de lo que abarcaba el propio concepto del “patrimonio”, en lo cual Mário de Andrade mostró criterios avanzados, pues incluyó en el ámbito de patrimonio artístico, y por tanto en las acciones de la recién creada institución, manifestaciones populares y bienes culturales inmateriales.

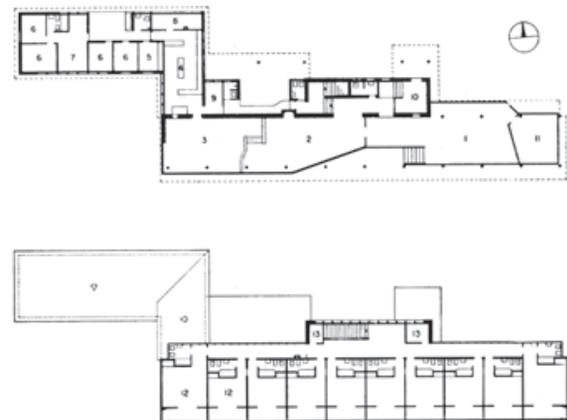
Pero, además de la figura del Director, la nueva institución necesitaba la autoridad de otros especialistas que validasen las propuestas de trabajo, función que en el campo de la arquitectura desempeñó Lucio Costa, figura fundamental la suya en la política de salvaguarda de la memoria artística nacional. Y no fue equivocada su elección, porque nadie mejor que él representa en la arquitectura brasileña del siglo XX el tránsito a la modernidad desde una educación académica, la conciliación de la tradición y la cultura tectónica contemporánea por medio de lo que se pudiera denominar en términos historiográficos posteriores un “regionalismo crítico”, hasta adoptar y defender los principios de la arquitectura racionalista de vanguardia. Haciendo, amparando y dejando hacer desde sus puestos de responsabilidad política y cultural. Y es su propia obra, sus memorias, el mejor testimonio de sus tránsitos y paradojas, dejando en el camino las



Lucio Costa. Nuevo diseño de Cine en Ouro Preto. 1956



Lucio Costa. Evolución de la composición de la arquitectura brasileña desde el siglo XVII



Lucio Costa. Park Hotel. Nova Friburgo, 1944

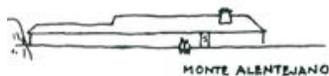
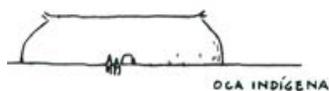
huellas de pequeñas y significativas intervenciones en contextos urbanos tradicionales potenciados desde el SPHAN (nuevo cine de Ouro Preto, 1956), así como también proyectos devenidos auténticas referencias de la arquitectura brasileña del siglo XX (Park Hotel en Nova Friburgo, de 1944), en el que tradición y factura moderna se concilian con los elementos naturales, dada su ubicación en un frondoso parque.

## MORFOLOGÍA DE LAS IGLESIAS BARROCAS DEL CICLO MINERO

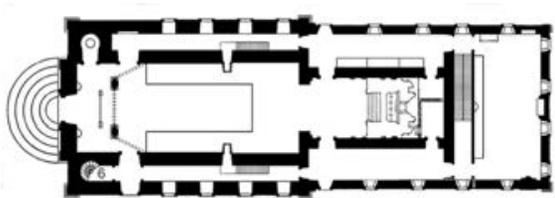
El período colonial representa un cambio en lo que se refiere a la organización política de la iglesia y la morfológica de los templos. Las órdenes monásticas perdieron terreno en favor de la construcción de iglesias y cofradías parroquiales, sociedades religiosas de laicos que desempeñaron un papel activo en varios sectores de la religión, la política y la cultura. Las más importantes fueron la del Rosario (formada básicamente por negros), la Orden Tercera del Carmen y la de San Francisco, bastiones aristocráticos muy exclusivos, y la Hermandad del Santísimo Sacramento. Estas hermandades a menudo construyeron templos más grandes y lujosos que los de sus propias órdenes.

En el caso de Minas Gerais, Paulo Santos (*Arquitetura religiosa em Ouro Preto*, 1951) desarrolló un análisis morfológico siguiendo un camino diferente al de los modelos foráneos, deduciéndolo del análisis de la configuración de las propias iglesias, buscando sus raíces en la tradición local, en los “pasos”, las pequeñas capillas que sólo se abren una vez al año, el Viernes Santo, para la celebración de los momentos de la Pasión.

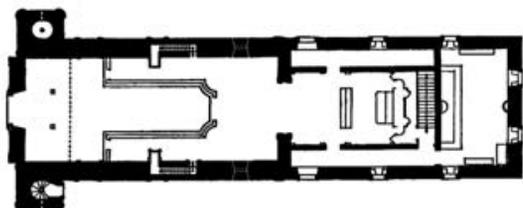
Para entender los cambios tipológicos, las migraciones de las ideas, no basta con atender a criterios cronológicos, sino atender a una serie de factores relacionados con la producción arquitectónica, como los geográficos, las influencias, e incluso la disponibilidad tecnológica o de mano de obra. Ajustándonos a la evolución tipológica, se parte de las plantas de la tradición barroca: nártex flanqueado por campanarios, nave con capillas laterales, altar rodeado por la sacristía y consistorio con pasillos laterales que unen a las torres y nártex. Todo ello con paredes planas y plantas rectangulares. En el siguiente paso evolutivo, el pasillo lateral bordea sólo el área del altar principal, de manera que desaparecen los altares laterales de la nave principal o quedan incrustados en las paredes, en tanto que la sacristía se desplaza hacia atrás. Es el tipo de la iglesia de Nuestra Señora del Monte Carmelo, San Francisco de Asís, Nuestra Señora de la Concepción y muchas otras de Ouro Preto. El tercer esquema es el del óvalo doble, similar a la segunda fase respecto al



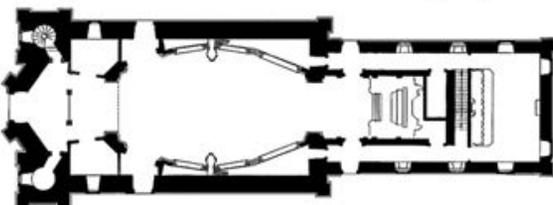
Ilustraciones de Lucio Costa, de los textos *Tradição local y Documentação Necessária* (1929)



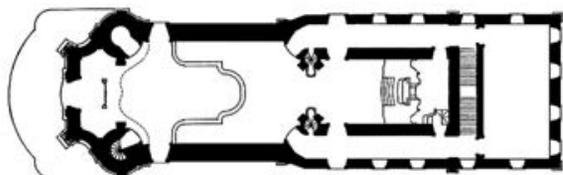
Manuel Francisco Lisboa. Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Ouro Preto. 1727 - 1746



Manuel Francisco Lisboa. Igreja de Santa Efigenia dos Pretos. Ouro Preto. 1730-1790



Iglesia de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto. 1736, atribuida a Pedro Gomes Chaves



Aleijadinho y Manuel da Costa Ataíde. Iglesia de San Francisco de Asís. Ouro Preto. 1765



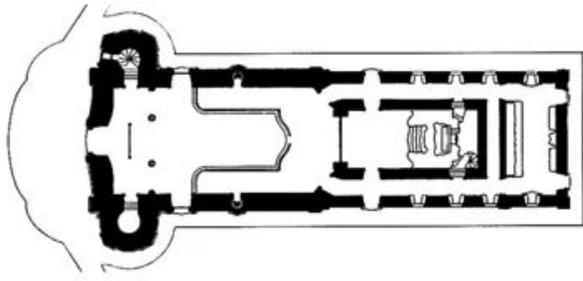
posicionamiento de los espacios, pero con la nave ovalada, con templos más pequeños pero con la misma suntuosidad interior; paredes curvas, el altar más profundo. Este esquema sería aplicable a la Iglesia de Nuestra Señora de la Gloria Outeiro, en Río de Janeiro o Nuestra Señora del Rosario, en Ouro Preto.

La iglesia de Nossa Senhora da Conceição de Ouro Preto, una de las parroquias más antiguas de Minas Gerais, de la primera década del siglo XVIII, es la más grande en tamaño y magnificencia, cuya planta con dos rectángulos sigue el esquema de la típica del siglo XVII. Fue concebida y ejecutada por Manuel Francisco Lisboa, el padre de Aleijadinho, construida entre 1727 y 1746. Formalmente es un tipo intermedio entre las grandes iglesias de la época monumental y los edificios más pequeños del período del Ciclo Mineiro. Se compone de paredes planas, mantiene algunos espacios tradicionales como el pórtico, la nave y el altar, destacando la presencia de la nave lateral. Pero el altar mayor se profundiza demasiado, las capillas laterales pierden importancia estructural, llegando a ser incrustadas en las paredes o proyectadas mediante tallas. El consistorio ya aparece por encima de la sacristía.

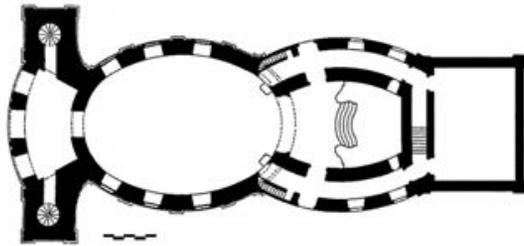
Básicamente, la diferencia de la planta de la iglesia de Santa Efigenia, en Ouro Preto, es que la nave lateral ya no corre a lo largo de toda la longitud de la nave principal, sólo en el área del altar y el santuario. Este será el patrón de nave lateral adoptado en la mayoría de las iglesias de Ciclo Mineiro, incluidas las de doble óvalo. Se atribuye su fábrica a Manuel Francisco Lisboa, padre de Aleijadinho, el altar de madera tallada a Francisco Xavier de Brito y la pintura del interior a Manuel Rabelo de Souza.

En la iglesia de Nossa Senhora do Pilar, en Ouro Preto, de 1736 (atribuida a Pedro Gomes Chaves, siendo ejecutada la talla de la capilla mayor por Francisco Xavier de Brito), su planta representa un paso evolutivo importante, pues ya aparece la nave de planta oval, todavía realizada en tabique de madera y contenida por gruesos muros de tierra apisonada, recta y plana, divorciándose de este modo la estructura del edificio y la nave, con objeto de conseguir efectos meramente decorativos. El trazado poligonal se atribuye a Antonio Francisco Pombal. La talla del altar principal, considerada una obra maestra, fue firmada por Francisco Xavier de Brito y realizada entre 1746 y 1751.

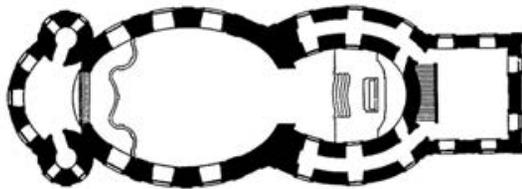
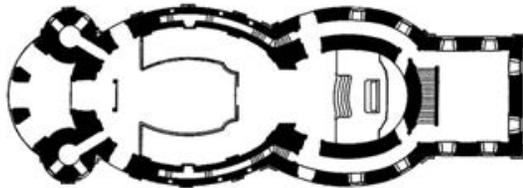
Con fecha de 1765, la Iglesia de San Francisco de Asís es un punto de referencia fundamental del barroco brasileño, considerada la obra maestra de Aleijadinho y Manuel da Costa Ataíde, que firmó la mayor parte de las obras de talla y pintura. El plan explora todas las posibilidades formales del barroco, los muros dinámicos y animados, pero el diseño general mantiene las principales paredes de la nave y el altar planas y paralelas.



Manuel Francisco Lisboa, con la colaboración de Aleijadinho (frontispicio tallado en piedra) y Manuel da Costa Ataíde. Ouro Preto. Iglesia de Nuestra Señora del Monte Carmelo, 1756



Mariana. San Pedro de los Clérigos. 1771



Ouro Preto. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Planta baja y superior. 1753-1765



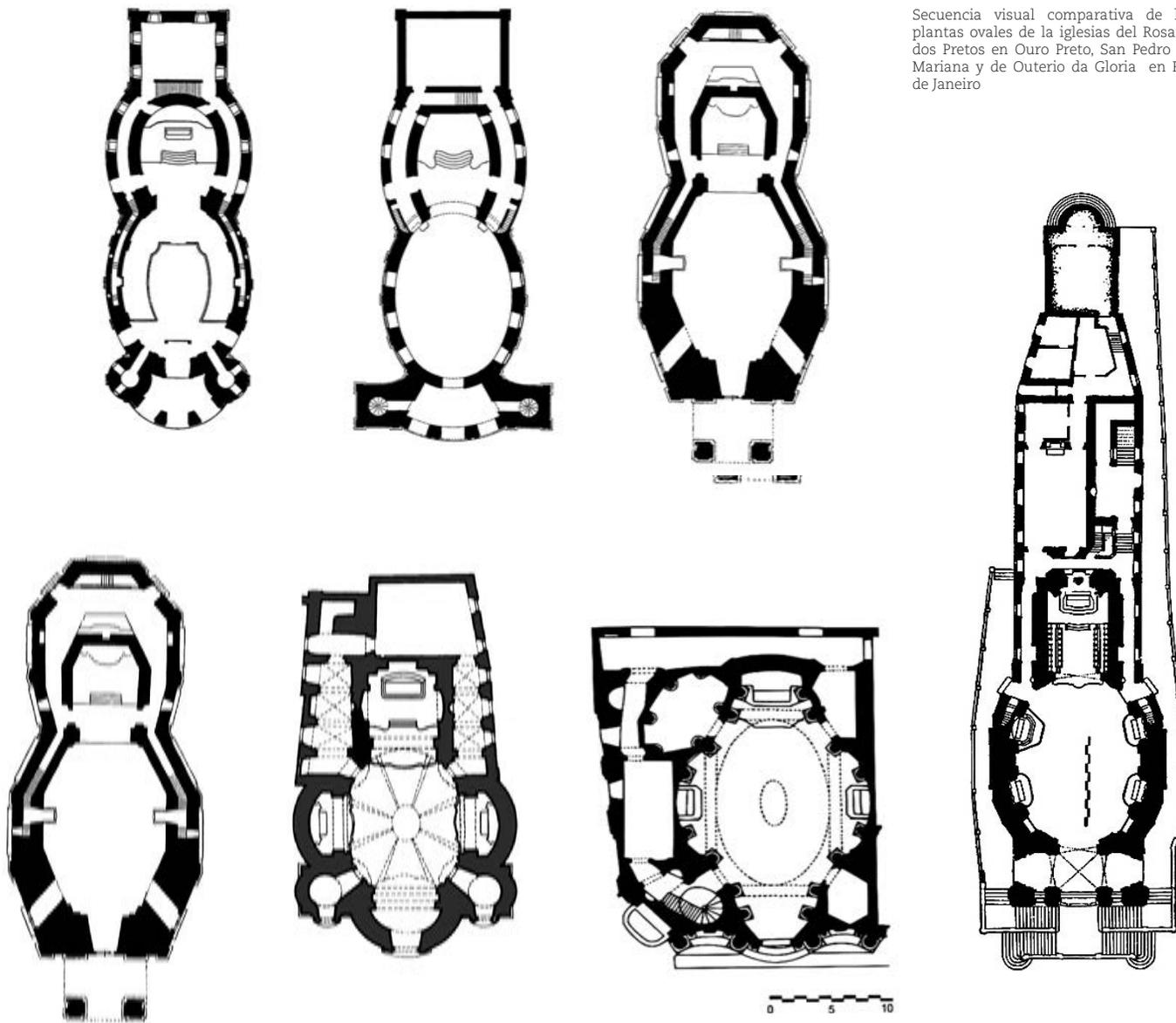
La iglesia de Nuestra Señora del Monte Carmelo fue diseñada por Manuel Francisco Lisboa en 1756, y contó con la colaboración de Aleijadinho (frontispicio tallado en piedra) y Manuel da Costa Ataíde para su ornamentación. Tipológicamente resulta similar a la Iglesia de San Francisco de Asís, con las paredes de la nave y el altar planas y paralelas, y difiere de la primera por sus campanarios más prominentes.

Según la tendencia a explicar en la arquitectura barroca el drama a través del movimiento de los muros y el claroscuro, tomando como referencia la iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane en Roma, de Francesco Borromini, existirían testimonios al respecto en la cultura arquitectónica lusitana y brasileña, como la iglesia de San Pedro de los Clérigos, en Oporto, diseñada por el arquitecto Nicolau Nasoni, construida entre 1732 y 1750. La iglesia homónima, en Río de Janeiro, resulta muy dinámica y única por su planta ovalada semejante a la de Oporto, presentando también capillas laterales.

La Iglesia del Outeiro da Gloria, en Río de Janeiro, presenta quizá por primera vez planta de doble óvalo en su forma madura, inspiradora de la Iglesia del Rosario en Ouro Preto y la de San Pedro de los Clérigos en Mariana, templo éste último fundado en 1731, cuya erección fue encargada al constructor portugués José Pereira dos Santos, con la colaboración de Manuel Francisco de Araújo, aunque las obras no comenzaron hasta 1753. Dichos óvalos se definen en realidad mediante facetas de segmentos planos, resultando la composición de la planta no la suma de dos óvalos, sino de dos octógonos. Respecto a la Iglesia de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, conocida como Iglesia de Nossa Senhora do Rosário, fue patrocinada por la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de los Hombres Negros, fundada en 1715. En 1761 la Cámara de Ouro Preto dio permiso para la construcción de un templo más imponente en una parcela en las inmediaciones de la antigua capilla hasta entonces existente.

Se atribuye el proyecto a Anthony Pereira Sousa Calheiros, con los trabajos encargados al maestro de obras José Pereira dos Santos, pero no hay documentación segura, por lo que dichas asignaciones han sido impugnadas en estudios recientes. John Bury sostiene la procedencia de trazas de Portugal o Italia, y durante algún tiempo se pensó en José Pereira Arouca, pero hay otras evidencias que indican que Manuel Francisco Araujo estuvo implicado al menos en parte de la planificación, y efectivamente puede haber sido el autor del diseño integral tal como se aprecia en la actualidad. John Bury también argumenta que Araújo, más conocido como carpintero, probablemente no tenía la cualificación necesaria para diseñar un proyecto tan sofisticado y bien integrado como éste, sugiriendo que más bien puede ser una derivación de las plantas creadas en Italia y Centroeuropa por autores como Fischer von Erlach, Filippo Juvarra, Nicolau Nasoni y Carlo Andrea Rana.

Secuencia visual comparativa de las plantas ovales de la iglesias del Rosario dos Pretos en Ouro Preto, San Pedro en Mariana y de Outeiro da Gloria en Río de Janeiro



Río de Janeiro. Outeiro da Gloria 1741

Río de Janeiro S. Pedro dos Clerigos 1733

F. Borromini. Roma. San Carlo alle Quattro Fontane 1638-67

Oporto S. Pedro dos Clerigos 1732-50

ALGUNAS CUESTIONES URBANAS Y PAISAJÍSTICAS DE MINAS GERAIS A  
FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

En lo relativo a los asentamientos mineros luso-brasileños y los planos de las principales ciudades, destaca la cuestión de lo “regular” en la determinación formal de las mismas, una añeja discusión entre los historiadores portugueses y brasileños, no siempre convencidos de la inamovilidad de la sentencia que en su día dejara formulada Sérgio Buarque de Holanda, periodista, sociólogo e historiador brasileño nacido en São Paulo, uno de los grandes intelectuales brasileños del siglo XX, que trató de interpretar Brasil, su estructura social y política, a partir del estudio de las raíces históricas nacionales (“*Raízes do Brasil*”, 1936). El severo diagnóstico emitido por Sérgio Buarque de Holanda en su ensayo atribuía el “desorden” del urbanismo de progenie lusitana a un espíritu afectado por la negligencia (*desleixo*), que permitió a los portugueses llevar a buen término los asentamientos urbanos de la colonia brasileña.

En el texto de Sérgio Buarque de Holanda las ciudades hispanoamericanas son ensalzadas por su regularidad y orden geométrico, una fórmula dirigida a asegurar el predominio político, militar y económico de la metrópoli sobre las tierras conquistadas mediante la creación de núcleos de población estables y bien ordenados. Holanda era proclive a identificar al colono portugués como al “sembrador” que dispersa sin plan exacto el lugar donde caerán sus granos, en tanto que la ciudad loada por él era precisamente la que tenía dispuestas sus calles en forma de tablero de ajedrez, construida por “soladores”, españoles, se sobreentiende. Frente a la actitud hipodámica, la ciudad luso-brasileña respondía a una composición por partes convenientemente dispuestas y apropiadas cada una según su orden, la naturaleza del lugar, la ubicación de cada cosa en el sitio que más le conviniera, esto es, la noción alternativa al propio concepto establecido de orden geométrico y regular. O dicho con los propios términos de Sérgio Buarque de Holanda, como resultado de la “aversión congénita” portuguesa a cualquier ordenación impersonal, a cualquier orden y disciplina, a la creación de núcleos urbanos importantes, en favor de los trazados de calles, casas y edificios públicos respondiendo a principios de desorden, irregularidad y fantasía, al predominio de lo rural sobre lo urbano.

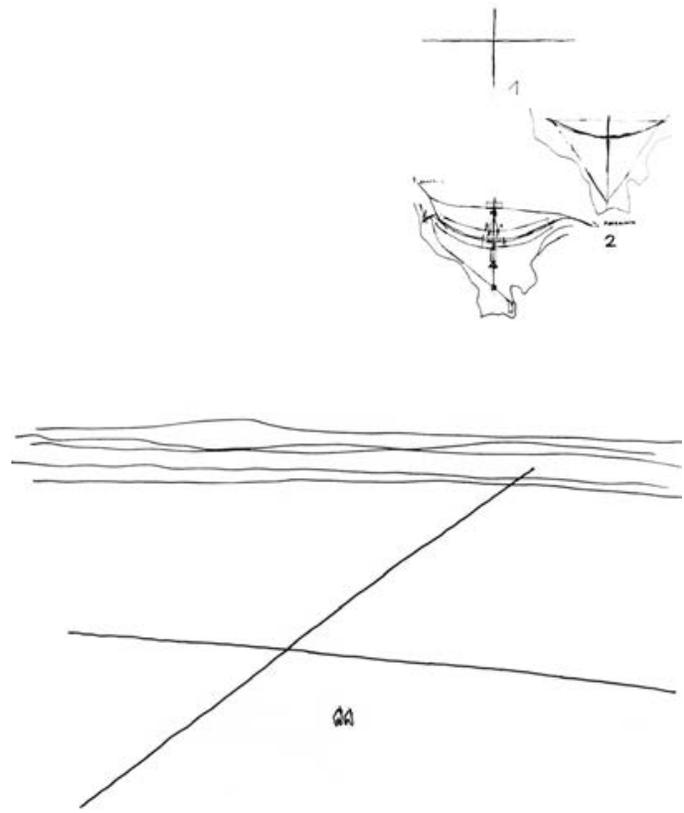
Pero más allá de las figuras metafóricas del sembrador y del solador que, en cuanto ideales, no se encuentran en ninguna realidad concreta, la denuncia de Sérgio Buarque de Holanda en su tiempo y con su obra iba dirigida al estado contemporáneo de las ciudades, tanto en la América hispanoamericana como en la luso brasileña, pues con uno u otro



Panorámicas actuales de Ouro Preto



Plano actual de Ouro Preto



Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Esquemas del trazado de Brasilia, 1957



Brasilia. Trazados iniciales de los grandes ejes



Sergio Buarque de Holanda.  
Raízes do Brasil. 1936



Le Corbusier Urbanisme, 1924

tipo de urbanismo, y tras la experiencia de la industrialización, no se había dado el caso en ninguna de ambas de la liberación de los grilletes del subdesarrollo, la superación de la ausencia de democracia. Pero entre las dos opciones formales, Sérgio Buarque de Holanda toma partido por una racionalidad urbana de perfil decimonónico, que entendía la ciudad como un todo orgánico en el que es posible actuar de manera global para corregir los errores del pasado, frente a la tradición lusitana en la que las ciudades casi nunca habían sido gobernadas por un orden racional.

El texto fundacional de Sergio Buarque creó un paradigma basado en la idea de orden y rectitud. Su tesis subyacente era que la forma de las ciudades estaba determinada por la organización política y moral de la sociedad con la que se corresponde. De este modo, la cuadrícula utilizada por los españoles en América sería el resultado de un deseo de orden, mientras que la ciudad portuguesa reflejaría la dejadez, el abandono, causa responsable de la falta de instituciones fuertes y democráticas. Es decir, está tratando a la ciudad del Antiguo Régimen con patrones de análisis urbanos decimonónicos, que distinguirían a la tradición española con las virtudes de una buena construcción de ciudades, en tanto que la portuguesa se vería lastrada con el perverso instinto afecto a la mala construcción.

La ciudad desordenada, resultado de la negligencia y el poco trabajo, la lleva a cabo el aventurero portugués, mientras que la ordenada es construida por el solador español a base de trabajos y fatigas, requisitos mediante los cuales transforma la naturaleza, mientras que el sembrador depende de la naturaleza de su arte, pues lo realiza de manera espontánea sin necesidad de entrar en competencia con el ingenio humano. La ciudad desordenada acepta la naturaleza en vez de cumplir con su tarea de dominarla y anularla, pero también genera espacios en los que conviven promiscuamente personas de diferentes orígenes, de distintos grupos étnicos, hombres libres y esclavos, blancos, indios y mestizos, paradigma del caos a los ojos de gobernadores, virreyes, urbanistas, arquitectos e historiadores. Y para Sérgio Buarque de Holanda esta ciudad desordenada carece de los paradigmas que definen la urbanidad, mostrándose como el resultado de una aversión congénita a cualquier tipo de existencia impersonal. Para él, la ciudad en la América portuguesa negaba los principios de la razón, porque era la rutina, y no la razón abstracta, el principio que guiaba a los portugueses, en ésta como en tantas otras expresiones de su actividad colonizadora.

En términos de una semejante oposición binaria, el Le Corbusier teórico del urbanismo –*Urbanisme*, 1924- había distinguido e identificado el orden y el desorden, respectivamente, con el “camino de los hombres” y el “camino de los asnos”. El hombre



Domingo Esquiaqui. Santa Fe de Bogotá 1791



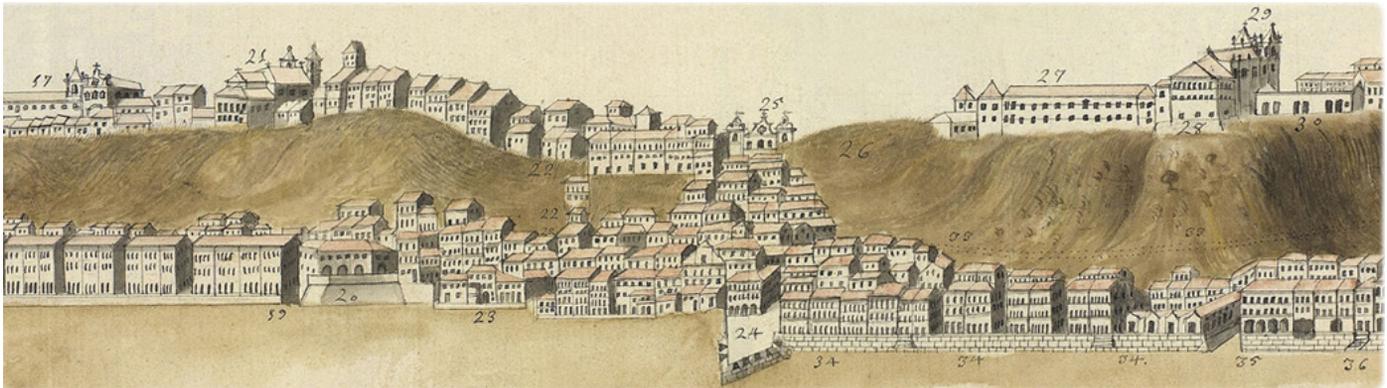
Manoel Ribeiro Guimarães. Mapa de Vila Rica (Ouro Preto), c. 1797



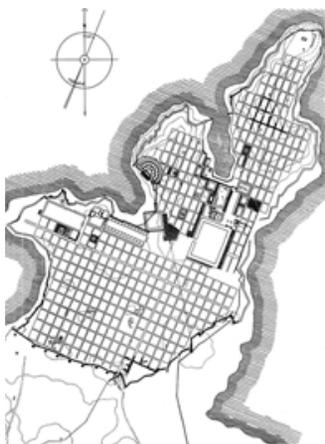
Giovanni Battista Ramusio. Venecia 1556, Atlas Delle Navigazione e Viaggi



Representación de Brasil. Roberto Burle Marx. Río de Janeiro. Parque do Flamengo 1957



Salvador de Bahía. Panorámica de Vilhena. 1801



Plano de Mileto, s. V a. C.

camina recto porque tiene un propósito, sabe a dónde va. El asno zigzaguea, deambula, fruto de una mente hueca y distraída, evitando las rocas y estorbos, agachándose en busca de la sombra, adepto al menor esfuerzo posible. La ciudad de los asnos no es el resultado de una elucubración mental, no es suficiente para contrarrestar la fuerza de la naturaleza, por lo que deja su silueta atrapada en el paisaje. La ciudad colonial brasileña, en oposición a una ciudad moderna respetuosa con el espíritu de la geometría, sigue el recorrido de los asnos, con las casas alineadas a lo largo del camino, caminos de asnos. Dicho tipo de ciudad se ve sojuzgada por la naturaleza, en lugar de cumplir su función principal, la de luchar contra ella, anular sus barreras.

Desde la publicación de su texto, la figura de Sérgio Buarque de Holanda ha ocupado una posición destacada en la disciplina de la historia urbana, con una amplia y longeva fortuna crítica, rebatida en los últimos estudios desveladores de la existencia de ciudades planificadas y ordenadas en la historia colonial brasileña, pero que no acaban de descartar su argumentación, que no afecta exclusivamente a meras cuestiones formales y de planeamiento, sino a la cultura del hombre y su tiempo. En la historiografía urbana brasileña de los últimos años se ha consolidado la idea de que uno de los rasgos más característicos de la colonización portuguesa habría sido una cierta “capacidad de adaptación” a las situaciones y contextos existentes, talento proveniente de una esmerada práctica y del pragmatismo colonizador. La contribución portuguesa a esta voluntad de “adaptación” en Minas Gerais radicaría en la consideración de las “regla” del decoro como principal equivalente a la regularidad primaria de adecuación, orientada a la comodidad y adaptación a los contextos humanos y circunstancias y políticas involucradas, a los sitios y edificios preexistentes. A partir de dichos valores, las nuevas ciudades mineras, fundamentales para la permanencia de las personas y la conquista colonial efectiva, se acondicionaron para aumentar y mantener la conveniencia, la decencia y la dignidad urbana de una manera coherente no sólo con las nuevas condiciones jerárquicas, sino también con la política teológica y fiscal de la corona portuguesa.<sup>4</sup>

La noción de “irregularidad” deriva directamente de la de “regularidad”, referida a lo que no sería uniforme ni constante. Dentro de la planta de las ciudades se aplica tradicionalmente a aquellas conformadas por caminos sinuosos, denominados disciplinariamente “orgánicos”, a calles y plazas de dimensiones variables que no se cruzan en ángulos rectos, a conjuntos arquitectónicos y urbanos no adaptados a los principios regulares de la geometría, a la “regularidad geométrica”, lo que en definición de autores prestigiosos de la historia del urbanismo como Pierre Lavedan se concretaría en la oposición entre la llamada “ciudad espontánea” y la “ciudad planificada”.

<sup>4</sup> En un minucioso y extenso artículo, así lo expone y defiende el profesor Rodrigo Almeida Bastos: *Regularidades e ordem nas povoações mineiras no século XVIII* Revista do IEB n 44 p. 27-54 feb. 2007. Para un conocimiento del estado de la cuestión y una valoración del tema, véase Claudia Damasceno Fonseca: *Urbs e civitas: a formação dos espaços e territórios urbanos nas Minas Setecentistas* Anais do Museu Paulista, vol. 20, n. 1, enero-junio, 2012, pp. 77-108 Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. Sobre las vistas y panorámicas, paisaje e historia: *CATALOGO O olhar distante / The distant view*. Catálogo da Mostra do Redescobrimiento – 2000 (Parque Ibirapuera, SP). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos/Artes Visuais, 2000. MENDES CUNHA, ALEXANDRE *Espaço, paisagem e população: dinâmicas espaciais e movimentos da população na leitura das vilas do ouro em Minas Gerais ao começo do século XIX* Cedepiar/UFMG. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 123-128 – 2007. MENDES CUNHA, ALEXANDRE *Vila Rica- São João del Rey: as voltas a cultura e os caminhos do urbano entre o século XVIII e o XIX* Dissertação de Mestrado. Niterói. Universidade Federal Fluminense, 2002



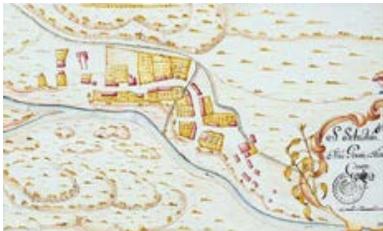
Vila Rica – Ouro Preto, ca. 1785-1790



Sumidouro, 1732



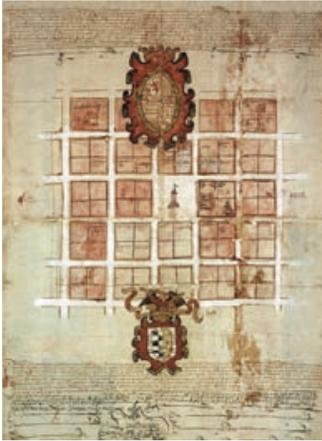
São Caetano 1732



São Sebastião 1732



Plano del arrabal del Tejuco en Diamantina, 1784



San Juan de la Frontera, Argentina, 1562

<sup>5</sup> Cuando en 1894 se nombró la Comisión Constructora de la nueva capital de Minas Gerais –Belo Horizonte– en sustitución de Ouro Preto, partiendo de un trazado *ex novo* que satisficiera las demandas de una moderna y salubre capital de importancia, el Presidente de la misma, el ingeniero Aaron Reis, plasmó en la propuesta todo un resumen de la cultura técnica y estética del trazado decimonónico de ciudades basado en criterios geométricos regulares, pues el plano de Belo Horizonte denota el conocimiento de del plan de l’Enfant para Washington, las reformas llevada a cabo por Haussmann en París y, sobre todo, el plan de La Plata, Argentina, contemporánea al de Belo Horizonte, con el que comparte el mismo diseño general. De hecho Reis invitó a participar en el diseño del plano de Belo Horizonte no sólo a varios colegas ingenieros, sino también a arquitectos-diseñadores y artistas con experiencia internacional, como José de Magalhães, que había asistido a la Escuela de Bellas Artes de París, al francés Paul Villon, discípulo de Alphand, del cual dejó sus maneras características en el trazado de los parques urbanos, o el suizo John Morandi, que había trabajado en la construcción de La Plata. Ardiente defensor del positivismo, Reis trató de estructurar su propuesta acorde con los avances de la ciencia y tecnología de su tiempo. Según él, la planificación »

Esta distinción vendría a corroborar la condición distinta de la arquitectura colonial luso-brasileña, en la que la ignorancia del orden, herencia portuguesa, acabaría identificada con la irregularidad (geométrica) de la disposición de las calles de las ciudades brasileñas. Es, en primera instancia, la sensación producida por los asentamientos coloniales mineros, por lo general acomodados al sitio, ajenos a las normas aceptadas del urbanismo español en América, geométrico, de plantas uniformes en su diseño según la conocida figura del tablero de ajedrez, tal como lo definieron desde un principio, 1523, y sucesivamente las famosas “Leyes de Indias”. Este concepto de lo geométrico, invocado por los viajeros europeos del siglo XIX que recorrían Brasil, también emerge en el tratamiento conceptual y formal del paisaje en el siglo XX, lo que indica la consolidación de una genuina tradición continuada.

La historia de la categoría de la “regularidad” como geometría elemental (una de las artes del *Quadrivium*) se remonta a la definición y a las traducciones de “Los Elementos”, de Euclides (siglo IV A. C.), el cual está relacionado, a su vez, con la tradición platónica-pitagórica. Ejercicios geométricos como la construcción y manipulación de figuras regulares fueron la base de los tratados y las “lecciones” de arquitectura e ingeniería militar divulgados en el contexto luso-brasileño durante la colonización, materia de estudio en la formación de los arquitectos e ingenieros militares luso-brasileños. En esta tradición específica, la “irregularidad” y “espontaneidad”, el “aparente desorden” adquieren valores de “unidad”, de “coherencia orgánica” y sobre todo, de “autenticidad”.

En las principales ciudades mineras, Ouro Preto, São João del Rei, Mariana, Diamantina, Serro, Tiradentes, la irregularidad planimétrica, el trazado longitudinal tributario de ríos, vías comerciales y de comunicación –especialmente elocuente en la conformación de Ouro Preto, a partir de su fundación en 1711–, se suma a lo accidentado del terreno, lo cual favorece los puntos de vista distantes de los conjuntos, las “vistas pintorescas”, como la de la Iglesia de San Francisco de Asís de Ouro Preto, favorecida visualmente desde distintos ángulos gracias precisamente a haberse comprendido y apreciado que las virtudes de las ciudades coloniales luso-brasileñas descansan precisamente en su falta de uniformidad ortogonal, en la disposición “conveniente” de sus calles, edificios y plazas. La prevalencia excluyente de lo geométrico identificado con la noción de lo regular dejaría fuera de la norma establecida los asentamientos irregulares de Minas Gerais, salvo algunas excepciones de regularidad relativa, como Mariana antes de sus transformaciones pombalinas.<sup>5</sup>

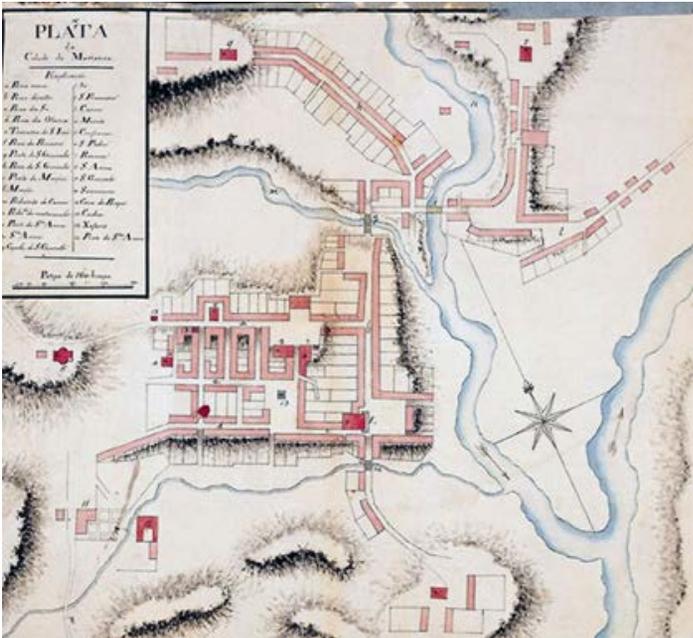
A principios del siglo XVIII, cuando la empresa minera daba ya evidentes muestras de éxito económico y comercial, la corona portuguesa trató de conciliar en los nuevos “territorios” las comodidades metropolitanas y las coloniales, depositando en órganos



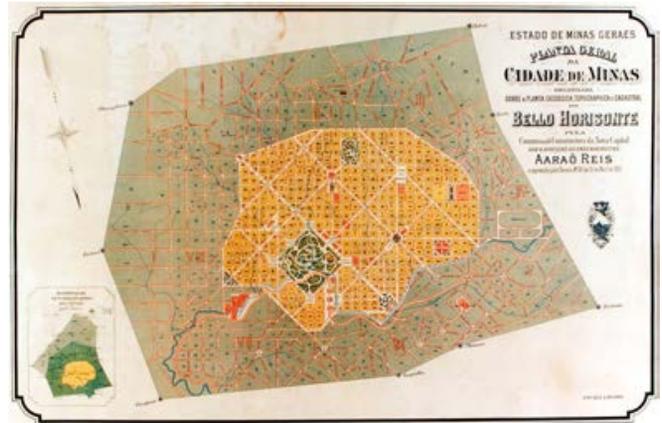
Panorámica de la ciudad de Mariana



Mariana, ca. 1796-1801



Plano de Mariana, c. 1752



Belo Horizonte. Plano, 1895.



Belo Horizonte. Avenida Afonso Pena. Años 30.

<sup>5</sup>(sigue) de la ciudad debía seguir los principios más severos y las exigencias modernas de higiene, comodidad, elegancia y ornato.

El área urbana del plano de Belo Horizonte se caracteriza por un diseño geométrico según la tradición del trazado en damero, con las calles cruzadas en ángulo recto, interrumpidas por una avenida diagonal. El plano se divide en bloques de 120 por 120 metros y sus tramas regulares medían 10 metros de largo por 50 metros de profundidad. Una gran avenida de 50 metros de ancho recorre la ciudad de norte a sur, actual Avenida Afonso Pena. Se prestó especial interés a las zonas verdes y jardinería, proponiendo un gran parque central con un frente de 800 metros sobre la referida avenida norte-sur. Las calles fueron diseñadas con 20 metros de ancho y con una hilera de árboles en el centro; las avenidas de 35 metros de ancho llevaban árboles a los lados. El área urbana se articula en torno a un centro administrativo formado por el Palacio del Gobierno y las oficinas, junto a la que se estaba desarrollando el barrio de los funcionarios. Pertenecían a la zona urbana el distrito comercial, las plazas del mercado y de la estación, los palacios del Congreso y Justicia, la sede del Municipio, una capilla, un hotel, escuela, hospital y zoológico.

administrativos municipales, las Cámaras, la responsabilidad edilicia, tanto en lo referente a cuestiones materiales como en la atención y coordinación de las actividades relacionadas con el “bien común”. El interés por la construcción por parte de la corona portuguesa se dirigía principalmente a materializar asentamientos decorosos, cómodos y decentes, con estructuras materiales necesarias en lo referente a la obtención de beneficios económicos, pero que al tiempo representaran la dignidad y la decencia del cuerpo místico del Reino de la Católica Portugal. Las “Nuevas Ciudades”, así denominadas, fueron fundadas en asentamientos de campamentos preexistentes, y a las nuevas estructuras, edificios y calles urbanas se les requería formarse acorde a valores cívicos y arquitectónicos convenientes, proporcionados, seguros, dignos y ornamentados.

La construcción de las nuevas ciudades era generalmente coordinada por el Gobernador de la Capitanía, un acto simbólico de la presencia política efectiva del poder de la metrópolis. La erección de la Villa de Nuestra Señora del Monte Carmelo, en 1711, así como su elevación en 1745 a la categoría de ciudad, desde entonces llamada Mariana, mostraba la capacidad y conveniencia de optar por más sitios cuyos “planes” consistían en fomentar la conveniencia. En la erección de Vila Rica, Ouro Preto, tres meses después de Vila do Carmo, se contemplaron las condiciones estratégicas y las facilidades para el comercio.

Vila Rica –Ouro Preto- sería, sin duda, la representación más exuberante de entre todas las ciudades mineras, enclave privilegiado que ha sido interpretado como una imagen congelada del urbanismo del siglo XVIII en Brasil, que a veces pasa por alto el proceso dinámico de su construcción a lo largo de más de ciento cincuenta años, con especial intensidad en la segunda mitad de la centuria dieciochesca y comienzos del siglo Diecinueve, afectando no sólo a la erección de edificios (monumentales) de nueva planta, su completación en varias fases y autorías –véase el caso significativo de San Francisco de Asís de São João del Rei-, sino también a la reconstrucción de otros preexistentes, circunstancias todas que van a condicionar la definición del paisaje urbano. Al igual que la prestancia de las iglesias del último tercio del siglo XVIII, punto máximo de la expresión de la arquitectura religiosa en Minas Gerais, en particular las más representativas de esta denominada corriente “barroco-rococó” por la historiografía brasileña, la de San Pedro de los Clérigos en Mariana, Nuestra Señora del Rosario en Vila Rica, y las de San Francisco de Asís en Vila Rica y São João del Rei, elegantes en sus formas, de luminosos espacios centrales y seductoras composiciones de curvas y contracurvas.

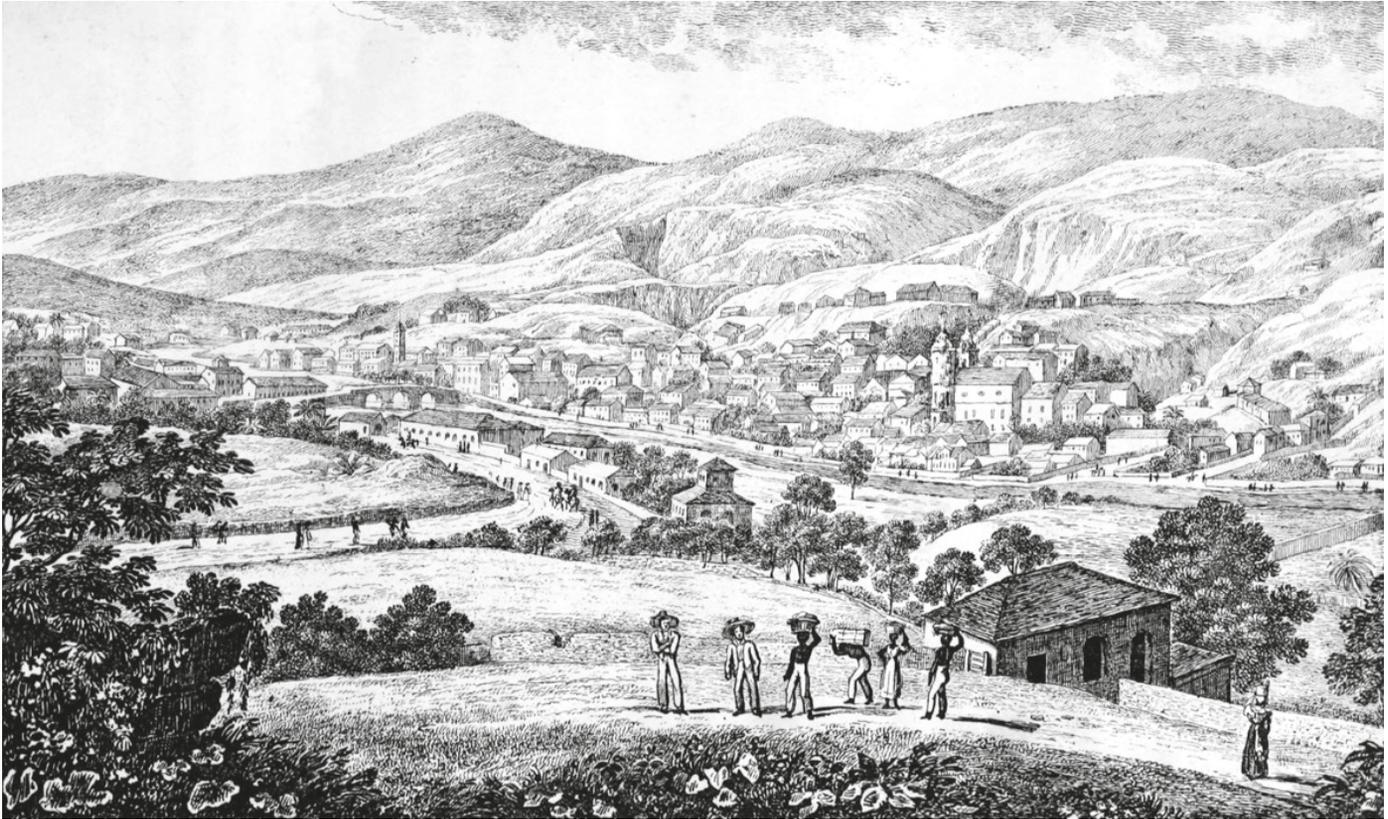
La transición de siglo XVIII al XIX en Minas Gerais conoció modificaciones sustanciales en la dinámica económica de la región, cuando ya se habían producido



Johann Moritz Rugendas. *Matosinhos, São João del Rei*, 1824



Johann Enmanuel Pohl. *Vila Rica, Ouro Preto*, h. 1820



Robert Walsh. *Panorámica de São João del Rei. Notices of Brazil in 1828 and 1829. Londres 1830*

importantes alteraciones en el paisaje natural, resultado de un siglo de excavaciones mineras en las laderas de las montañas o en los lechos de los ríos. Las ciudades habían crecido a un fuerte ritmo hasta entonces, con resultados constructivos monumentales, como las grandes mansiones residenciales, iglesias, edificios públicos, pero también obras a la espera de su conclusión, un panorama que causó fuerte impresión a los viajeros extranjeros que llegaron al territorio minero en la primera mitad del siglo XIX, justo en el momento en que todavía se mantenía casi intacta la herencia del siglo XVIII, aunque ya todo anunciara los cambios del nuevo siglo para Brasil.

Las narraciones de los viajeros constituyen un conjunto precioso de documentos, tanto acerca de los paisajes naturales, como los humanos, pues aportan todo un rosario de observaciones, de críticas, además de otras informaciones no menos interesantes, como las iconográficas. En general, en las descripciones relativas a los paisajes de Vila Rica (Ouro Preto) y São João del Rei, está presente cierta sensación de decadencia en lo que se refiere a Ouro Preto, y de vigor y vitalidad en São João del Rei, con viviendas abandonadas cayéndose y obras interrumpidas en la primera, y casas blancas recién encaladas, de techos rojos aún no ennegrecidos, en la segunda. El centro de la ciudad se mantenía bien conservado a principios del siglo XIX, reflejo de su importancia comercial, con una estructura de servicios en la que destacaban artesanos de diversos oficios. Así lo corroboraba Auguste de Saint-Hilaire, con la autoridad de alguien que había recorrido casi todas las regiones de Minas Gerais.<sup>6</sup>

São João del Rei sería ensalzada en todas las descripciones de los viajeros extranjeros que pasaron durante las primeras décadas del siglo XIX, haciendo constar su limpieza y optimismo, como lo encomia Johann Emanuel Pohl en 1818. En el mismo año Johann Baptist von Spix y Carl Friedrich Philipp von Martius llamarían la atención sobre sus numerosas casas de un blanco reluciente, con jardines, lo que ayudaba a conseguir un aspecto de belleza romántica, juicio al que se añadiría el empresario inglés John Luccock.

En 1824 llegó a la ciudad la delegación encabezada por el pintor Georg Heinrich von Langsdorff y el dibujante barón Johann Moritz Rugendas, que en sus notas de viaje refuerzan los juicios de los anteriores informes. Charles Fox Bunbury, unos años más tarde, en 1835, sigue los mismos criterios. Rugendas también es responsable de un registro pictórico de la ciudad en las primeras décadas del siglo XIX que incluso permite ver de cerca las parcelas de los edificios, lo que ofrece un gran interés debido a la ausencia casi total de fuentes iconográficas de la ciudad de este el período, información iconográfica que se había visto incrementada en 1828 con la obra de Robert Walsh.

<sup>6</sup> John Mawe: *Viagens ao Interior do Brasil*. Belo Horizonte E. Itatiaia; São Paulo, Ed. Da Universidade da São Paulo, 1978; Francisco IGLÉSIAS, *Minas Gerais: Os viajantes estrangeiros*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1970; Alexandre MENDES CUNHA, *Espaço, paisagem e população: dinâmicas espaciais e movimentos da população na leitura das vilas do ouro em Minas Gerais ao começo do século XIX*. Cedepplar/UFMG Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n° 53, p. 123-128 – 2007



Ouro Preto. Panorámica actual



Johann Moritz Rugendas. *Desmonte de un bosque*, ca. 1820-1825



Jean-Baptiste Debret *Voyage Pittoresque et au Brésil Histórico, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil*. 1834-1839

Las descripciones encomiásticas de São João del Rei en el siglo XIX contrastan con las opiniones sobre Vila Rica en el mismo período, de la cual los viajeros no dejaban de reconocer el número y la calidad de sus principales edificios, pero sentían defraudadas las expectativas hasta el punto de proferir algunos de ellos opiniones francamente despectivas. Era muy evidente que a principios del siglo XIX Vila Rica había sufrido un fuerte descenso de población, con un claro reflejo en el abandono de tantas casas de la ciudad, a lo que se venía a sumar la destrucción virulenta del paisaje natural por las actividades mineras y la irremediable elección del sitio, la orografía, desfavorable para la construcción de una ciudad. De ello dejaron constancia John Mawe y en 1816 Auguste de Saint-Hilaire, más tarde el médico y botánico austríaco Johannes Pohl.

La vista de la plaza central de la ciudad y el conjunto urbano se puede contemplar en los paisajes pintados por Johann Enmanuel Pohl, o Arnaud Julien Pallière, entre 1820 y 1822, en cuyas panorámicas se puede observar con nitidez la dispersión del entorno construido y el pobre estado de conservación del caserío, así como la precariedad de las viviendas, unas con paredes agrietadas y muchas otras, construidas con barro y paja, ennegrecidas cual montón de ruinas.

Una de las observaciones más frecuentes de los viajeros es la impresión recibida por la transformación del paisaje natural, ensuciado por montañas de escombros descartados de los lavaderos de oro. La ausencia de vegetación natural resulta sorprendente en la imagen de la ciudad, sin apenas árboles en las zonas urbanas representadas. Los paisajes pintados por Rugendas de Vila Rica ofrecen escasa información respecto a la arquitectura y las viviendas, ya que los realizaba a gran distancia del núcleo urbano central. Sin embargo, es posible, así como en los de Walsh, apreciar las profundas heridas producidas en el paisaje del territorio por el trabajo minero. A excepción de las plantaciones de araucaria en las colinas, la flagrante ausencia de árboles en sus dibujos y acuarelas resulta verdaderamente sorprendente.



Aleijadinho. Detalle de la fachada de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, 1771-1774



Aleijadinho. Fachada principal de la iglesia de San Francisco de Asís. Ouro Preto, 1776



Aleijadinho, fachadas de las iglesias de San Francisco en San Joao del Rei, y del Carmo, en Ouro Preto





Galería de retratos hipotéticos de Aleijadinho: Manuel da Costa Ataíde, S. XIX; Euclasio Pena Ventura S. XIX.

<sup>7</sup> La afección de coleccionistas y propietarios de supuestas obras atribuidas a Aleijadinho llegó a su apogeo cuando en el año 2006 el abogado e historiador Márcio Jardim publicó el libro "Aleijadinho. Catálogo Geral da Obra", en el cual se consignan 425 obras atribuidas al escultor minero, un número significativamente superior a las 160 atribuciones del catálogo aceptado durante las décadas anteriores, obras atribuidas que no ha dejado de crecer, seguramente más por razones mercantiles especulativas que por resultado de la aplicación de criterios científicos rigurosos, de manera que el artista deforme y genial no sólo fue capaz de trabajar a pesar de las limitaciones físicas derivadas de la enfermedad, sino que incluso realizó obras maestras después de muerto.

Como nos evoca John Bury, en 1867, cuando Sir Richard Burton visitó São João del Rei, fundada durante el ciclo del oro en el interior montañoso de Brasil, su atención fue atraída por la iglesia de San Francisco de Asís. Cuando se le dijo que toda la fachada decorada con esculturas era obra de un hombre sin manos, conocido como Aleijadinho, a Burton se le despertó la curiosidad y buscó más información. Supo entonces que Aleijadinho trabajaba con los instrumentos adaptados por un asistente a los muñones de sus brazos. Burton, caballero de época victoriana, viajado e instruido, no se mostró muy sorprendido, porque tenía conocimiento de un precedente similar. Su caso no era para él, anotó en su diario, el único registro conocido de una actividad sorprendente ejercida por un hombre o una mujer lisiados o discapacitados. Posiblemente se refería a la noticia publicada con motivo del funeral de Miss Sarah Biffin, que había nacido en 1784 sin pies ni manos, había aprendido a pintar a pesar de su discapacidad, e incluso recibido la medalla de la *Society of Arts* de 1821, así como el patrocinio de la familia real británica.

Poco se sabe a ciencia cierta acerca de Antônio Francisco Lisboa, conocido con el sobrenombre de "Aleijadinho", "Lisiadito" (Ouro Preto, ca.1730 o, más probablemente, 1738 - Ouro Preto, 1814), pues su vida se mantiene hasta nuestros días envuelta en velos de leyenda y polvaredas de controversias. La fuente documental de referencia sigue siendo una nota biográfica redactada en 1858, cuarenta años después de su muerte, por Rodrigo José Ferreira Bretas, jurista y diputado, basada en documentos y testimonios de personas que habían conocido personalmente al artista. Por tanto su carrera artística se ha de reconstruir con la ayuda colaborativa de sus obras, aunque también en este capítulo existen controversias respecto a las atribuciones y autorías de las más de cuatrocientas creaciones catalogadas y asociadas a su nombre sin ningún tipo de prueba documental, en base a criterios de similitudes estilísticas con otras obras documentadas.<sup>7</sup> Toda su producción, talla, arquitectura, relieves y estatuaria, auténtica o apócrifa, se halla en Minas Gerais, en especial en las ciudades de Ouro Preto, Sabará, São João del Rei y Congonhas, incluidos los principales monumentos arquitectónicos, la Iglesia de San Francisco de Asís de Ouro Preto y el Santuario de Bom Jesus de Matosinhos, en Congonhas do Campo.

El escepticismo hacia la información facilitada por Bretas ha hecho considerar las biografías basadas en él, en gran parte ficticias, fundamentadas en procedimientos de dramatización de su personalidad, de sus limitaciones físicas y dolencias, un romántico manejo de su figura cuyo objetivo persigue elevarle a icono de la "brasilidad", perfilándole



Ouro Preto. Iglesia Santa Efigenia dos Pretos 1730-1790



Munich. F. Cuvilliés. Teatro de la Residencia 1751



Manuel de Costa Ataíde. Interior de la Iglesia de San Francisco de Asís, Ouro Preto 1801-1812



Aleijadinho. São João del Rei. San Francisco de Asís. 1774. Detalle de la fachada y altar mayor





Galería de retratos hipotéticos de Aleijadinho: H. Bernardelli, Primera mitad del S. XX; Belmonte (Benedito Carneiro Bastos Barreto), primera mitad del S. XX.

Caracterización del actor Maurício Gonçalves para la película de Geraldo Santos Pereira *O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício* (2003);

Reconstrucción actual médico-fisionómico-escultórica de Aleijadinho por el dermatologista Geraard Barroso y el escultor Luciomar de Jesús

como una mezcla de héroe y artista, como en toda leyenda ausentes documentos o textos que lo certifique. Biografías y estudios críticos de la primera mitad del siglo XX también llevaron a cabo interpretaciones tendenciosas de su vida y obra en uno u otro sentido, fomentando los estereotipos que aún hoy perduran, lo mismo que las que cuestionan la práctica totalidad de las antiguas “verdades”, como las de los investigadores Dalton Sala o Guiomar de Grammont.

Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, mulato mestizo, pero no de condición esclava, era hijo natural de un respetado maestro constructor y arquitecto portugués, Manuel Francisco Lisboa, y su esclava africana, Isabel. Siguiendo a Bretas, los rudimentos artísticos los aprendió de su padre, también trabajando con su tío Antonio Francisco Pombal, tallador, y Francisco Xavier de Brito. En 1756 se le supone de viaje a Río de Janeiro, donde pudo haberse visto influido por artistas locales.

Alrededor de 1770 organizó sus variadas actividades artísticas en un taller, en línea con las corporaciones de oficios o gremios medievales, que en 1772 fue regulado y reconocido por la Cámara de Ouro Preto. Hasta entonces, siempre según Bretas, Aleijadinho había gozado de buena salud, habiendo podido disfrutar de los placeres de la mesa, de las fiestas y bailes populares, pero a partir de 1777 comenzaron a mostrarse las evidencias de una grave enfermedad degenerativa que, además de valerle el apodo de “Aleijadinho”, con los años deformó su cuerpo hasta el punto de haber perdido varios dedos de las manos, dejándole sólo el índice y el pulgar, y todos los de los pies, lo que le habría obligado a caminar de rodillas, afectando a su trabajo, pues la enfermedad le causó un gran sufrimiento físico y emocional. Bretas mismo reconoció desconocer la naturaleza exacta de la enfermedad, a pesar de la cual Aleijadinho continuó trabajando con intensidad hasta el final de sus días.

En 1796 recibió un encargo de gran importancia, la realización de las esculturas de la Cruz y los Profetas del Santuario de Bom Jesus de Matosinhos, en Congonhas do Campo, considerada su obra maestra. A partir de 1812 su salud empeoró y pasó a depender en gran medida de la gente que le rodeaba. Se mudó entonces a una casa cerca de Ouro Preto para poder supervisar las obras de la Iglesia do Carmo, que estaban a cargo de su discípulo Justino de Almeida. Casi ciego, con las habilidades motoras muy reducidas, murió el 18 de noviembre de 1814, siendo enterrado en iglesia del siglo XVIII Nossa Senhora Conceição, en una tumba junto al altar de Nuestra Señora de la Buena Muerte.

*“Era de color marrón oscuro, tenía una fuerte voz, habla arrastrada y el genio molesto: la estatura baja, de cuerpo entero y mal configurado, la cara y la cabeza redonda y la frente abultada, el pelo rizado negro, la barba espesa y gruesa, la frente alta, la nariz regular, labios gruesos puntiagudos, grandes orejas y el cuello corto”.*

Sobre la base de esta descripción de Aleijadinho por Bretas se han “reconstruido” retratos apócrifos de su posible aspecto, pero nada se sabe de sus ideas y pensamientos artísticos, sociales o políticos, salvo que, teniendo el rostro golpeado por la enfermedad y siendo Aleijadinho plenamente consciente de su terrible aspecto, cayó en un estado de ánimo permanentemente disgustado, enojado y desconfiado, pensando que incluso los elogios que recibía por sus logros artísticos escondían en realidad burlas disimuladas.

La construcción del mito sobre la figura de Aleijadinho comenzó con la citada biografía pionera de Bretas, en la que se alababan sus logros, llevados a cabo a pesar del ambiente hostil y opresivo provocado por la enfermedad. Una de las claves más determinantes en la construcción del “mito Aleijadinho” se refiere a la búsqueda incesante de signos de originalidad, de “singularidad”, en el panorama del arte brasileño, lo que en su caso representaría un hecho muy especial que incluso trascendería al estilo de la época, interpretación que surgió durante el Romanticismo, tiempo de identificación extrema del creador con su obra, considerando a ésta reflejo de la personalidad y el alma del artista que la había producido. Si a ello se añade el origen social y el deterioro de la enfermedad, todo contribuye a que Antônio Francisco Lisboa se identifique con el prototipo de genio maldito acosado por la enfermedad desconocida, lo que sumado a su falta de educación académica, refrenda la idea buscada del genio. Asimismo, su condición de mulato daba esperanzas con sus éxitos a la comunidad de esclavos. De este modo, más allá de la biografía real, a cambio de negar la naturaleza colectiva de las obras, el artista creador singular asume tareas demiúrgicas, amplificadas por el efecto de la enfermedad, lo que no hace sino resaltar el esfuerzo sobrehumano del trabajo realizado, correspondido por el triunfo y reconocimiento del mismo. Sobre todo el posterior, pues a principios del siglo XX, intelectuales y artistas modernos interesados en la definición de un nuevo contenido de la “brasilidad”, tomaron la figura de un mulato que había logrado transformar la herencia portuguesa en algo único como símbolo del sincretismo cultural y étnico del nuevo Brasil que ellos a su vez, no exentos de patriotismo redentor, pretendían modelar.

Según la repartición convencional de los cánones estilísticos, Aleijadinho trabajó durante el período de transición del Barroco al Rococó, por lo que su obra reflejaría características de ambos estilos. Sin embargo, la distinción no siempre es clara si se tienen en cuenta diferentes contextos y manifestaciones artísticas. Parece más acorde a la naturaleza de los hechos considerar la continuidad evolutiva de un proceso continuado, dentro del cual el Rococó representaría la fase final del Ciclo Barroco, a su vez prolongador del Renacimiento y el Manierismo, entendiéndose a todos ellos, incluidos los posteriores Neoclasicismo y Eclecticismo, como distintas fases del desarrollo del lenguaje clásico instaurado desde su

“renacimiento” en el siglo XV. Como sucede con el Manierismo respecto al Renacimiento, por mor de fragmentar períodos estilísticos excesivamente dilatados, existe el consenso de considerar al Rococó como una corriente autónoma y diferenciada, representativa del gusto dominante en el intervalo temporal de la Regencia francesa, esto es, desde la muerte de Luis XIV en 1715, siendo el pintor Antoine Watteau el primer representante de dicho cambio de gusto. La controversia afecta directamente al tiempo y a la obra de Aleijadinho, particularmente en lo que se refiere a un Rococó de naturaleza religiosa, el que se identifica básicamente con la arquitectura centroeuropea en los términos analizados por Pierre Frankstel, Ch. Norberg-Schulz, F. Kimball, H. Seldmayr y otros, pues el Rococó francés se manifestó preferentemente en pintura, artes decorativas y arquitectura civil, por lo que la aquilatación precisa del estilo personal de Aleijadinho y su inclusión en las corrientes internacionales de la época resulta tantas veces un asunto confuso.<sup>8</sup>

El Rococó en arquitectura se puede definir sucintamente como una versión aligerada del Barroco. Su introducción en Minas Gerais, como no podía ser menos ante tanta carencia documental, es oscura y controvertida, sólo se puede afirmar con certeza que en la década de 1760, con el lógico desfase cronológico respecto a su aparición europea, ya se estaba trabajando en esta línea en varias partes de la región minera, seguramente gracias a la difusión de grabados arquitectónicos reproducidos en libros de repertorio y tratados alemanes y franceses, de estatuas y azulejos portugueses, es decir, con un apoyo académico y oficial precarios.

En cualquier caso, el Rococó Minero, esencialmente artesanal, se caracterizó por el abandono de la decoración pesada y densa de los templos barrocos de la costa, a menudo totalmente cubiertos de oro, pintados con colores oscuros, en favor de decoraciones más abiertas, fluidas, ligeras y luminosas, de elegantes y refinadas fachadas y pórticos más decorativos, ventanas más grandes para conseguir una eficaz iluminación interior; el empleo de materiales maleables, como la esteatita, de interiores con predominio del blanco, con tallas y relieves intercalados más delicados y elegantes, a menudo recurriendo a las características formas orgánicas de moluscos, rocallas o conchas, con empleo de policromías claras. La iconografía sagrada, sin embargo, se vio afectada en menor medida por dichos valores estéticos, continuando con los genuinos barrocos, incluidas las obras de Aleijadinho, caracterizadas por la elocuencia de su sentido dramático.

Con las formas del Rococó triunfantes en Minas Gerais se abandonaron los principios manieristas del anterior estilo jesuita. Dicha emancipación aparece con especial claridad en las torres, cilíndricas, pautadas con balaustradas y coronadas por

<sup>8</sup> En numerosas ocasiones Aleijadinho es considerado como un artista de transición del barroco al rococó, como es el caso de los estudios de Bazin , Brandao, Mills, Taylor y Graham. Otros lo consideran maestro típico Rococó, caso de James Hogan o Myriam Oliveira. Otros, finalmente, lo encuadran como ejemplo perfecto del Barroco, como Clemente , Ferrer Fuentes y Lezama Lima. John Bury, en su célebre estudio, cree que el estilo de Aleijadinho pertenece al barroco, en el sentido más amplio del término. También se ha señalado la influencia del arte popular en su obra, como puso de relieve Junqueira Filho.

elegantes cúpulas ovales, rematadas por obeliscos. Las naves elípticas, a veces resultado de la intersección de varias de estas figuras, como ocurre en las abadías centroeuropeas, en las obras de B. Neumann, los hermanos Zimmermann o la familia Dientzenhöfer; la puerta principal, precedida por una escalera monumental que da acceso a un patio pavimentado, curvo en planta, con hermosas balaustradas en los márgenes; la calle central de la fachada sobresaliente, embargada por torres. Las iglesias de la Tercera Orden de San Francisco de Asís, en Ouro Preto y São João del Rei, iniciadas en 1766 y 1774 respectivamente, representan el desarrollo pleno del Rococó Mineiro, la elegancia sofisticada del arte y la arquitectura del Brasil colonial. Las fachadas decoradas y la suavidad de formas rococó de estas dos iglesias franciscanas presentan un marcado contraste con las robustas líneas convexas barrocas y la falta de ornamentación de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en Ouro Preto.

Especialmente notable en la iglesia de São João del Rei es la sutileza del trazado de la planta, una elipse atenuada, en forma casi de tulipán. La iglesia de Ouro Preto brilla también por méritos propios en la brillante composición de la fachada y la integración de las torres; una densa y elaborada ornamentación en relieve es aplicada a las fachadas, en particular a las puertas, talladas en piedra-jabón, esteatita de color azul verdoso, con molduras mistilíneas ondulantes engarzadas al arquitrabe. El interior resulta incomparable con sus púlpitos, ornamentos de la capilla mayor y el altar, terminado en 1794. La pintura *trompe l'oeil* en el techo, realizada en 1801-1812 por Manoel da Costa Ataíde, evoca algo del espíritu del rococó del sur de Alemania.

Cuando las polémicas interesadas sobre Aleijadinho afectaron a los argumentos esgrimidos cara a la justificación histórica de la modernidad brasileña, figuras de la talla de Lucio Costa, Oscar Niemeyer o Mario de Andrade mostraron su entusiasmo por el redescubrimiento de su figura, hasta el punto de que éste último llegó a expresarlo en su estilo de tintes épicos, manifestando que:

*“El artista recorrió el mundo. Reinventó el mundo. ¡Aleijadinho nos recuerda todo! Evoca los primitivos italianos, describe el Renacimiento, posee toques góticos, a veces es casi francés, a menudo muy alemán, lo español está en su realismo místico. Poseía una enorme irregularidad cosmopolita, que habría dado lugar a algo irremediamente amateur si no fuera por la fuerza de su convicción, impresa en obras inmortales”.*

Al igual que sucede con otros artistas de época colonial, la identificación y catalogación de las obras de Aleijadinho resulta difícil debido a la escasez de fuentes

documentales y a que los artistas de la época no firmaban sus obras. Las comparaciones estilísticas han sido lógicamente utilizadas con objeto de identificar las obras del autor, si bien es este un criterio meramente conjetural, sobre todo porque, además del carácter colectivo del trabajo de los talleres, el estilo “típico” de Aleijadinho creó escuela y se vio prolongado entre un gran número de artistas mineros. Ateniéndonos a su obra fielmente documentada, ésta se reduce a relativamente pocos encargos, incluyendo los grandes conjuntos escultóricos de Congonhas, la Sacra Via y los Profetas.

Como tallador, parece probada su participación en al menos cuatro importantes retablos. El primero, la capilla mayor de la iglesia de San José en Ouro Preto, de 1772, año en que se unió a la hermandad correspondiente. El grupo más importante es el de la Iglesia de San Francisco de Asís en Ouro Preto, donde no sólo concluye el retablo, sino que se integra eficazmente con la ornamentación de la bóveda y el techo, caracterizado por su fuerte ímpetu vertical. La etapa final como tallador se ilustra con los retablos para la Iglesia de Nuestra Señora del Monte Carmelo, en Ouro Preto, diseñados y ejecutados entre 1807 y 1809, los últimos en ser creados antes de que la enfermedad le obligara a reducir su actividad y limitarse a la supervisión de sus obras.

Como arquitecto, a pesar del acuerdo convenido de las atribuciones mínimas de proyectos, el alcance y la naturaleza de esta actividad es asunto muy debatido. Sólo sobrevive documentación relativa al diseño de dos fachadas de iglesias, las anteriormente citadas de Nuestra Señora del Monte Carmelo, en Ouro Preto, y San Francisco de Asís en São João del Rei. La tradición le atribuye la autoría de la Iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto, pero sólo esta documentada su participación como escultor, como creador y ejecutor de retablos y púlpitos. La problemática se presenta más compleja en lo que se refiere a su contribución a la arquitectura religiosa minera, cuando se revelan discrepancias entre el diseño de la Iglesia de San Francisco de Asís, en São João del Rei, con el resultado visible en la actualidad, fruto de modificaciones realizadas por Francisco de Lima Cerqueira, que debería ser reconocido por ello como co-autor de la obra.

Al diseño original de San Francisco, Lima Cerqueira le redondeó las torres cuadradas y le eliminó los cuerpos laterales. El diseño de las torres fue posiblemente reutilizado en el proyecto de 1809-1810 para la parroquia de San Antonio de la ciudad vieja de San José, en la actualidad Tiradentes.



Aleijadinho. Bocetos para la Iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto, y la Capela do Carmo em São João del Rei



Aleijadinho. Ouro Preto. San Francisco de Asís 1766



Aleijadinho. São João del Rei. San Francisco de Asís 1774

En la iglesia de São João del Rei, las huellas del estilo de Aleijadinho se encuentran en la portada, realizada hacia 1780, en los serafines, en los escudos de armas, en la imagen de la Virgen María, así como en la rocalla, acantos y flores, todo salido de su mano asistido por ayudantes que realizaban bajo su control trabajos menores, como las cabezas prominentes de algunos ángeles, modelados con cuerpos vigorosos, ojos almendrados y filamentos en la rocalla de la frente.

Hacia el final de su vida, en 1809, le llegó el encargo del diseño de una nueva fachada para la iglesia de San José del Rei/Tiradentes, cuando la antigua estaba ya en parte desmantelada. Cansado y roto por la enfermedad, retomó el viejo diseño de 1774 no ejecutado para la iglesia franciscana de São João del Rei, incluidas las torres cuadradas con sus relojes, adaptándolo a un ancho definido y a la altura de la antigua iglesia. Pero la portada ya no salió de su mano, sino de otro artista rococó, Salvador de Oliveira, aunque perdura el perfil delicadamente rococó de las torres, con sus esquinas cónicas, la elegante curvatura del frontón, la rocalla en los muros, débitos con su estilo, aunque la ejecución en albañilería, en lugar de piedra, hace que disminuya el efecto de este tipo de decoración.

Su mayor logro como escultor se cifra en el conjunto del Santuario de Bom Jesus de Matosinhos, en Congonhas do Campo, en las sesenta y seis estatuas de las Estaciones del Vía Crucis, tallado entre 1796 y 1799, divididos en seis capillas independientes, y los Doce Profetas. Todas las escenas resultan intensamente dramáticas, con estatuas de tamaño natural, de patético carácter teatral, diseñadas explícitamente para incitar a la piedad y compasión, pues reconstruyen el camino de Jesús desde la Última Cena a su crucifixión. Las escenas se hallan dispuestas en una serie de capillas que conducen al templo sito sobre la colina, el Santuario de Congonhas, construido por Feliciano Mendes.

La segunda aportación singular del conjunto de Congonhas son las doce esculturas de los profetas, realizadas entre 1800 y 1805. Están presentes los cuatro grandes profetas del Antiguo Testamento -Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel- en una posición prominente en el centro del escalera, más ocho profetas menores escogidos de acuerdo con el orden de importancia establecido en el canon bíblico, a saber, Baruch, Oseas, Jonás, Joel, Abdías, Amós, Nahum y Habacuc. Las proporciones de las figuras están muy distorsionadas, quizás por causa de la búsqueda de una intencionalidad expresiva más que por torpezas de ejecución. De hecho, el drama parece intensificarse debido a estas formas aberrantes, poseídas por gestos teatrales y significados simbólicos. El conjunto formado por las capillas, la gran iglesia y los profetas, ha pasado a ser una de las realizaciones artísticas más notorias de la arquitectura sagrada en Brasil, un ejemplo perfecto de cómo los elementos interdependientes se complementan para culminar brillantemente un trabajo de conjunto.



Aleijadinho. Tiradentes. Iglesia de Santo Antonio. 1809



Aleijadinho. Capillas y esculturas del Santuario de Congonhas. 1770

La estatuaria de Congonhas ha sido alabada por su intensidad, por representar un ejemplo de expresionismo, a veces feroz, cual grito conmovedor y sarcástico para protestar veladamente contra la opresión del Gobierno portugués, la de los blancos libres sobre los negros esclavos, por el aprovechamiento de las raíces populares para formar un estilo personal extravagante, forma habilidosa mediante la cual Aleijadinho introdujo la voz del pueblo en la alta cultura del universo barroco. Otras tesis identifican propósitos ocultos en la composición de la asamblea bíblica, incluidas inclinaciones políticas libertarias, en la que cada profeta sería un conspirador, un masón.

Son estas historias fantásticas, pero de alto valor simbólico, las que le confieren un color especial a la interpretación de las últimas obras de Aleijadinho como expresiones de protesta social y el anhelo de independencia que liberaría al país de una clase gobernante brutal, y de la esclavitud. Así, el profeta Isaías puede ser considerado como un reflejo de una identificación inconsciente del escultor, el deseo de estar asociado con esta figura del Antiguo Testamento que denunció los abusos y corrupciones de la sociedad en la que vivía. Su ambivalencia emocional le llevaría a identificarse con las figuras nobles y melancólicas de Cristo sometido a los sufrimientos del Vía Crucis, con María Magdalena llorando, y hasta con el reflexivo Judas, lleno de remordimientos en la Última Cena, o la Crucifixión del Mal Ladrón, desafiante pero extrañamente trágico. Los soldados romanos del Vía Crucis están representados con narices excesivas, cual caricaturas, que les aporta una apariencia inhumana, casi diabólica. Se ha sugerido que la intención de Aleijadinho era satirizar y expresar simbólicamente su odio a los soldados arrogantes del ejército, que actuaban como sabuesos policías en la provincia minera, siendo responsables de tantas brutalidades. Pero a pesar de los anecdotismos, las obras atribuidas al arte de Aleijadinho gozan de un espíritu que va más allá de las limitaciones locales y temporales. Sus representaciones de tipos raciales revelan la amplitud de sus intereses y su acercamiento a la realidad con desapegada curiosidad, hasta el punto de que nunca incorporó a sus creaciones a ningún personaje negro o mulato.

En Congonhas do Campo, dejando de lado las sobredimensionadas narices romanas que horrorizaron al viajero Richard Burton, la representación de los profetas ofrece una serie de estudios fisiognómicos magistrales, de rasgos orientales, judíos, árabes y mongoles. En este aspecto de su obra, como en muchos otros, Aleijadinho trasciende con imaginación las limitaciones de su lugar y de su tiempo. Se podría pensar que los intereses amplios y variados que se reflejan en su arte guardan un significado simbólico para el imperio portugués, que en el siglo XVIII también abrazó el mundo, desde las costas de China, la India, Japón e Indonesia hasta los confines de África y Brasil. Eran los días de la



Aleijadinho. Santuario de Congonhas. 1770. Profetas Baruc, Isaias y Abdias



Aleijadinho. Santuario de Congonhas. 1770. Via Crucis

supremacía lusitana en los mares orientales, en los que el gran Albuquerque planeaba, lleno de esperanzas de éxito, asaltar la Meca para rescatar Jerusalén a cambio de devolver los restos del profeta raptados previamente de su tumba.

Dentro de las aportaciones en el campo de la escultura, se deben considerar los grandes relieves que Aleijadinho esculpió para pórticos de iglesias, un patrón de gran repercusión posterior. Típico de esta innovación es el escudo de coronación flanqueado por ángeles, que apareció por primera vez en la portada de la Iglesia de los Carmelitas de Sabará. Aleijadinho transfirió esta solución a los portales de las iglesias franciscanas de Ouro Preto y São João del Rei, en las que la composición se vuelve mucho más compleja y virtuosa.

Tras su muerte, aunque su figura fue referida por viajeros y estudiosos de la primera mitad del siglo XIX, como Auguste de Saint-Hilaire y Richard Burton, a veces de forma poco halagadora, el nombre del Aleijadinho volvió a escena con la biografía pionera ya citada de Bretas, de 1858. Más adelante su nombre retornó con fuerza a las discusiones estéticas e históricas sobre el “alma brasileña” con las interpretaciones de Affonso Celso y Mario de Andrade a principios del siglo XX. Para el grupo de vanguardia en el que militaba Mario de Andrade, patrocinador de nuevos conceptos en el proceso de búsqueda de la identidad nacional, la obra de Aleijadinho constituía una confesa revelación inspiradora. Es más, llegado un punto, se tuvo la convicción de que la emancipación cultural de Brasil de Portugal en la segunda mitad del siglo XVIII, junto con su inevitable corolario, el desarrollo de un carácter nacional brasileño, estuvo estrechamente relacionada con el protagonismo de los mulatos, ya fueran sacerdotes, predicadores, misioneros, pintores, músicos o escultores. Su genio para la música y las bellas artes se entendía como herencia de los ancestros africanos. Aleijadinho encarnaba así el ejemplo clásico del mulato cuya inteligencia, llena de energía y potencial rebeldía, fue sublimada volcándose en el arte religioso.

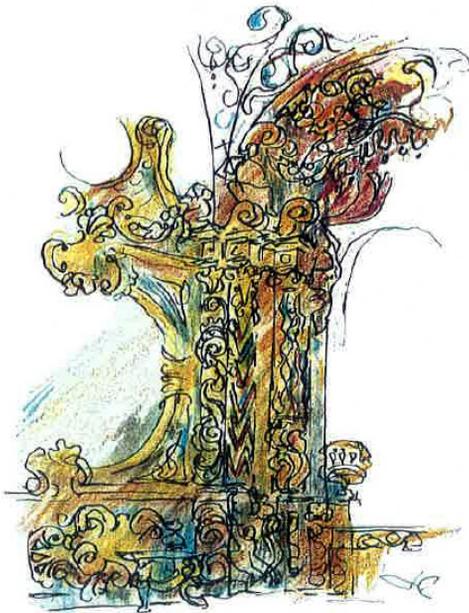
Los estudios acerca de Aleijadinho fueron ampliados en años posteriores por, entre otros, Roger Bastide, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gilberto Freyre, Germain Bazin. Lucio Costa mantuvo al respecto una posición dual: le refutó como arquitecto de talento y tildó su trabajo en este campo como inferior, interesante únicamente a nivel decorativo, aunque en otros momentos lo elogió como la más alta expresión individualizada del arte de su tiempo. Pero en gran medida el reconocimiento por parte de la crítica moderna se basó en su capacidad para representar un momento singular en la evolución del arte brasileño, el de ser una confluencia de diferentes raíces, sociales, étnicas, culturales



Aleijadinho. Ouro Preto. Detalles de la fachada de la iglesia del Pilar.



Francisco de Lima Cerqueira. São João del Rei. Iglesia de la Ordem Terceira do Carmo



Lucio Costa. Dibujos de Minas. Reproducido en *Registro de uma vivencia*



<sup>9</sup> Estudiosos, literatos y poetas no han escatimado elogios hacia su figura. Bazin le alabó como el “Miguel Ángel brasileño”; para Carlos Fuentes fue el “poeta” más grande de la América colonial; Lezama Lima lo llamó “la culminación del barroco americano”; Regis San Luis y sus colaboradores le dan un lugar destacado en la historia del arte internacional, John Crow le considera uno de los creadores más talentosos del hemisferio sudamericano y John Hansen ha llegado a afirmar que sus obras identifican a Brasil tanto como la samba y el fútbol. Desde la era de Getúlio Vargas, se ha fomentado oficialmente un interés sobre su figura, elevándola al nivel de héroe nacional. Existe un museo especialmente dedicado a la preservación de su memoria, el museo Aleijadinho, fundado en Ouro Preto en 1968, y su ciudad natal promueve regularmente la “Semana de Aleijadinho”, con reuniones de investigadores combinadas con fiestas populares.

<sup>10</sup> Engracia, Júlio. *Relação cronológica do santuário e irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais*. São Paulo, Escolas Profissionais Salesianos, 1908.

<sup>11</sup> El desarrollo de la arquitectura moderna brasileña tuvo su punto de partida en la Semana de Arte Moderna de 1922, fruto de la toma de conciencia nacional, que animó a los artistas a rebelarse contra la abrumadora influencia extranjera en favor de una expresión local.

La Semana de Arte de São Paulo marcaba simbólicamente la emancipación de la influencia artística coincidiendo con el centenario de la independencia. El movimiento tendía hacia el nacionalismo y la vuelta de los valores indígenas, como también a la vanguardia, llegada al país a través de los periódicos italianos. El empresario Paulo Prado financió al grupo paulista, que tuvo a su disposición un teatro para acoger a un público que asistió a conciertos de Villa Lobos, lecturas de Graça Aranha, declamaciones poéticas, además de exposiciones de pintores como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Lasar Segal y del escultor Victor Brecheret o los bocetos visionarios del arquitecto español Antonio García Moya. »

y artísticas, las mismas que habían fundado la nación, y además por constituir una expresión plástica de la mayor calidad, hasta el punto de ser considerado como el primer gran artista genuinamente nacional.<sup>9</sup>

Pero el “culto” a Aleijadinho ha tropezado también con verdades incómodas, pues no todo el mundo ha considerado de la misma manera y al mismo nivel la belleza de muchas obras producidas por el “monstruo genial”, por “el escultor sin manos”, no pareciendo algunas ni siquiera “expresionistas”, acepción con la que se trató de redimirlas de una grosería evidente. En el caso de las atribuidas, sin entrar a considerar aquellas otras falsamente autorales. En lo que a juicios peyorativos se refiere, destacan los viajeros europeos, algo imbuidos del consabido complejo de superioridad, como el barón Eschwege o el inglés Richard Burton, que cotejaba desfavorablemente el conjunto de Congonhas con la iglesia del Bom Jesus de Braga. Y todavía a principios del siglo XX, el padre Júlio Engracia<sup>10</sup> escribía a propósito de sus esculturas que eran más apropiadas para hacer reír a los niños que para atraer la veneración y simpatía de los corazones devotos.

#### ALEIJADINHO Y EL BARROCO Y ROCOCÓ MINEROS DESDE LA PERSPECTIVA CRÍTICA DEL SIGLO XX. EL “REDESCUBRIMIENTO” MODERNO DEL BRASIL TRADICIONAL.

La revalorización de la obra de Aleijadinho comenzó a principios del siglo XX. Mario de Andrade (1893-1945), poeta y literato, autor de obras como *Macunaíma* y *Amar*, fue un entusiasta del Barroco Mineiro, un hombre de letras a la búsqueda incesante de la identidad nacional y las conexiones profundas de ésta con Minas Gerais, comprometido con la estima del legado artístico de Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho. Más allá de su aportación estrictamente literaria y musical, Mario de Andrade participó en la organización de la famosa Semana de Arte Moderno de 1922, la cual se llevó a cabo en el Teatro Municipal de São Paulo y causó un verdadero revuelo en las tranquilas aguas de la literatura, las artes visuales, la arquitectura, el cine y otras manifestaciones artísticas.<sup>11</sup>

Minas Gerais apareció por primera en su vida en 1919, cuando hizo su primer viaje para visitar en Mariana al poeta Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Fue desde São Paulo en tren a Belo Horizonte, y al llegar al destino final tuvo el primer contacto con el Barroco Mineiro y sus monumentos. Como resultado del viaje, publicó en 1920 un estudio titulado *A arte religiosa no Brasil*, en el que buscaba captar las primeras señas de identidad de un verdadero arte brasileño. Mario de Andrade eligió para este



Caricatura de los participantes en la Semana de Arte de São Paulo 1922.



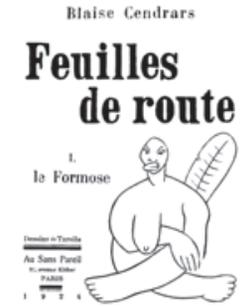
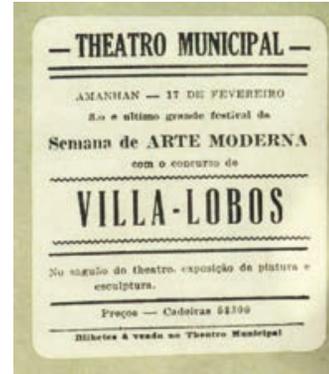
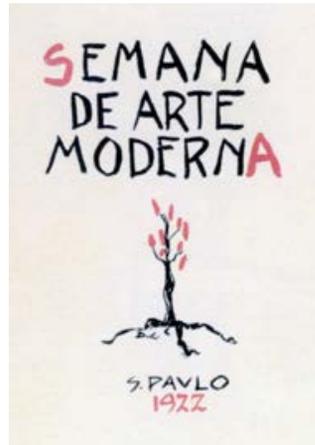
Anita Malfatti. *El caballero Amarillo* (1915-1916)



Anita Malfatti. *Tropical*, 1917



Semana de Arte Moderna de São Paulo, 1922.



Blaise Cendrars y Tarsila do Amaral *Feuilles de Route*, 1924.

11 (sigue)

La Semana de Arte Moderno fue en parte un desagravo a la figura de Anita Malfatti, víctima de los ataques críticos de Monteiro Lobato a propósito de su exposición de 1917. El 12 de diciembre de dicho año Anita Malfatti había inaugurado en São Paulo una exposición de sus trabajos junto a algunos otros artistas vinculados a las vanguardias (Floyd O'Neale, Sara Friedman y Abraham S. Baylinson), en la que mostraba 53 de sus obras entre acuarelas, grabados en metal, pinturas y dibujos.

Fue una exposición polémica, pero con ella se abrieron las puertas a las corrientes artísticas europeas, como el cubismo, el expresionismo, el surrealismo y el futurismo. En el artículo "¿Paranoia o mistificación?", publicado en el periódico *O Estado* de São Paulo, su autor, un escritor e intelectual muy conocido en la época, Monteiro Lobato, hacía una violenta crítica de la obra expuesta, atacando a

las "escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos de cultura excessiva [...] productos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência". Lobato comparaba el trabajo de Anita Malfatti con los realizados por los internos de los manicomios. El resultado de su artículo fue todo lo contrario de lo que esperaba conseguir, aunque el golpe recibido perduraría en la personalidad de la artista el resto de su vida. En una reacción opuesta, Oswald de Andrade la defendió y la llamó "mártir de la pintura moderna brasileña", al tiempo que adquiría el famoso cuadro *El Caballero Amarillo*, pintado en Nueva York y expuesto en la muestra.

El impacto de los lienzos de Anita tenía que ver con sus maneras expresionistas, novedosas para los estándares del arte brasileño del momento, consecuencia de haber estudiado en Berlín y en los Estados Unidos, no en Francia y en Italia, camino preferido por la mayoría de las élites ilustradas brasileñas. Sus obras, militantes

de los procedimientos básicos del arte moderno fue apreciada por los jóvenes artistas de la época (Mario de Andrade, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Mario da Silva Brito y Paulo Mendes de Almeida)

Cinco años después de este incidente, en São Paulo se exhibieron obras de Anita de las ya expuestas en 1917. Anita, como decía Mário de Andrade, "había perdido su mano", estaba frustrada con el arte moderno y volvió a la simplicidad de lo convencional. Su participación en la Semana fue para enmarcar la exposición en sí, pues tras la exposición de 1917, su nuevo trabajo no servía ya de ejemplo de las corrientes vanguardistas modernas brasileñas. Pero esto era algo que ya se entreveía en su obra inmediatamente anterior, tal como relatan sus biógrafos más competentes, en la que se puede intuir un cierto alejamiento de las vanguardias y una adhesión al "Regreso al Orden", en el que participaron diversos artistas de la vanguardia europea de entreguerras.



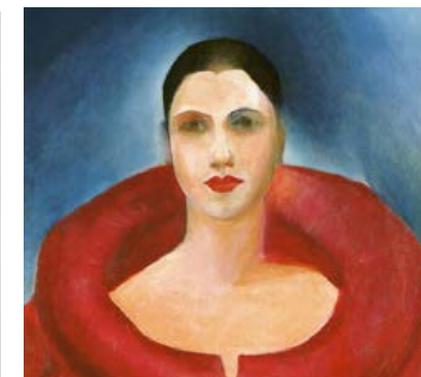
Tarsila do Amaral. *Ouro Preto y Sabará*, 1924

Según el crítico Tadeu Chiarelli, el retroceso de Anita frente a las vanguardias coincide con su contacto con el ambiente nacionalista del país en general y de São Paulo en particular. Su conversión a la temática nacional sería contemporánea, según dicho crítico, a su alejamiento de la radicalidad de la vanguardia, ya evidente en la muestra de 1917 y que se acentuará en la producción posterior de la artista.

Un error que se perpetúa, según ciertas opiniones críticas, consiste en seguir afirmando que la Semana cambió el curso de la modernidad en Brasil. Pero, ¿se creó alguna escuela, surgieron “después de la Semana” nuevos nombres, o sólo se perpetuaron los ya conocidos, como Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Brecheret, etc.? Si lo hubo, nadie lo vio. La modernidad artística brasileña trazó su propio camino, al margen de una Semana que había obviado a Pancetti, Portinari, Guignard, Milton da Costa, Leontina, Bonadei, Djanira

y otros, incluyendo los “pintores de la pared”, el Grupo de Santa Helena y el Grupo Mayo. A excepción de Anita y Mario de Andrade, que sí les dieron su apoyo, ayudándoles a organizar una exposición con el nombre de Compañía Artística Paulista, en la que participó Anita con algunas fotos.

Durante el periodo comprendido entre la Semana de Arte Moderno de 1922 hasta el comienzo de la década de los años 50, la arquitectura moderna brasileña fue asentándose a nivel nacional a través de una serie de acontecimientos, como la llegada del arquitecto ucraniano G. Warchavchik a Brasil en 1923, la adhesión de Lúcio Costa al lenguaje moderno después de la primera visita de Le Corbusier en 1929 a Brasil, hecho de gran importancia, pues el arquitecto carioca fue el responsable de la construcción de una base teórica nacional avaladora de la práctica moderna brasileña. Las visitas del maestro franco suizo al país, que a través de



Tarsila do Amaral. *Autorretrato*, 1924

Tarsila do Amaral. *Le manteau rouge*, 1923



Tarsila do Amaral. *Vista de Ouro Preto*, 1924

sus conferencias y prácticas profesionales, desarrolladas durante estas estancias, le señalaron como el paradigma de la arquitectura producida en Brasil; el edificio del Ministerio de Educación y Sanidad/ MES en Río de Janeiro, que durante los años de 1937 a 1943 causó gran expectativa en el medio profesional nacional debido a sus propuestas arquitectónicas innovadoras; y la consolidación de Oscar Niemeyer como el más importante arquitecto brasileño moderno.

Los antecedentes de los años 40, prepararon la base de los llamados “años dorados” de la década de los 50, en los que el discurso de la arquitectura moderna brasileña descansó básicamente en las construcciones teóricas de Lúcio Costa, relativas a los conceptos que relacionaban tradición con modernidad, y la práctica arquitectónica y el vocabulario plástico de Oscar Niemeyer.

texto los complejos arquitectónicos de Bahía, Río de Janeiro y en especial los de Minas Gerais, particularmente Ouro Preto y las obras de Aleijadinho, en cuanto representantes legítimos de lo que serían las primeras manifestaciones del arte nacional, el comienzo de una identidad brasileña, el verdadero origen de la nacionalidad. En su opinión, Minas Gerais sería el nicho privilegiado en el que se habrían gestado las creaciones artísticas brasileñas más originales, auténticas y hermosas. En el proceso la figura del Aleijadinho adquiere un papel de suma importancia en cuanto arquitecto-escultor de genio, como artesano ejemplar dotado de originalidad, iniciador de una tradición artística unitaria nacional, pues antes de la segunda mitad del siglo XVIII no se habían dado las condiciones necesarias para la realización de un arte o la creación de una imagen de lo que sería el Brasil. Subordinado a Portugal, dividido en capitanías y regiones aisladas unas de las otras, el país carecía de un símbolo de cohesión nacional, tampoco se habían producido gestas que sedimentasen una visión histórica coherente y unificada. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII habían surgido las primeras expresiones artísticas exponentes de una identidad nacional gracias al aislamiento y a la distancia de las ciudades mineras respecto a los centros costeros. Al ser un medio geográfico de difícil acceso, pudo germinar y desarrollarse el arte religioso más característico de Brasil.<sup>12</sup>

Mario de Andrade, devenido figura central del movimiento moderno brasileño, en 1920, seis años después del inicio de la campaña nacionalista de Ricardo Severo y dos años antes de la emblemática Semana del Arte de São Paulo, publicó en el “Diario do Brasil” una serie de artículos bajo el título “*Arte religiosa no Brasil*”. Cinco años más tarde volvió a Minas Gerais acompañado por todo un séquito formado por artistas modernos que habían destacado en la Semana de 1922, como Oswald de Andrade, escritor y dramaturgo, su mujer Tarsila do Amaral, el periodista René Thiollier, la terrateniente Olivia Guedes Penteado, el abogado Goffredo Telles y el poeta franco-suizo Blaise Cendrars, el cual, como resultado del viaje, escribiría el que sería su último libro de poemas, *Feuilles de Route*, ilustrado con dibujos de Tarsila do Amaral. Habían pasado el carnaval en Río de Janeiro y decidieron asistir a las ceremonias de la Semana Santa en Minas Gerais. El grupo de artistas modernos, muchos de ellos de formación europea, buscaba colegir la identidad cultural del pueblo brasileño y, paradójicamente, lo focalizaron en el pasado colonial, en el barroco de piedra-jabón, lejos de la costa, al margen de las tradiciones de Río y Bahía. La caravana recorrió Belo Horizonte, Ouro Preto, São João del Rei, Tiradentes, Mariana y Congonhas.<sup>13</sup>

Lo que más le interesaba al grupo vanguardista era el componente histórico de Minas Gerais, sus paisajes, edificios, pinturas, estatuas, tradiciones y objetos religiosos, generalmente del siglo XVIII. Buscaban, sobre todo, la convicción de lo barroco, la

<sup>12</sup> La apreciación del arte y la arquitectura colonial se inició con la campaña “Arte Tradicional en Brasil” dirigida por el arquitecto portugués arraigado en Brasil Ricardo Severo. En la conferencia de 1914 titulada “El arte tradicional brasileño” en la Sociedad Artístico Cultura en São Paulo, comenzó la defensa en favor del rescate de la arquitectura colonial en Brasil. No descalificaba al neoclasicismo, pero se negaba al siglo XIX como tradición artística brasileña. Ricardo Severo sostenía que el único camino para la creación de una nueva arquitectura de carácter verdaderamente nacional era volver a la arquitectura del siglo XVIII, entendida como la verdadera tradición brasileña. Las ideas de Severo sobre arquitectura brasileña tendrían un impacto profundo en la aparición de la tendencia neo-colonial, por supuesto, pero aparte de la reflexión sobre la arquitectura y el hogar de Brasil, sus ideas anunciaban el nacionalismo creciente que marcaría a las nuevas generaciones de artistas modernos.

<sup>13</sup> *Noturno de Belo Horizonte* (Mário de Andrade, 1924)

*Maravilha de milhares de brilhos e vidrilhos,  
Calma do noturno de Belo Horizonte...  
O silêncio fresco desfolha das árvores  
E orvalha o jardim só.  
Larguezas.  
Enormes coágulos de sombra.  
A polícia entre rosas...  
Onde não é preciso, como sempre...  
Há uma ausência de crimes  
Na jovialidade infantil do friozinho. (...)*

*Um grande Ah! ... aberto e pesado de espanto.  
Varre Minas Gerais por toda a parte...  
Um silêncio repleto de silêncio  
Nas invernadas, nos araxás  
No marasma das cidades paradas...  
Passado a fixurar as almas,  
Fantasmas de altares, de naves douradas  
E dos palácios de Mariana e Vila Rica...  
Isto é Ouro Preto  
E o nome lindo de São José d'El Rei mudado  
num odontológico Tiradentes...*

<sup>14</sup> La vanguardia artística brasileña presentaba afinidades y compartía motivaciones estéticas con vanguardias europeas como el Cubismo y el Futurismo. Sin embargo, con la experiencia y la observación de lo que estaba ocurriendo en Europa en términos de innovaciones estéticas, los artistas modernos brasileños hicieron uso de dichas nociones de vanguardia para crear su propia lengua vernácula. Así, en diálogo con los nuevos lenguajes estéticos surgidos en el extranjero, propusieron la reconstrucción y modernización estética nacional y de la propia tradición artística. La modernidad brasileña de vanguardia primaria el pasado para poder reinventarlo, para no llevar a cabo una ruptura radical con el legado del pasado. El nuevo lenguaje del Cubismo serviría como apoyo formal para reinventar una tradición nacional artística. Moderno y Brasileño estaba estrechamente vinculado con el pasado y con una tradición singular. Minas Gerais, por tanto, era moderna porque era tradicional.

<sup>15</sup> Una primera versión del artículo fue publicada en *O Jornal* en 1928. En 1935 será publicado con algunas modificaciones con el título *O Aleijadinho e sua posição nacional*, en el libro *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, R.A. Editora, y será reeditado en 1943 en *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*.



Semana de Arte Moderna de São Paulo, 1922. Participantes reunidos en Villa Kyrial, en Villa Mariana, propiedad del político Jose de Freitas Valle

riqueza material del pasado conservado en las ciudades coloniales, en las celebraciones religiosas de protagonistas que parecían haber sobrevivido a su propio tiempo, para con ello poder establecer con su arte referencias autónomas, independientes, al margen de cualquier plagio y de la importación ciega de los modelos europeos. Se rescataban así del pasado histórico los argumentos que darían soporte a la construcción de la nacionalidad brasileña.<sup>14</sup>

Mario de Andrade continuó obsesionado con la búsqueda de la identidad cultural nacional; en 1928 publicó el texto *Aleijadinho*, en el libro *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*,<sup>15</sup> señalando que el periodo en el que éste había vivido había sido el que más inquietudes sociales había producido cara a la consecución de una entidad nacional brasileña: *Inconfidencia* (“Conspiración”) Minera (1789), conflictos separatistas dentro de un contexto social de una población pobre y oprimida, compuesta por muchos mulatos, como Aleijadinho, hijo de un portugués y una esclava negra. En ese mismo año también escribió su obra más popular, *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter* y *Ensayo sobre la música brasileña*, en el que propone utilizar la enorme reserva folclórica brasileña como base para una nueva alfabetización, y de este modo evitar que esa riqueza precedera se perdiera bajo el impacto de los procesos de modernización.

La visita a Minas Gerais de los artistas brasileños de la vanguardia artística significó el comienzo de un nuevo ciclo de estudios sobre el barroco, en el que participaron igualmente investigadores internacionales. En el momento de acercarse a la figura de Aleijadinho, montaron un dispositivo retórico pleno de anacronismos para justificar su obra, a la que seguían reconociendo con juicios exculpatorios (irregularidad, diletantismo), entendiendo y aceptando los motivos de su estética: sus extrañas soluciones no eran resultado de torpeza, sino de decisión consciente, porque el “escultor sin manos” quería romper con los antiguos patrones de belleza y resultar original, acercándose para ello incluso al estilo gótico. Doliente y deformado, el escultor habría expresado su verdad interior como obra de arte. Mario de Andrade resaltaba en su acercamiento al tema que Aleijadinho no copiaba, sino que inventaba, creaba una identidad propia con su obra.

El redescubrimiento de un pasado colonial brasileño, con la ayuda inestimable del “versátil” Aleijadinho, fue sólo posible por el sentimiento de ruptura con aquel período mediante la articulación de discursos legitimadores; los intelectuales modernos establecieron una historicidad de la nacionalidad brasileña, fijando su origen en el siglo XVIII. Después de un período de ruptura en el siglo XIX, los lazos con el pasado eran retomados en el siglo XX.



Alejadinho San Francisco de Asís, Ouro Preto, 1766



Oscar Niemeyer San Francisco de Asís, Pampulha, 1942



Oscar Niemeyer. Grande Hotel. Ouro Preto, 1938-1944



No menos trascendente, gracias a las acciones de los artistas modernos y a su compromiso con el barroco, se redactó la primera legislación para la protección del patrimonio nacional.<sup>16</sup> El organismo, creado por el Decreto-ley nº 25, de 30 de noviembre de 1937, llamado Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico, SPHAN, es el resultado, directo e indirecto, de las discusiones que surgieron a finales del siglo XIX y se amplificaron desde 1920 en torno a la representación de la nacionalidad brasileña, la formación del Estado y la nación, la entrada del país en la modernidad, el retorno a un pasado tradicional, el papel del Estado en la sociedad. Y uno de los episodios más controvertidos de sus asesoramientos tuvo como escenario precisamente la ciudad histórica de Ouro Preto, a propósito de la construcción de un hotel de nueva planta en el corazón de la villa, con el final bien conocido del triunfo del proyecto de Oscar Niemeyer, “el nuevo Aleijadinho”, y la imposición en el ministerio de los criterios de su mentor, Lucio Costa.

En el tema del “*parallèle*” Oscar Niemeyer-Aleijadinho, elevados a la categoría de símbolos de la nacionalidad y la cultura brasileña tradicional y moderna, no sería ajeno el hecho de que las consideradas obras maestras de ambos se encuentren en Minas Gerais y respondan al mismo programa y advocación: la Iglesia de São Francisco de Assis, en Ouro Preto, de Aleijadinho, y la homónima de Oscar Niemeyer en Pampulha. A juicio de Lucio Costa, en los dos artistas los elementos conocidos y las formas consagradas se transfiguran, adquiriendo un estilo personal inconfundible.

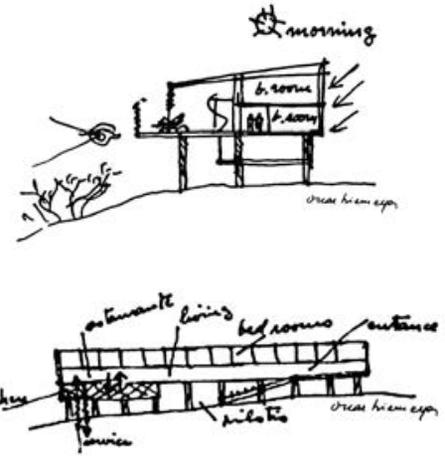


Oscar Niemeyer. Poema da Curva. 1988

Comenzaba así a despuntar la brillante trayectoria profesional de Oscar Niemeyer (1907–2012), protagonista de una de las más innovadoras interpretaciones de la modernidad arquitectónica ortodoxa y crítico radical de las fórmulas estéticas e ideologías moralistas de la misma. Movido por el deseo poscolonial de derribar la imagen de un Brasil subdesarrollado, Niemeyer privilegió la invención y exploró incansablemente las posibilidades estructurales y formales del hormigón armado, buscando cualidades que excedieran los requisitos programáticos del funcionalismo estricto. Desde un primer momento, su arquitectura gustó del espectáculo, del lujo, el placer, la belleza y la sensualidad como legítimas finalidades, pero con ello estaba transgrediendo los principios de la doctrina de la modernidad y subvirtiendo los modelos culturales hegemónicos. Su estética del exceso se arraigaría en las tradiciones propias de Brasil y su paisaje tropical, desafiando el predominio de los muros blancos y puros, las líneas y los ángulos rectos, los cuales procedían, según Niemeyer, de una tradición ética europea.

Si el edificio del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1936-1943) y la iglesia de San Francisco de Asís (1942) determinan el inicio y el “carácter sagrado” de

<sup>16</sup> Caion Meneguello Natal: Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. HISTÓRIA SOCIAL Campinas – SP NO 13 193–207, 2007

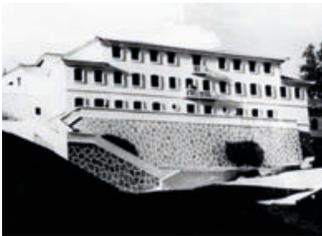


Oscar Niemeyer. Grande Hotel Ouro Preto, 1938-1944



la arquitectura moderna en Brasil, es decir, un estilo moderno europeo canibalizado e impregnado del espíritu dionisiaco brasileño, asociado con el elemento “irracional” de la cultura brasileña y el exotismo, el Grande Hotel de Ouro Preto, cuya historia comienza en 1938, por lo tanto anterior al conjunto de Pampulha, define una relación de igualdad entre la arquitectura moderna erigida en complejos urbanos coloniales, y la arquitectura tradicional. En tanto en cuanto se trata de “buena arquitectura”, heredera de la “buena tradición”, puede vivir perfectamente en armonía porque la tradicional y la moderna resultan ser expresiones del mismo “genio nacional”. Esa fue precisamente la justificación de Lucio Costa para evitar la construcción de un hotel en Ouro Preto en estilo neocolonial, defendiendo que la arquitectura moderna realizada con materiales actuales podía responder como la solución más conveniente, en lugar del “pastiche neo-colonial”.

El episodio del hotel fue la primera intervención directa y significativa del SPHAN en un contexto urbano como el de Ouro Preto, a su vez la primera ciudad en Brasil en ser declarada en 1933 Monumento Nacional. Al tiempo que confirmaba la idea de Ouro Preto como ciudad patrimonial, el SPHAN, a través de la opinión de Lucio Costa impuesta a la de Rodrigo Melo Franco de Andrade, director de la institución recién creada, dejaba sentados los criterios sobre la incorporación de edificios modernos en conjuntos históricos. La historia había comenzado en 1938, cuando el gobierno de Minas Gerais, en colaboración las autoridades de la ciudad, decidió construir un hotel en Ouro Preto a fin de fomentar el turismo. Para más seguridad, se consultó al SPHAN a fin de lograr un diseño que fuera capaz de integrarse y armonizar con el contexto de la ciudad histórica. Rodrigo Melo Franco de Andrade eligió inicialmente el proyecto de hotel de Carlos Leão, arquitecto del SPHAN, que seguía las líneas tipológicas de la arquitectura local con el fin de obtener el contraste mínimo y la máxima integración, para lo que presentaba un proyecto de características neocoloniales.



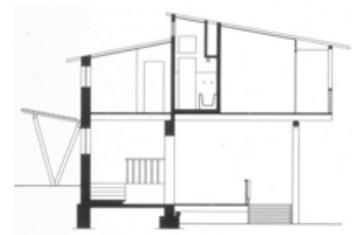
Carlos Leão y Oscar Niemeyer. Propuestas para el Grande Hotel de Ouro Preto, 1938

Lucio Costa, que se hallaba en EE.UU con motivo de la construcción del pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Nueva York, convenció Rodrigo Melo Franco de Andrade para encargar un nuevo proyecto a Oscar Niemeyer, basado en los principios y materiales de la arquitectura moderna, el cual sufrió un proceso de modificaciones antes de ser aprobado definitivamente. Desde el principio, Lucio Costa hizo prevalecer su opinión, poniendo de relieve su doble autoridad, como miembro del CIAM y del SPHAN, un aspecto más de la campaña librada contra la arquitectura neocolonial, reproductora del estilo tradicional a través del artificio para alcanzar imitaciones y falsificaciones, intentos fallidos de sólo apariencias, pero sin el espíritu de los viejos edificios, en favor de la afirmación de la arquitectura moderna heredera de la “buena tradición”, caracterizada por la pureza de

sus líneas, por el equilibrio plástico, capaz de dialogar con la “buena arquitectura”, no sólo la local ouropretana, sino la de todos los tiempos.

Lucio Costa justificaba la elección del proyecto de Oscar Niemeyer asegurando que la iniciativa no constituiría ningún precedente negativo para el mantenimiento de la armonía del estilo y el ambiente colonial, porque la ciudad de Ouro Preto era ya en sí misma una obra de arte terminada. Por otra parte, el SPHAN controlaría los futuros proyectos, obviando a los partícipes del estilo neocolonial, respetando la verdad constructiva y los principios de la buena arquitectura, sin pretender en modo alguno reproducir los viejos edificios, sino acentuando el contraste entre el pasado y el presente. Sin embargo, por mor de hacer concesiones, Lucio Costa debió ceder en el empeño de aplicar rígidamente los dogmas modernos, como el uso de la terraza jardín, para aproximar, mediante la cubierta inclinada de tejas, la expresión formal del nuevo edificio a la arquitectura de la ciudad histórica, reduciéndose así el contraste entre el pasado y el presente, aunque sin llegar a reproducir en ningún caso el aspecto de los antiguos edificios coloniales. Aplacados los escrúpulos de Lucio Costa, la solución con la cubierta a un agua (que aplacaba a su vez los de Rodrigo Melo Franco) fue enviada en septiembre de 1939 al ministro Capanema. La piedra fundacional se puso en julio de 1940. Los jardines del proyecto estuvieron a cargo de Burle Marx en 1942 y la construcción se terminó en 1944.

Como se ha referido anteriormente, un eco de tal actitud por parte de Lucio Costa en la búsqueda del equilibrio posible entre tradición y modernidad dentro de un contexto campestre fue la realización del Park Hotel (1940-1944) en Nova Friburgo, síntesis de lo que el autor pensaba al respecto en términos estéticos y arquitectónicos, incluidas las enseñanzas del revelador viaje juvenil a Diamantina. Se trata de un pequeño hotel de dos pisos con sólo diez habitaciones, en cuya construcción predominan la madera de eucalipto y piedra de la región, la adaptación de paredes, suelos y techos a un vocabulario esencialmente brasileño, pero sin caer en concesiones folclóricas. Una arquitectura compuesta de líneas rectas que dejan paso a lo curvo en el interior, una casa sin dueño de la que Lucio Costa diseñó igualmente el mobiliario.



Lucio Costa. Vista y sección Park Hotel. Nova Friburgo, 1944

## LA VANGUARDIA ARTÍSTICA BRASILEÑA EN VIAJES INTERIORES DE REVELACIONES.

Conocer lo desconocido en viajes de “redescubrimiento de Brasil” fue la empresa llevada a cabo por los artistas modernos brasileños en la década de 1920, verdaderos precursores de turismo interior en el país, por el que se trasladaron en tren, en coche, de acuerdo con las posibilidades de los lugares visitados, en busca de las raíces de la nacionalidad. Después de un primer momento en el que las miradas de la vanguardia brasileña habían estado dirigidas exclusivamente a París, la camarilla de artistas modernos paulistas se impregnó gradualmente de primitivismo y nacionalismo, cuyas esencias más puras y profundas pensaban que se hallaban dispersas a lo largo del inmenso país, ya fuera depositadas en las creencias y valores de la gente sencilla, ya en su primitiva materialización cultural expresada en la arquitectura, en bailes y canciones. Y lo hacían conscientes de que querían distanciarse también con este tipo de iniciativas de los modelos de viajes patrocinados por la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, institución tributaria del modelo de enseñanza francés, sobre todo en el siglo XIX.

Aunque existió alguna experiencia previa, esporádica y ocasional, como los viajes realizados por algunos artistas de la época colonial cuyo destino la mayoría de las veces era la capital de la metrópoli, sólo a partir de 1845, con la creación de los concursos anuales “Prêmio de Viagem”, o “Primeira Ordem”, el sistema de pensionado se convirtió en oficial en la Academia Imperial de Bellas Artes. Una vez premiado, el estudiante pasaba un período de tiempo de estudio en Europa, que era por lo general tres años, subsidiado por el Estado. El pensionista debía enviar dibujos para su evaluación por profesores brasileños, una auténtica rendición de cuentas a la Academia de las actividades desarrolladas en el extranjero.

Con Alexandre Albuquerque se puede encontrar un cambio de actitud pedagógica respecto los viajes que realizaban los estudiantes durante los años de formación. Graduado ingeniero-arquitecto en 1905 y premiado con un viaje a Europa en el siguiente, profesor de la Escuela a partir de 1917, su papel principal consistió en redefinir la orientación de los estudios sobre arquitectura brasileña. Al hacerse cargo de “Historia de la Arquitectura. Estética. Estilos” se centró en organizar viajes a ciudades como Itanhaém, Ouro Preto, Tiradentes y Congonhas do Campo con el fin de mejorar el contacto con la arquitectura colonial a través dibujos y toma de datos *in situ* de los edificios más interesantes. Uno de los estudiantes agraciados en su día con uno de estos viajes “iniciáticos” fue el joven Lucio Costa, por haber destacado en sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes.



São João del Rei, 1924. Godofredo Silva Telles, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Olivia Guedes Penteado, Tarsília do Amaral, René Thiollier

Se trataba con todo de romper con los estereotipos de lo colonial, investigar detalles convenientemente documentados a fin de contribuir a definir mejor la arquitectura propia, reconciliándola con el carácter refinado de la vida moderna. Y con las lecciones aprendidas del pasado, el joven Lucio Costa se embarcó en 1926 en un largo viaje a través de Europa, cuyos frutos darían lugar unos años más tarde a episodios como la reforma de la educación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, al edificio del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro y al trabajo recopilatorio del Departamento del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional.

Estos viajes de estudio también pueden entenderse como un dispositivo académico próximo al modelo del “Prix de Rome”, con un carácter acentuadamente operativo sobre el sistema de aprendizaje, cual la preocupación por el contacto directo con las obras canónicas. Sin embargo, aportaban algo nuevo: no era Europa ni su arquitectura clásica lo que atraía, otros destinos comenzaron a ser favorecidos por los viajeros, a menudo sitios dentro de las propias fronteras territoriales, locales o nacionales. Lo que, en el caso específico de Brasil, equivalía a revalorizar edificios y ciudades de la época colonial. De hecho, los viajes neocoloniales son contemporáneos a la aparición de otro tipo de mirada y de nuevas prácticas de viaje, en que el esfuerzo por la desvelación de la naturaleza profunda del país y la investigación de los elementos nacionales fue más allá de los puntos de referencia tradicionales en el proceso de actualización intelectual y de definición de la estética de la alta cultura. En este sentido, hay que reconocer la importancia conferida al “arte primitivo”, al folclore y a la etnografía en la conformación de la estética moderna, siempre atenta a los elementos arcaicos y populares, y que en el caso de Brasil aún estaban vinculados a la vida cotidiana o eran vívidos recuerdos del pasado reciente.<sup>17</sup>

En este sentido, los viajes realizados por Mario de Andrade en la década de 1920 -a Minas Gerais en 1924, así como el Norte y Nordeste, en su experiencia de “turista aprendiz” en 1927, 1928 y 1929- son relevantes porque anuncian, en cierto modo, los realizados en la década siguiente por estudiantes de arquitectura al servicio de la Municipalidad de la Concejalía de Cultura, entonces dirigida por él mismo.

El primero de estos viajes tuvo lugar en 1924, cuando Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thioller y algunos miembros de la aristocracia paulista hicieron de cicerone del poeta suizo-francés Blaise Cendrars y recorrieron los pueblos históricos mineros. La desconocida Minas Gerais les afectó profundamente en su percepción del pasado del país, conmovió su sensibilidad artística de forma indeleble y pasó a constituir una rica fuente de referencias de las obras de arte que producirían en el futuro.

<sup>17</sup> Gracias a las iniciativas de Alexandre Albuquerque, Ricardo Severo y José Mariano Filho se llevaron a cabo catalogaciones e inventarios de la arquitectura colonial, patrocinando viajes exploratorios, como los del pintor paulista José Wasth Rodrigues (1891-1957) para documentar gráficamente dicho acervo. El libro *Documentario Arquitectónico*, con diseños de plantas y alzados de la arquitectura civil y religiosa de varias regiones de Brasil fue resultado de dichos viajes.



José Wasth Rodrigues. Ouro Preto. Diversas casas antiguas de *Documentario Arquitectónico*, 1944

Resultados artísticos directos del viaje fueron los conocidos dibujos de Tarsila, realizados con trazos económicos y precisos; los versos libres del entonces su marido Oswald de Andrade, con puntos de vista similares sobre una región rica en tradiciones y patrimonio artístico, pero habitada por un pueblo olvidado, colmada por magníficos edificios en muchos casos abandonados y en ruinas. Pero de todos ellos, quien más comprometidamente se tomará la experiencia del viaje como una forma privilegiada de conocer Brasil será Mario de Andrade.

Residente en París en 1923, Tarsila do Amaral se había sentido cada vez más brasileña, quería convertirse en pintora de su país, indagar en sus raíces para favorecer una recuperación o una constatación de identidad, a pesar de que en su pintura se seguirá denotando la influencia ejercida por Fernand Léger, los días en París de una rica bohemia paulista. A principios de ese mismo año, Tarsila se unió al escritor Oswald de Andrade, también en viaje por Europa tras el éxito de la Semana de Arte Moderno de São Paulo de 1922, con quien se casaría en 1926 en segundas nupcias. La pareja viajó a España y Portugal, para conocer *in situ* algunas fuentes para la comprensión de la “brasilidad”, el arte, la lengua y la religión que desde Europa se había proyectado al otro lado del mar.



Tarsila do Amaral: *Carnaval em Madureira*, 1924



São João del Rei. Senhor Bom Jesus dos Passos. Parroquia Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar

Tarsila regresó a Brasil en 1924, año considerado por la crítica como el más productivo de la pintora. A principios de febrero llegó a São Paulo Blaise Cendrars, el poeta franco-suizo que encarnaba la vanguardia francesa para todos ellos. Era amigo de Tarsila de la época de París y su viaje estaba organizado por invitación de Paulo Prado a sugerencia de Oswald de Andrade. Su presencia sirvió de estímulo para el grupo de la vanguardia local, que decidió ir con el invitado al Carnaval de Río de Janeiro para que el ilustre poeta entendiera la animada fiesta popular. A continuación, el grupo viajó a las ciudades históricas de Minas Gerais, una expedición que se convertiría en un verdadero hito para el redescubrimiento histórico-artístico del pasado en las minas del siglo XVIII y la ciudad de Ouro Preto, en las obras de Aleijadinho y el maestro Ataíde. Finalmente disfrutaron de la Semana Santa en São João del Rei, no menos doliente que la española.

Con ocasión de este viaje, Tarsila descubrió la poesía de lo popular y tomó la decisión de retornar a la tradición y sencillez, sintiéndose fascinada por la decoración popular de las casas de las ciudades mineras. El viaje, conocido como “la caravana de São Paulo”, le sirvió igualmente para fijar impresiones, tomar notas y realizar en un cuaderno de viajes dibujos de trazos simples, rápidos, sin recurrir a manchas ni sombras.



París 1923: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Yvette Farkou, Constantin Brancusi, Fernand Léger



Olivia Guedes Penteadó; Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral; Oswald de Andrade hijo y Oswald de Andrade . 1925



José María da Silva Neves, Chafariz da Casa de Marília en Ouro Preto, 1922



Tarsila do Amaral. Ouro Preto. 1924

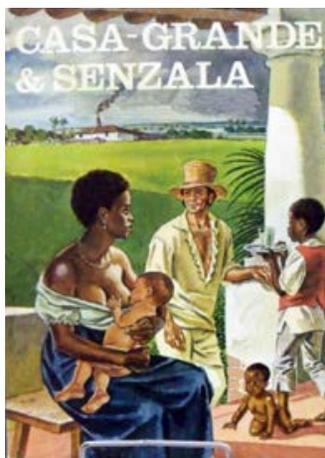
Respecto a los dibujos dedicados a Ouro Preto, más allá de su valoración estética, la importancia monumental de la ciudad recogida en el cuaderno no aparece ni se entiende aislada, sino como parte de un todo de ricas tradiciones de Minas Gerais, del Amazonas, de Río de Janeiro. Por medio de los viajes en realidad se estaba buscando lo original, el encuentro con nativos y colonizadores, en pro de la definición de la identidad, llegándose a la conclusión de que Brasil no era indígena, ni blanca, ni negra, sino la suma de todo, se componía de culturas ingeridas “caníbalmente”, transformándose la identidad/alteridad en “brasilidad”.



Portada de la revista *A Maça* de 1929

La vida del anteriormente citado escritor vanguardista suizo Blaise Cendrars (1887-1961) estuvo mediatizada por su condición de viajero empedernido. Natural de La Chaux-de-Fonds, vivió en los Estados Unidos, en Rusia e incluso se naturalizó francés, detentando a lo largo de su vida una fuerte conexión con Brasil, país y cultura que dejó rastros significativos en una parte importante de su obra.

Conocido hoy como gran poeta de la vanguardia europea, Cendrars se había alistado como voluntario en la Legión Extranjera durante la Primera Guerra Mundial, donde perdió su brazo derecho. Para entonces ya había escrito y publicado por la editorial *Les Hommes Nouveaux* el poema *La prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France* (1913), obra en la que narra el viaje entre Moscú y Mongolia del año 1905, durante la guerra ruso japonesa, presentándose como un desplegable de dos metros de largo, plegado diez veces. El trabajo fue ilustrado por acuarelas de Sonia Delaunay. Se utilizaron una docena de fuentes diferentes, y el texto se imprimió en color. Los “blancos” del texto” se vestían con bandas color.



Portada de una de las ediciones del libro de Gilberto Freyre *Casa Grande e Senzala* (1933)

Cendrars trabajó a lo largo de su vida en varios frentes artísticos: poesía, dibujo, edición, diseño gráfico. En los años veinte, cansado de la falta de flexibilidad del dadaísmo y el surrealismo, viviendo en París, conoció a Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, explicación de su presencia en Brasil, a donde llegó a principios de 1924 con una máquina de escribir y la cabeza llena de proyectos, en la que sería la primera de sus tres estancias en el país –volvería en 1926 y 1927- invitado por Paulo Prado, mecenas también suyo.

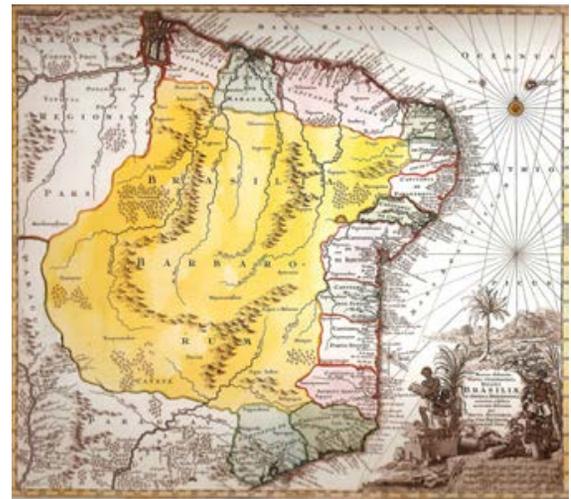
Tras las destrucciones físicas y morales causadas por la Primera Guerra Mundial, Brasil representó para Cendrars el encuentro con un lugar inspirador, un país donde la fe en el progreso coexistía con la creencia en algo mágico. Admirado como poeta de vanguardia, su condición de tal fue bien recibida hasta el punto de conceder entrevistas, pronunciar conferencias y ser agasajado como nunca le había ocurrido en Francia, ofreciéndosele el joven país como la oportunidad de rescatar, e incluso radicalizar, un programa intelectual



Portada de la Revista de Antropofagia, 1928



Oswald de Andrade, Pau Brasil, 1924



George Matthäus. Mapa de Brasil, 1740, con representación de las diferentes Capitanias en el borde costero, y un amplio territorio, coloreado en amarillo, del Brasil Barbarorum.

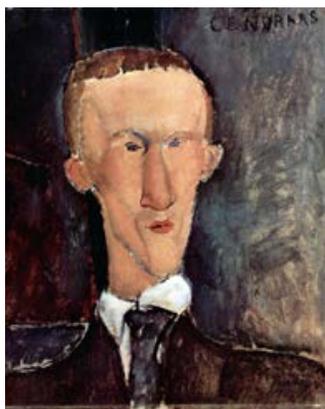


Marc Ferrez. Ouro Preto, 1880



Diamantina, 1907

que estaba en peligro de convertirse en obsoleto. Signo del cambio positivo, se benefició de las consecuencias de la Semana de Arte Moderno de 1922, evidencia de la gran efervescencia cultural de la cultura brasileña.



Blaise Cendrars. Retrato realizado por Amedeo Modigliani. 1917

Fue en esta oportunidad, y en compañía de los amigos paulistas, cuando Cendrars llevó a cabo el viaje a Minas Gerais, quedando impresionado con la obra de Aleijadinho. En un momento en que la intelectualidad brasileña se negaba a copiar los modelos europeos clásicos, considerándolos cosa del pasado, Cendrars vio en el arte barroco minero algo genuinamente brasileño. *Feuilles de Route*, el diario de viaje escrito en 1924, con ilustraciones de Tarsila do Amaral, da cumplido testimonio del impacto de Brasil sobre el autor.

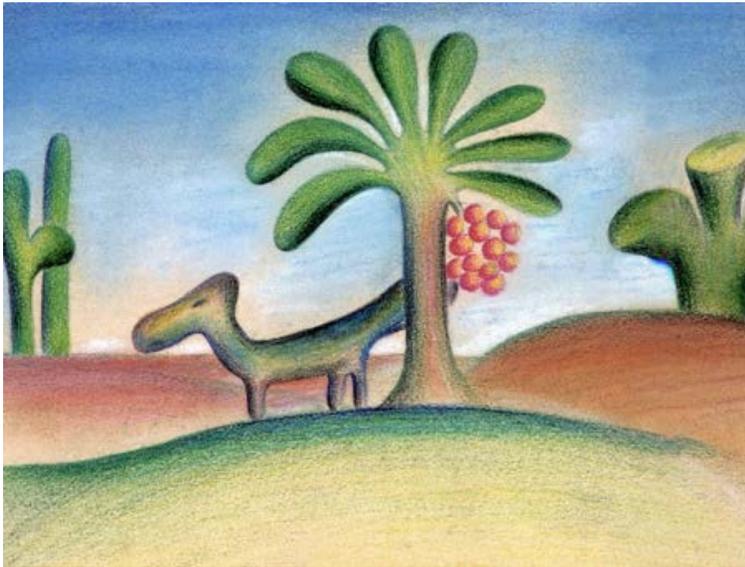
En Blaise Cendrars la curiosidad acerca de los monumentos históricos y la flora de Brasil era previa al viaje a Minas Gerais de 1924, cuyo recorrido se organizó para satisfacer la demanda del poeta y periodista. A excepción de Mario de Andrade, que había realizado un viaje a Mariana en 1919 para satisfacer el reclamo del poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, los demás excursionistas conocieron al tiempo y por primera vez la obra de Aleijadinho, que les obsesionaría tanto con su arquitectura y escultura. Cendrars fue conquistado inmediatamente por el arte del “genial leproso”, teniendo en mente el proyecto escribir un libro sobre él, que nunca se materializó.



Blaise Cendrars *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913)

Además del Aleijadinho, otro dato llamó la atención a los “descubridores del Brasil eterno”: el estado de abandono de las iglesias, poseedoras de objetos artísticos sin par, víctimas de la depredación de los anticuarios ante la desidia de los sacerdotes. Bajo el impacto de la desaparición de la plata de los templos, indignados por la noticia de la venta de obras antiguas por los propios sacerdotes para hacer frente a las dificultades financieras, los viajeros decidieron fundar el Viernes Santo, ante el altar mayor de la iglesia de São João del Rei, una Sociedad de Amigos de los Monumentos Históricos de Brasil, para compensar mediante la acción de sus ilustrados miembros la omisión al respecto por parte del clero y el gobierno. En esta ocasión se llegó a redactar el borrador de los estatutos, pero, a pesar de los esfuerzos, la Sociedad no llegó a buen puerto, en parte porque el grupo se disolvió a raíz de la inesperada Revolución paulista del 5 de julio de 1924, comandada por el general Isidoro Dias Lopes.

Como eco posterior, doce años más tarde, es bien conocida la implicación de Mario de Andrade en la creación del SPHAN. Redactado en 1936 a petición del ministro Gustavo Capanema, el proyecto integral de la institución gubernamental se basaba en la tarea de ofrecer protección pública sobre las culturas clásicas y populares, artes etnográficas



Tarsila do Amaral. Paisaje con bicho antropofágico 1930



Tarsila do Amaral. Antropofagia, 1929



Tarsila do Amaral Abaporu, 1928

Revista de Antropofagia 3

## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Sí a antropofagia sou uma Socialmente, Economicamente, Politicamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os colectivismos. De todos os religioes. De todos os tratados de paz.

Topy, or not topy that is the question.

Contra toda a cathesees. E contra a mãe dos Gracchos.

Sí me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspensivos postos em drama. Frouf arcaicos com o enigma mulher e com contra-sentido da psychologia impenosa.

O que antropofagia a verdade era a roupa, o impressivel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informante.

Filhos do pai, mãe dos videntes. Encontrados e amados ferocemente, com toda a hypocrisia da sociedade, pelo imigrado, pelo traficante e pelo turista. No póla da colza grande.

Foi porque sou-ti livras grammaticas, sem colleções de velhos vegetais. E soua sociedade o que era afilado, subarcano, frontetigo e continental. Pinguicosa no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religioes.

Contra todos os impertadores de consciencia estada. A existencia palpavel de vida. E a neutralidade prelogica pura o Sr. Levy Brasi estudat.

Queremos a revolução Carabiba. Melhor que a revolução Francosa. A unificação de todas as revoltas eficasas na direcção do homem. Sem sica a Flaropa não teria siper a sua

peder declaração dos direitos do homem.

A sidade de ouro annunciada pela America. A sidade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carabiba. Os Villegas pelos torres. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francosa ao Romantismo, à Revolução Industrial, à Revolução surrealista e ao furbato technizado de Keyserling, Camillohaus.

Nunca fomos catholizados. Vivemos através de um direito sonando. Fomos Christo nascer na Bahia. Ou em Bilem do Pará.

Mas nunca admetimos o nascimento da logica entre nós.

Sí podemos atender ao mundo cerebral.

Tinhamos a justiça codificação da virgula. A ciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabé em totem.

Contra o mundo reversível e as idéas obvertidas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fome das injustias classicas. Das injustias romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiro. Roteiro. Roteiro. Roteiro. Roteiro. Roteiro. Roteiro.

O insecto Carabiba.

Morte e vida das hypothese. De equação ao parte do Kamee ao axioma Kamee parte do em. Subistencia. Colibricamento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em communicação com o solo.

Nunca fomos catholizados. Fomos o Sr. Carabiba. O Indio vestido de acadico do Imperio. Fugido de Pitt. Ou figurando na opera de Almar chinio de bons sentimentos portugueses.

Já tinhamos o comunismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A lingua de de ouro. Castil Castil Inara Notil Inara Ipeji

A magia e a vida. Tinhamos a religião e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transear e suspender e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Permitti a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exteriorio da possibilidade. Esse homem chamava-se Gull Mathias. Com-o

Sí não ha determinismo - onde ha mistério. Mas que temos ado com isso?

Continua na Pagina 7

Manifesto Antropofago en la Revista de Antropofagia, 1928, con dibujo de Tarsila do Amaral.

y aplicadas, el paisaje y la ecología, en un marco interdisciplinario. En cierto modo, el proyecto de Mario de Andrade se beneficiaba de la visión premonitrice que Cendrars había introducido en el borrador de los estatutos de la Sociedad, que atendía tanto a lo administrativo y financiero como a la promoción y aprovechamiento del potencial que ofrecían las industrias culturales y el turismo.

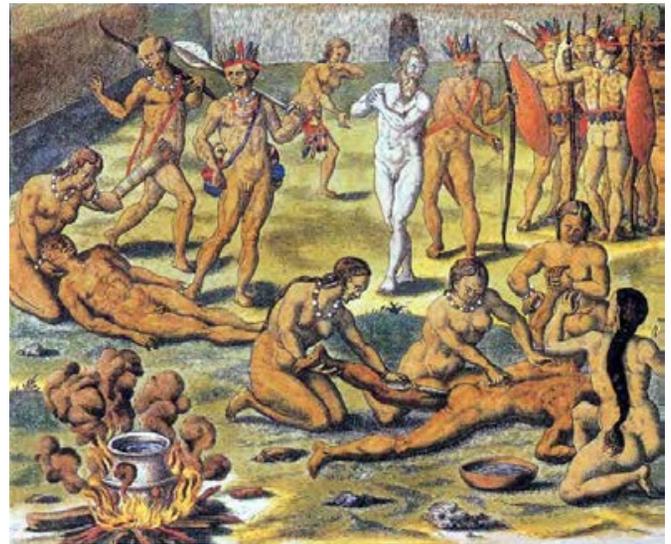
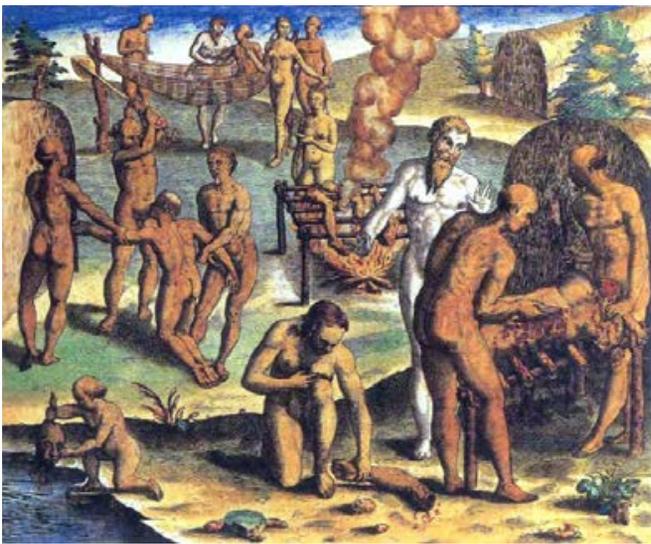
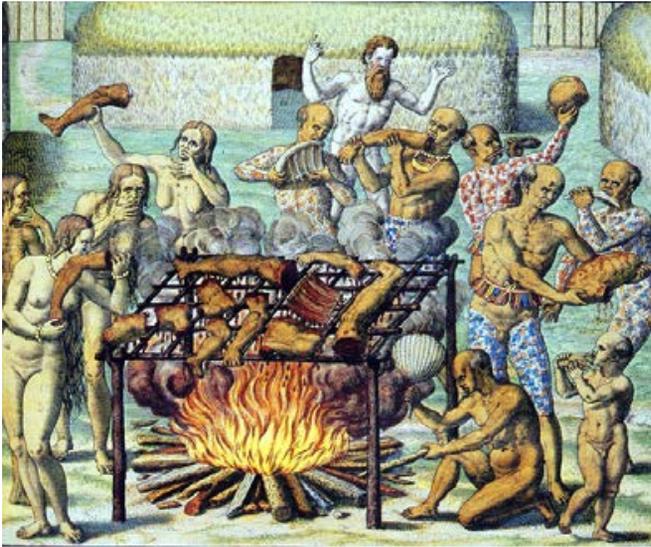
Tras el viaje a Minas Gerais, Oswald de Andrade escribió en tono de parodia y fiesta el *Manifiesto Pau Brasil*, publicado por el *Correio da Manhã*, el 18 de marzo de 1924, con el fin de mostrar que la vanguardia brasileña estaba a la par de la europea, incluso en condiciones de tomar su relevo. El texto, dedicado a Blaise Cendrars, quedaría fijado como un documento sobre nociones estéticas que guiarían la producción de los artistas modernos brasileños y sería publicado en 1926 por Cendrars en la editorial filo-surrealista *Au Sans Pareil*. La conexión más importante entre Cendrars y la vanguardia brasileña se basó en el hecho de que el escritor fuera el gran defensor del movimiento vinculado a bases auténticamente brasileñas y la adopción de una nueva posición en relación a los modelos europeos. Como resultado del afianzamiento de la vanguardia en pos de la “raíces de Brasil”, Oswald de Andrade publicó en 1928 el *Manifiesto Antropófago*, reafirmando de nuevo los valores de la cultura brasileña. Igualmente, como Cendrars era una celebridad europea en Brasil, algunos brasileños tuvieron éxito en Europa gracias a su aval cultural. La relación profesional entre Cendrars y Tarsila dio sus frutos con la primera exposición de ésta celebrada en París en 1926, montada con apoyo y orientación de Cendrars.



Albert Eckhout. *Mujer tapuia*, c. 1641

Con el *Manifiesto antropófago* (publicado en el n° 1, mayo de 1928, de la *Revista de Antropofagia*) escrito en lenguaje metafórico, repleto de ironía y humor, se trataba en parte de *épater le bourgeois* brasileño a partir de la propuesta de canibalizar al padre, a la cultura del “blanco civilizado” que, al ser ingerida, se incorporaría al legado indígena y primitivo, postulado que resultará clave en la definición de la obra posterior de Tarsila do Amaral. Con la reivindicación de la antropofagia se hacía apropiación del concepto eurocéntrico de canibalismo, asociado a los indígenas de América y el Caribe, acto máximo de ferocidad salvaje, de la resistencia e irreverencia indígenas, transformado por la vanguardia artística tanto en una estrategia de descolonización como en un poderoso instrumento de emancipación cultural.

El movimiento antropofágico de Oswald de Andrade adoptó el mito que había servido para sostener la opresión del “primitivo” o del “otro”, como una reacción a la reeuropeización intensiva de la sociedad brasileña durante el siglo XIX, con la consecuente dependencia económica y cultural. El concepto de canibalismo cultural se fundaba en



Grabados de Theodor de Bry sobre las prácticas canibales en el Nuevo Mundo.  
*America Tertia Pars*, 1593

la leyenda según la cual los indígenas brasileños evitaban el consumo de animales cuya fuerza física inferior podía debilitar las suyas propias, y preferían, por lo tanto, comer a los prisioneros de guerra que se habían mostrado más valerosos. La ingestión ritual del enemigo equivalía a la asimilación de sus fuerzas y cualidades. Al reconocer las virtudes nutritivas de lo europeo, el Manifiesto Antropófago ofrecía un instrumento para unir el elemento indígena con el extranjero, lo salvaje con lo civilizado.

En el *Manifiesto Antropófago* se aprecian variadas referencias culturales europeas y alusiones a mitos de la historia del Brasil: el pensamiento revolucionario de Karl Marx, el descubrimiento del inconsciente por el psicoanálisis y el estudio *Tótem y Tabú*, de Sigmund Freud, citado literalmente; la liberación del elemento primitivo en el hombre, propuesta por surrealistas como André Breton; el *Manifeste Cannibale* de Francis Picabia, escrito en 1920; cuestiones en torno de “lo salvaje” debatidas desde el Renacimiento tardío, por Michel de Montaigne, o la Ilustración, por Jean-Jacques Rousseau; la idea de barbarie técnica de Hermann Keyserling..., todo bajo la salvaguarda de un concepto arraigado en la historia de la civilización brasileña, el de la antropofagia o canibalismo, devenido en esta oportunidad promesa artística utópica.

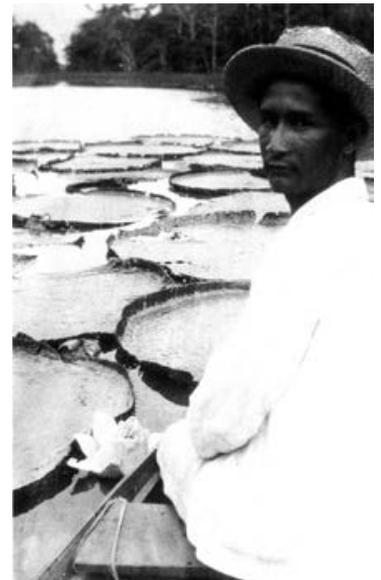
En tono de irónica parodia, Oswald de Andrade y sus “cómplices” revertían la “mala fama” de un país que al ser visitado por primera vez por los europeos, éstos se habían quedado aterrados ante las costumbres caníbales que practicaban con toda naturalidad y a mayor gloria de su dieta proteínica algunas tribus aborígenes. Tras recorrer el país, a su regreso a Alemania, uno de los primeros cronistas en dar noticias al respecto, Hans Staden, escribió un libro de expresivo título, *Warhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft der Wilden Nacketen Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America*, editado en 1557 en Marburg, traducido a un elocuente castellano como “Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América”. De este texto, sus litografías, y las añadidas posteriormente al tema con toda intensidad emotiva por el grabador y editor flamenco Theodor de Bry, al que España y Portugal deberían estarle eternamente agradecidas pues con sus guiones pseudohistóricos contribuyó como el que más a fomentar y extender la famosa “leyenda negra” (“blanca” en el caso de los expolios ingleses en el norte del continente). De unos y otros se sirvieron desde la *Revista de Antropofagia* para no sólo añadirle un cariz metafórico a las prácticas caníbales de los ancestros, sino para reproducir los más escabrosos de dichos grabados, con sus escenas visualmente muy por encima de cualquier sentido de la morbosidad imaginable por las cultivadas mentes europeas.

Sólo la antropofagia nos une.  
Socialmente. Económicamente.  
Filosóficamente  
Única ley del mundo. Expresión  
enmascarada de todos los  
individualismos,  
de todos los colectivismos.  
De todas las religiones. De todos los  
tratados de paz.  
Tupy or not tupy, that is the cuestión  
(...)

Queremos la revolución Cariaba.  
Mayor que la Revolución Francesa.  
La unificación de todas las revueltas  
eficaces en la dirección del hombre. Sin  
nosotros Europa no tendría su pobre  
Declaración de los Derechos del Hombre  
(...)

Nunca fuimos catequizados. Vivimos  
a través de un derecho sonámbulo.  
Hicimos que Cristo naciese en Bahía. O  
en Belém de Pará...Teníamos la justicia,  
codificación de la venganza. La ciencia,  
codificación de la magia. Antropofagia.  
La transformación permanente del tabú  
en Tótem

Oswald de Andrade.  
*Manifiesto Antropófago*. 1928



153

Praia da  
Boa Viagem  
Reife +

Monte...  
1927

15-V-27

Mario de Andrade. Viajes etnográficos al interior de Brasil. 1927

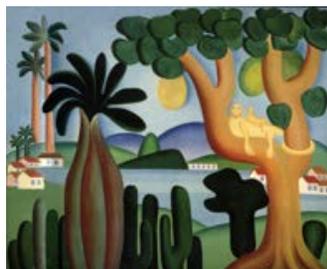
Y sí, los indios tupíes habían sido antropófagos, expresión extrema de la barbarie para los cronistas del Viejo Mundo, que no encontraban razón exculpatoria para llevar a cabo una práctica de un instinto tan voraz, expresión de rivalidad entre tribus, de oscuras prácticas religiosas, o de simple gula, que para ser “neutralizada” y reelaborada a los ojos bien pensantes de los foráneos debió ser convertida en leyenda, en fábula y, desde esa consideración, pasar a ser extirpada por medio de la inexorable acción civilizadora. Antropofagia que el reflujo de la misma marea devolvería a las costas europeas en el siglo XX, arrastrada por las corrientes de la vanguardia con formas renovadas, las de la antropofagia cultural apropiadora, elevada a categoría universal por la modernidad brasileña de los años Veinte.



Tarsila do Amaral. Exposición en París, 1926



Tarsila do Amaral, *Estação Central do Brasil*, 1924.



Tarsila do Amaral, *Tarjeta Postal*, 1929

Mientras tanto, a Tarsila do Amaral la visita a Ouro Preto le había resultado determinante respecto a la incidencia de la intensidad cromática que la había deslumbrado en Minas Gerais y que ella incorporó con pasión en las representaciones de la modernidad urbana, en las estaciones de servicio y los rascacielos, en los puentes metálicos del ferrocarril, porque Tarsila no dejó de vivir intensamente en su tiempo, fascinada igualmente por la velocidad y la industrialización. Sensible a lo social, pintó con idéntico criterio barrios marginales y trabajadores, e incluso ensayó la creación de coloridos animales imaginarios, inspirados tanto en la fauna brasileña como en la imaginación infantil.

En 1927, Mario de Andrade, acompañado sólo por mujeres pertenecientes a la aristocracia del café, se enfrentó en viaje de exploración a la más profunda Amazonia brasileña, llegando a Perú y Bolivia, experiencia de la cual derivarían, entre otros resultados, las notas para un futuro libro de viajes *O turista aprendiz*, y una significativa documentación fotográfica, a la que se dedicó con pasión y entrega en busca de las mejores soluciones técnicas y formales.

Ambas prácticas, la del viaje de aventura y la etnográfica, y aún la documentalista fotográfica, estuvieron presentes en su solitaria gira por el noreste, su tercer “viaje etnográfico”, la denominación que el autor eligió para enfatizar sus preocupaciones por el estudio y divulgación de la cultura popular del interior del país. Su interés en esta oportunidad fue más diverso y metódico, de lo que resultó una información detallada sobre las danzas dramáticas populares, la brujería, la religiosidad, las creencias y supersticiones, la poesía.

Los viajes de redescubrimiento del Brasil interior fueron intensificándose en cuanto a su carácter de aventura y contenido etnográfico y poético. La inmersión del “Gaucho” Raul



Bopp en el Amazonas se tradujo en un hermoso poema épico *Cobra Norato*, de 1931, que nos remite a las raíces más profundas de racialidad y a los paisajes bíblicos descritos en el Génesis. Un apego emocional al elemento popular y el paisaje primigenio equivalente al de Euclides da Cunha, que había descrito previamente los márgenes de la historia del mundo amazónico. Y, en cierto modo, Mário de Andrade también tuvo su Euclides da Cunha en la figura de José Pereira da Graça Aranha, igualmente afecto a las raíces del pasado, el primero en proponer una importante agenda estética intelectual vinculada al primitivismo, a aquellos elementos de barbarie presentes en la formación espiritual del país y reclamarlos para la fundamentación de la nacionalidad antes de su completa desaparición.



Claude Lévi-Strauss, Expedición en Brasil, 1934

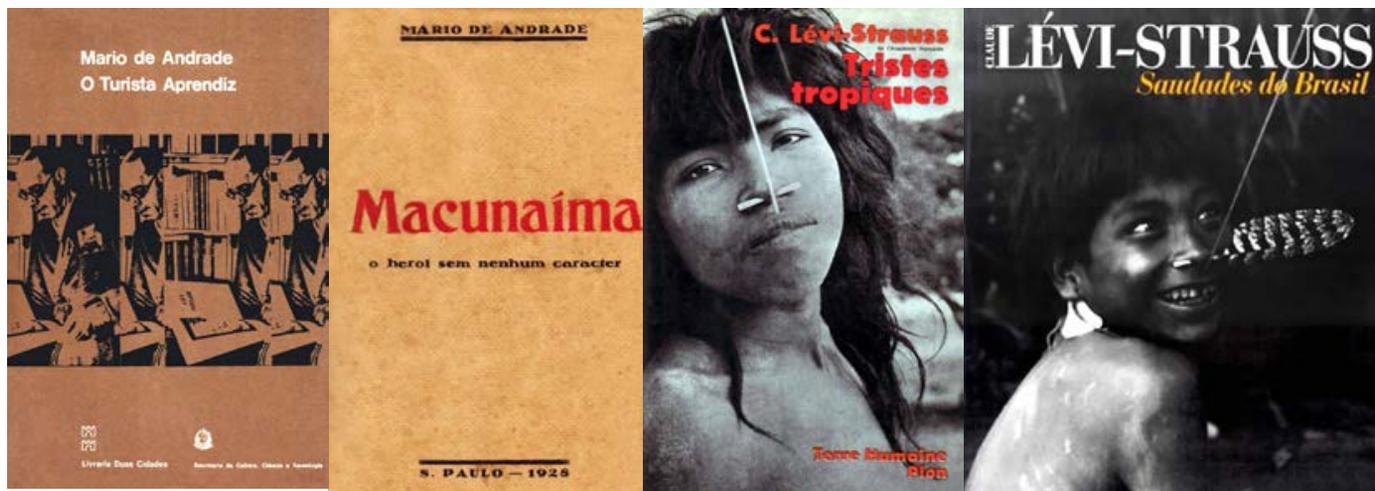


Mário de Andrade a bordo del São Salvador, junio 1927

El rédito de las excursiones “etnográficas” resultó formidable. Un país recóndito, de paisajes salvajes y personas sencillas que había sido olvidado a lo largo del tiempo, ridiculizado o estigmatizado con todo tipo de acusaciones sobre sus discapacidades atávicas, resurgió rehabilitado por la documentación realizada sobre el lugar y mitificado en las posteriores obras de arte. El inventario de la vida brasileña dirigido por Mario de Andrade servirá como punto de partida para un proyecto cultural sólido, que proponía una naturaleza académica del arte sostenido por una base cultural popular: la pintura de Tarsila, la poesía de Oswald, la música Villa Lobos, la arquitectura de Lucio Costa.

Sin duda, parte de la responsabilidad en el ahondamiento de este perfil de viajes se debió a su contacto y amistad con el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, que en 1934 pasó a formar parte de la misión universitaria francesa en Brasil como profesor de sociología en la Universidad de São Paulo. Allí llegó en 1935 y estuvo enseñando hasta 1938. Durante ese tiempo, y hasta 1939, organizó junto con su primera mujer, Dina Dreyfus, etnóloga de formación, varias expediciones al Mato Grosso y la Amazonía. A medida que se adentraba por la intrincada vegetación selvática en el estudio de poblaciones del interior brasileño, daba los pasos decisivos que lo iban a convertir en etnógrafo, etnólogo y antropólogo de fama mundial. Los indígenas caduveo, bororo, nambikwara, mundé y tupí-kawahib proporcionaron la documentación etnográfica para sus futuras publicaciones, comenzando por un primer trabajo basado en la observación directa: “*Contribution à l'étude de l'organisation sociale des indiens Bororo*”, (1936).

Siendo ya una autoridad internacional en la materia, a un edad proveya, daría a la imprenta dos volúmenes retrospectivos con material fotográfico de su estancia y trabajo de campo en Brasil, sesenta años atrás: “*Saudades do Brasil*” (1994) y “*Saudades de São Paulo*”, (1995).



Mario de Andrade. *O Turista Aprendiz*. E.P., 1976  
 Mario de Andrade. *Macunaíma*, 1928  
 Claude Lévi-Strauss. *Tristes trópicos*, 1955  
 Claude Lévi Strauss. *Saudades do Brasil*, 1994

<sup>18</sup> Las interrelaciones culturales entre los intelectuales y artistas brasileños y franceses militantes en las posiciones artísticas más avanzadas no se reducen, claro está, a los nombres y obras citadas en el texto principal. Si quisiéramos hacer una mínima reseña de las más significativas de estas personalidades y acontecimientos deberíamos al menos remontarnos hasta 1910 y al viaje por Sudamérica del político francés Georges Clemenceau, en cuyas opiniones se muestran los indicios de comprensión, apoyo y condescendencia característica de los intelectuales, o políticos, procedentes de Europa. En sentido contrario, los intercambios parecen más evidentes, marcados bajo el signo de la búsqueda de la legitimidad artística del viejo continente, en particular de París, capital de las vanguardias en la primera mitad del siglo XX. “Le Brésil est un pays d’avenir et le restera longtemps” (Brasil es un país del futuro y lo seguirá siendo siempre) un irónico cumplido que se emite a menudo cuando un visitante de postín quiere quedar bien con los generosos anfitriones, caso del encumbrado político francés Georges Clemenceau. Fue en 1910, cuando el prohombre necesitaba dinero para pagar su mansión en Bernouville, por lo que vendió ocho conferencias públicas en Argentina, Uruguay y Brasil. Un año más tarde, plasmaría en un libro de notas de viajes su “radonnée” sudamericana: *Notes de voyage dans l’Amérique du Sud*. Menos condescendiente resultaría el

general De Gaulle, que se limitó a sentenciar que “Le Brésil n’est pas un pays sérieux”, aunque nunca la dijera.

Entremedias de los dos políticos galos, un escritor y diplomático, Paul Claudel, fue nombrado embajador de Francia en Brasil e invitó Darius Milhaud a que lo acompañara como Secretario. Llegaron a Río de Janeiro el 1 de febrero 1917 y permanecieron en el país dos años. Parece que Claudel resultó inmune a los efectos culturales del trópico, no así su joven Secretario, pues Darius Milhaud se dejó influir por los ritmos brasileños, uniéndose a las vanguardias musicales de Río de Janeiro, ya efectivas como apuesta de modernidad años antes de la Semana de Arte Moderno de São Paulo. El círculo formado por los músicos Oswald Guerra, Nininha Godofredo Leo Velloso reunían en sus salones a la élite musical de Río. Darius Milhaud fue un asiduo de estas veladas musicales, junto con Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Oswald Guerra y Luciano Gallet.

Durante su estancia en Río de Janeiro, Milhaud compuso *Dans les rues de Río*, op. 44, una mini-suite para voz y piano formada por dos canciones basadas en los poemas de Paul Claudel *Le Rémouleur* y *Le marchand des sorbets*. A su regreso a Francia escribiría en 1919 *Le Boeuf sur le Toit*, (título en referencia a una partitura de Ze Boiadero, Jose Monteiro), un trabajo en el que Milhaud

utiliza los ritmos de la música popular como sambas, machichas, rumbas, incluyendo también el tango y el fado portugués. Como ballet fue estrenado en el teatro des Champs-Élysées con decorados de Raoul Dufy. El argumento, escrito por Jean Cocteau, se sitúa en un bar americano en la época de la prohibición, un tiempo de exhuberancia vital maravillosamente expresado por la partitura. Argumento y música ofrecen un ambiente de alegría, de diversión, reforzado por la formación de la orquesta: dos flautas, un oboe, dos clarinetes, un bajo, dos cuernos, dos trompetas, un trombón, percusión, entre la que se incluye el guitebaro, un instrumento típico de América del Sur, y la consabida sección de cuerdas. En 1920 escribió su mayor éxito, *Saudades do Brasil*. Este trabajo, originalmente compuesto para piano, más tarde fue orquestado. Se trata de una colección de doce canciones, cada una con el nombre de un barrio carioca y dedicada a un amigo, como Paysandú a Paul Claudel, Corcovado a Madame Henri Hoppenot, Copacabana a Godofredo Leo Velloso, Tímón a Nininha Velloso-Guerra.

Más fructífera, a todos los efectos, fue la estancia de los artistas brasileños en París, pues fue en la capital parisina donde obtuvo reconocimiento Heitor Villa-Lobos durante su primera estancia en 1923. »



Dibujos a tinta china de Henri Michaux.

El proceso de interrelaciones intelectuales y de amistad entre Mario de Andrade, Claude Lévi-Strauss y Rina Dreyfus condujo a la creación en 1936 de la Sociedad de Etnografía y Folclore a partir de las sugerencias de un artículo de Lévi-Strauss de 1935 en el que proponía la creación de un Instituto de Antropología en la Universidad de São Paulo. La formación de etnógrafos siguiendo un curso impartido por Dina Lévi-Strauss al año siguiente se entiende como apoyo a un proyecto antropológico basado en la recogida sistemática de datos de campo cara a la creación del acervo cultural nacional concebido por Mario de Andrade, entonces Director del Departamento de Cultura de la Ciudad de São Paulo. La forma en que estos objetivos se articulan en el curso de Dina Lévi Strauss y las actividades de la *Sociedade Etnografia Folclore* se manifiestan en la estructura del curso impartido y en la investigación desarrollada por la citada SEF, que un año después propuso la cartografía folclórica y cultural de São Paulo siguiendo las corrientes antropológicas de la época y en especial la metodología desarrollada en el curso de etnografía impartido por Dina Lévi-Strauss.

*Macunaíma* (1928), escrito en prosa (o rapsodias, cómo quería el propio autor) es a la vez la culminación de esta línea de producción literaria etnográfica de Mario de Andrade, así como el testimonio de que todo venía de una profunda controversia entre la intelectualidad urbana y las minorías del Brasil profundo. *Macunaíma* había nacido en la parte inferior del bosque virgen. Hijo del miedo de la noche, feas cicatrices marcaban su cuerpo y determinaban su carácter. La obra fue considerada de inmediato como un gran trabajo del indigenismo moderno, toda una renovación del lenguaje literario brasileño. Novela emblemática, rescató proverbios, personajes del folclore indígena amazónico y mitos descritos en el libro *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, (5 Bände, Strecker und Schröder, Stuttgart, 1917-1923), del etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg, pues los artistas de la vanguardia, aristócratas de São Paulo, no conocían en realidad más Brasil que el cercado por las vallas de sus *fazendas*.

Y todo había comenzado con un primer viaje casi fortuito, estimulado por el carácter alegre y curioso de Blaise Cendrars.<sup>18</sup> Le cupo a un poeta foráneo estimular la curiosidad de los jóvenes artistas modernos brasileños, invitándoles a volver su mirada a un país que les era desconocido por completo. Fue el franco-suizo Blaise Cendrars, en este contexto de vanguardia, el primero en examinar el trabajo excepcional de Aleijadinho, anticipándose a las brillantes contribuciones futuras de Mario de Andrade y Lucio Costa. Curiosamente, a principios de los años veinte, recién titulado, el joven arquitecto carioca, entonces afecto a la arquitectura neo-colonial, junto al intelectual José Mariano, fue recompensado con un viaje a Diamantina como premio fin de carrera. A partir de entonces se volverá un viajero



Paul Claudel en el Jardín Botánico de Río de Janeiro, 1917.

*O Boi no telhado*, de Zé Boiadeira.

Portada del disco con la grabación de *Saudades do Brasil*, de Darius Milhaud, en la versión original de voz y piano

18(sigue) El mismo año de la reunión decisiva, siempre en París, de Blaise Cendrars y la pareja "Tarsiwald" (Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade), unidos a costa de la pena ausente de Mario de Andrade. Las estancias parisinas se inscriben en la tradición de la formación artística cosmopolita: desde el verano de 1920 se asiste a las academias de Julian y Emile Renard, más tarde, en 1923, a los talleres de los cubistas André Lhote, Albert Gleizes, y en especial, al de Fernand Léger. Las dos exposiciones individuales de Tarsila do Amaral en la Galería Percier, en 1926 y 1928, muestran, sin embargo, que los artistas pertenecientes al proyecto moderno brasileño buscaban legitimarse en Europa. Esto es aún más evidente en el caso del poeta brasileño, que llama la atención de Jules Romain, visita a Adrienne Monnier. El 11 de mayo de 1923, Oswald de Andrade dictó una conferencia sobre "El esfuerzo intelectual de Brasil contemporáneo" en la Sorbona, y se acercó a Valery Larbaud con la esperanza de ser traducido y editado en Francia. El 19 de agosto de 1925, la editorial *Au Sans Pareil*, lanzó su colección *Pau Brasil*, dedicada a Blaise Cendrars. Tanto en el caso de la galería Percier, como en el de la editorial, la pareja debía mucho a sus complicidades amicales, que les abrieron las puertas de los círculos literarios y artísticos de París.

Henri Michaux, extranjero en su propio país, ciudadano belga no identificado con su patria, también gozó de su experiencia brasileña, muy especial, como todas

las suyas. Michaux, viajero impenitente de viajes de expatriación por lugares diversos, algunos reales, otros imaginarios, otros llevados a cabo "sin maletas", fórmula adoptada para nombrar sus experiencias con las drogas alucinógenas. En Brasil no dejó de mostrar su desarraigo crónico, un desencanto que marcará el final de la narrativa de viajes del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En 1920 embarcó en un velero, aprendiz de marinero. En el mismo año, esta vez en un barco francés, *Le Victorieux*, pasó, a través de Inglaterra, por Buenos Aires y Río de Janeiro. El malestar causado por la mala alimentación hizo que los marineros se negaran a continuar el viaje, desembarcando todos en Río. En solidaridad, Michaux también dejó el barco y, gracias a su gesto, sobrevivió al naufragio que sufrió el barco. Veinte días más tarde, Michaux se hallaba al sur de Nueva York. Acerca de su estancia en Río, o cómo dar la espalda a Europa, nada se sabe.

En julio de 1936, Henri Michaux se embarcó en la nave *Florida*, con destino a Argentina, para asistir a un congreso internacional de escritores. Como compañeros de viaje, Giuseppe Ungaretti, Filippo Tomaso Marinetti y Jacques Maritain, entre otros. El buque hizo aparentemente la misma ruta que en 1935 llevó a Brasil al etnólogo Claude Lévi-Strauss, cuando fue en busca de sus tristes trópicos. Tras la escala brasileña del viaje, Michaux siguió a Buenos Aires, donde se unió al grupo de Jorge

Luis Borges. En julio de 1939, estaba de vuelta en Río de Janeiro, donde deseaba pasar tres o cuatro meses. Sin embargo, su regreso a Europa sólo se produjo en enero del año siguiente. Su presencia discreta, su especial arte para no dejar huellas, hace que la temporada brasileña de Michaux sea singularmente diferente a cualquiera de las experimentadas en otros países: la atracción de los seducidos por el trópico.

Sabemos que parece haber pasado un domingo por la tarde en la casa de Aníbal Machado, en la que se reunían escritores brasileños y extranjeros de paso. Además de Michaux, estaban Aníbal Machado, Jorge Lima y Murilo Mendes. Con ellos y, como Blaise Cendrars, poeta suizo a quien admiraba, Michaux fue a conocer los pueblos mineros y su arte barroco.

Pero Brasil también le desagradó, como los demás lugares donde había estado. Inventa entonces otros espacios, crea países, personas exóticas y sus rituales, tribus, mitos. Da cuenta de ello en su *Voyage en Grande Garabagne* (1936) y *Au pays de la magie* (1939). Este último fue escrito en Brasil, con dibujos de acompañamiento, realizados en tinta china, de árboles tropicales, delgados como ideogramas. La árboles brasileños le fascinaban, sus formas esbeltas denuncian la escritura orientalizante que se reflejaría en la obra pictórica llevada a cabo tras sus viajes por Asia.

impenitente, teniendo como uno de sus destinos preferidos las ciudades coloniales, no sólo como un turista interesado, sino también al servicio del SPHAN.<sup>19</sup>

Otros viajes posteriores al interior de Brasil dignos de reseñar, como los de Roberto Burle Marx (1909-1994), se han convertido en legendarios, así como su “Sitio” en Santo Antonio da Bica, próximo a Río de Janeiro, adquirido por el paisajista en 1949, en cuyos jardines ha quedado recopilada parte de la flora autóctona. Es oportuno reseñar, acorde a las propias declaraciones de Burle Marx, que la revelación de la importancia de la vegetación tropical ocurrió durante su viaje a Europa en 1928, cuando en el jardín botánico de Dahlem, en Berlín, vio una gran variedad de plantas brasileñas, utilizadas con intenciones paisajísticas, siendo que hasta entonces en el país, en temas de jardinería, apenas se trabajaba más que con palmeras reales como elemento vegetal asociado a la arquitectura. A partir de entonces, de forma paulatina, fue pionero en recoger sistemáticamente diferentes especies de la flora brasileña, estudiar su potencial en el tratamiento artístico del paisaje e incorporarlas en sus proyectos: filodendros, heliconias, marantaceae, velozíaceas, orquídeas, variados tipos de palmeras... Rescatar especies características del paisaje local en sus parques y jardines era para Burle Marx una forma de integrar el diseño y el medio ambiente natural: acacias (*Senna multijuga*) quaresmeiras (*Tibouchina granulosa*) y mulungús (*Erythrina speciosa*) en el jardín de Odette Monteiro; agrupaciones de palmito (*Euterpe edulis*) y guapuruvus (*parahyba Schizolobium*) en la hacienda de la familia Olivo Gomes, en São Jose dos Campos, próximo a São Paulo.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Ezequiel Barel Filho: *Lucio Costa en ouro Preto. A invenção de uma “Cidade Barroca”*. Universidad de Coimbra. 2013

<sup>20</sup> Jose Tabacow: *Roberto Burle Marx. Arte & Paisagem*. Studio Nobel. 2004



Roberto Burle Marx, viaje a Ecuador en 1974

El despertar al “autoctonismo botánico” de Burle Marx fue el resultado de un largo y complejo proceso, “míticamente” iniciado en los invernaderos de Dahlem en los años Veinte, pero tiene que ver mucho más con la necesidad de ampliar las posibilidades de expresión a través del componente vegetal en sus composiciones de paisaje, el uso potencial en proyectos de paisajismo de plantas consideradas hasta entonces “malas hierbas” sin valor, producidas por un medio hostil e inclemente, más que una preocupación ecológica o conservacionista. Fue el contacto y las enseñanzas del botánico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto en los años Cuarenta lo que despertará en él la conciencia sobre la importancia de valorar la flora indígena no por sí misma, aisladamente, sino relacionada con el sustrato, su asociación con otras plantas y con el medio ambiente.

Atento a las lecciones de Lucio Costa, incitador a visitar el circuito completo de la arquitectura brasileña, Burle Marx produjo una obra de diseño sólida, sensible tanto al rigor plástico como a una aguda observación del paisaje nacional. Al igual que sus colegas artistas de vanguardia, Burle Marx adoptó la costumbre de practicar el turismo interior del



Severo Gomes, Rino Levi, Burle Marx y Procopio Ferreira de Camargo, excursión a Serra de Parati, MG, 1952



Burle Marx. Viaje a la Amazonia en 1983 junto al botánico Paul Hutchinson, y en su invernadero



<sup>21</sup> La televisión pública brasileña realizó en 2014 cuatro capítulos de un documental que abordaba la vida del paisajista y sus viajes de observación de la naturaleza del país, fundamento de la creación de sus parques y jardines. (*Expedições Burle Marx*, dirección de João Vargas). A través de los mismos se observaba a Burle Marx viajando en pos del descubrimiento de la rica flora brasileña, con la incorporación al catálogo de ésta de centenares de nuevas especies. Igualmente se señalaba cómo comenzó también a abordar su lucha por la preservación del medio ambiente. Los cuatro capítulos se referían a sus vertientes de botánico, paisajista, ambientalista y coleccionista.

<sup>22</sup> Aunque Burle Marx fue reacio a dejar por escrito su ideario estético o datos de su biografía, sus discípulos y colaboradores ayudan a reconstruir los distintos procedimientos empleados por el maestro paisajista. Uno de ellos, Aruyoshi Ono, entrevistado a este propósito (Antônio Agenor Barbosa e Stella Rodriguez, *Entrevista com o arquiteto paisagista Haruyoshi Ono*. "Vitruvius", 057.01 ano 15, jan. 2014) nos contextualiza en lo referente a las expediciones botánicas por el territorio brasileño:

*"Geralmente o grupo era formado por Roberto, alguns botânicos, biólogos, arquitetos, colecionadores de plantas e interessados em vegetação, jardineiros e motoristas além de nós do escritório. As plantas coletadas eram embaladas e acondicionadas de forma a se manterem em condições até a chegada ao Sítio, onde eram plantadas em locais adequados, supervisionados por Roberto, para futuras multiplicações e aplicação em jardim e coleções. As plantas eram coletadas mais pelo interesse ornamental e para sua coleção, embora sempre considerando sua importância científica. A grande importância das viagens de coleta, para mim, foi o conhecimento da vegetação em seu habitat natural, cada qual em seu grupo, se relacionando com o entorno. Foi também muito importante para mim a presença de botânicos e biólogos nas coletas, pois eles me ensinaram entre muitas outras coisas, o nome de plantas e suas peculiaridades e necessidades, como também a prática da coleta e de preparo de excisatas para sua identificação botânica. »*

país, hábito transmitido a grandes amigos, como el arquitecto paisajista Rino Levi, quien precisamente murió en 1965 en Morro do Chapéu, en el sertão de Bahía, en uno de esos viajes.<sup>21</sup>

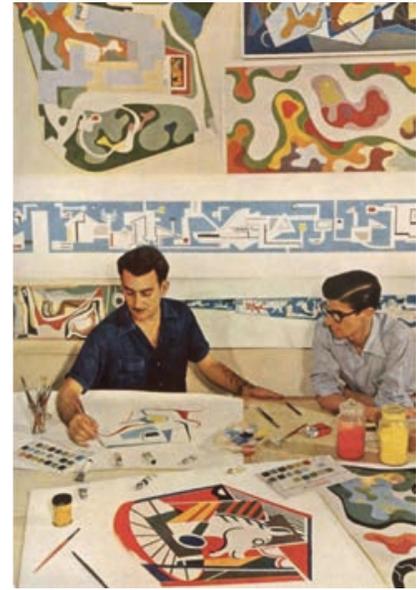
Un turismo nada complaciente, pues, de largas jornadas por territorios que, como habían considerado los antepasados, mostraban la floresta tropical como pura expresión del esplendor del desorden, que incitaba al colonizador a vivir en constante lucha con el territorio, con el paisaje, toda una antitética doctrina del medio con la que adoptará Burle Marx a través del ejemplo de sus incursiones botánicas en el interior del país, proponiendo su concepción mesológica de armonía del hombre con el entorno natural.

En la misma línea que las incursiones intelectuales y artísticas de los representantes de la vanguardia a la búsqueda de las "raíces de Brasil" depositadas en las expresiones culturales indígenas, en el folclore, música, arquitectura, materia prima que debidamente manipulada se utilizaría más adelante en sus obras, Burle Marx se tomó como una verdadera cruzada viajar a diferentes regiones de Brasil para recolectar plantas con uso potencial en sus obras, también para enriquecer e ir completando el catálogo fitológico brasileño. Como para un naturalista, coleccionista y viajero del siglo XIX, los viajes significaban mucho más que la simple búsqueda de plantas, pues según su maestro Lucio Costa le había advertido, el trabajo del botánico, del jardinero, del paisajista, alimenta la obra del artista, del diseñador, del pintor, y viceversa. El conocimiento antropológico del paisaje, de las costumbres de las tierras del interior, la exploración y disfrute de los colores de cada lugar, eran fuentes permanentes de ideas, de inspiración, de invención enriquecedora para las diferentes expresiones artísticas practicadas por Burle Marx. Porque de la experiencia de los viajes y del conocimiento de la diversidad botánica y paisajística del territorio se derivaba no sólo la ampliación del catálogo de las especies conocidas, en apoyo de lo cual se hacía acompañar por expertos botánicos, sino el descubrimiento y observación de los diferentes paisajes, desentrañar de ellos sus geometrías subyacentes, de las cuales extraer lecciones oportunas para afrontar con ventaja al trazado de jardines contemporáneos. Porque si bien es cierto que Burle Marx recorrió variados caminos, que exploró experiencias artísticas diversas, siempre mantuvo la convicción sobre la naturaleza del jardín como un artificio desde el que reintegrar al hombre a su territorio natural.<sup>22</sup>

Y al igual que en otras manifestaciones de la vanguardia brasileña, si la materia prima, la naturaleza, era nacional, las ideas formales y compositivas estaban fuertemente influenciadas por la modernidad artística europea, por el conocimiento de los principios estéticos de la abstracción pictórica y los valores plásticos defendidos por las vanguardias,



Burle Marx en el jardín del "Sítio", 1953



Burle Marx en su estudio, década de 1940



Sítio Burle Marx en Santo Antonio da Bica, Río de Janeiro



<sup>22</sup>(sigue) *Lembro-me que esse material preparado era enviado ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e às vezes uma cópia para especialistas no exterior. Após a morte de Roberto não fizemos mais expedições dessa espécie. Fazíamos motivados por ele com seu entusiasmo contagiante e porque ele era realmente a alma do grupo*"

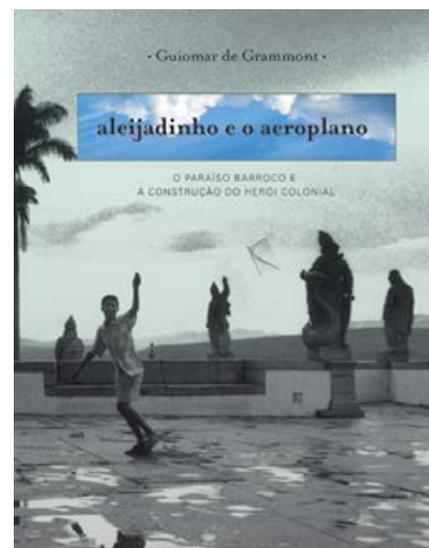
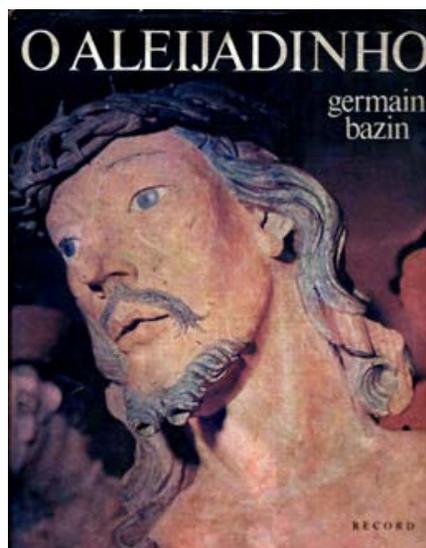
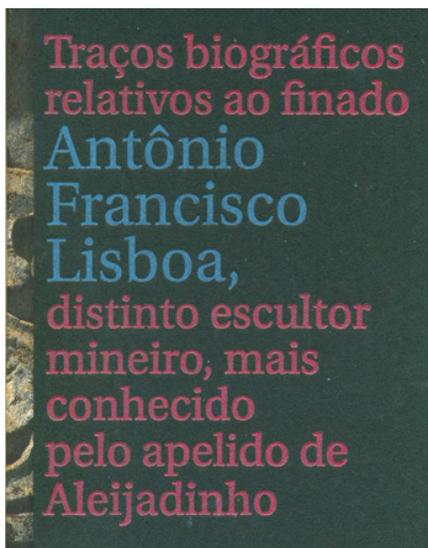
<sup>23</sup> Si bien, como se afirma habitualmente, el conocimiento de los principios formales de la abstracción pictórica y la comprensión sólida de los valores defendidos por las vanguardias, a los cuales Burle Marx tuvo acceso en los años Veinte, le permitió manipular y codificar correctamente los elementos naturales, su obra va a pasar por diferentes cambios en sus aspectos formales y expresivos. Tal como señala el ensayista brasileño Abilio Guerra (*Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx. Síntese entre Arquitetura e Natureza Tropical*. Revista on line *Vitruvius*, oct. 2002), la hegemonía de una visión más ecológica de la primera etapa (jardines de Recife), en la década de los años Cuarenta va cediendo espacio a preocupaciones formales cada vez más alineadas con la evolución de las artes plásticas modernas europeas, esto es, a favor de la abstracción (jardines del Ministerio de Salud, de Río de Janeiro, tan influenciados por la pintura de Arp). La composición de formas libres, ondas ameboides coloridas que se expanden y reverberan en las masas vegetales, pasaron a convivir con una abstracción geométrica más rígida a partir de mediados de los años Cincuenta e inicios de los Sesenta. Es muy probable que Burle Marx se hubiera sentido aludido por la crítica que se hacía en Europa - Max Bill, Bruno Zevi- a la gratuidad de la libertad formal de la arquitectura brasileña, particularmente la de Oscar Niemeyer, a consecuencia de lo cual Burle Marx habría adoptado un nuevo repertorio formal en el que imperaba un control más rígido de sus proyectos. Véase igualmente al respecto: OLIVEIRA, Ana Rosa de. *Hacia la extravasaria: la naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx*. Valladolid, tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, 1998. De la misma autora, *Paisagens particulares: Jardins de Roberto Burle Marx (1940-1970)*. Jardim Botânico do Rio de Janeiro e a Dantes Editora, 2015.

con las que Burle Marx se había familiarizado en los años Veinte, lo que le permitió manipular y codificar con tiento los elementos naturales orgánicos e inorgánicos de sus jardines, más allá de su aspecto y condición original en la naturaleza virgen, pues se trataba de lograr con ellos un paisaje tropical transformado, en el cual se encontrarán y reconciliarán el hombre y la naturaleza.<sup>23</sup>

Burle Marx desde el inicio de su carrera profesional compartió con Lúcio Costa convicciones equivalentes en lo relativo a la idea de la "brasileidad", que debería ser conquistada y materializada con el empeño de la élite cultural del país, idea compatible con los principios heredados de la tradición. Ésta, a su vez, era concebida como resultado de la interacción entre el hombre y el medio ambiente natural, portadora, en consecuencia, del alma profunda del pueblo. Se reconocían en dicha síntesis principios románticos de fuerte presencia en la cultura brasileña desde la segunda mitad del siglo XIX, que heredó la de principios del XX, traducida en lo arquitectónico en una expresión moderna esencialmente brasileña, resultado de la fusión de la herencia nacional con el más avanzado ideario artístico de procedencia europea. Así pues, la síntesis tentada por Burle Marx entre la "brasileidad" de la flora y los principios formales de la pintura moderna resulta análoga a la integración de la tradición colonial y la arquitectura contemporánea propuesta por Lúcio Costa. Dicho paralelismo, lejos de tratarse de una coincidencia fortuita, revela el profundo arraigo en el escenario cultural brasileño de ideas y principios compartidos por el paisajista con uno de los más ilustres representantes de la nueva arquitectura y mentor suyo en los comienzos de su carrera profesional.

#### ALEIJADINHO, DE HÉROE NACIONAL A INVENCION NACIONALISTA FALSARIA

El nombre tan invocado y entronizado de Aleijadinho expresa, según un reciente, audaz y atractivo acercamiento a su figura (Guimar de Grammont: *Aleijadinho e o aeroplano o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. 2008) un conjunto de representaciones que no tienen necesariamente como fuente verosímil a un individuo llamado Antonio Francisco Lisboa, supuestamente un artesano mulato que vivió en Vila Rica (Ouro Preto) a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como representación de otras representaciones, "Aleijadinho" es un concepto que sigue con vida, institucionalizado en Brasil desde mediados del siglo XIX por intereses políticos nacionalistas de distinto signo.



Tres publicaciones básicas sobre Aleijadinho: Rodrigo José Ferreira Bretas “*Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*”, publicado en 1858; Germain Bazin, *O Aleijadinho*, 1971; Guiomar de Grammont: *Aleijadinho e o aeroplano. O paraíso barroco e a construção do herói colonial*. 2008

<sup>24</sup> Rodrigo José Ferreira Bretas: *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*, publicado en 1858 en el *Correio Oficial de Minas*. El texto de Bretas sería a su vez la transcripción de un curioso documento del siglo XVIII, supuestamente publicado en 1790, escrito por un concejal de la población minera de Mariana, Joaquim José da Silva, en el libro de registros de hechos notables de la ciudad de Mariana. Dicho escrito no ha sido localizado nunca. Este “documento” ha generado abundante literatura sobre Aleijadinho y el arte colonial, todavía hoy motivo de debates ferviente cuando se pone en duda su veracidad.

Bretas era natural de la provincia de Minas, profesor de filosofía y retórica en Barbacena y Ouro Preto, Fiscal en funciones en Ouro Preto, Diputado Provincial en cuatro ocasiones, inspector de Instrucción Pública, director de escuelas, entre otros municipios en Ouro Preto Cascada Campo. Además, fue galardonado por el emperador con la Orden de la Rosa. Con la monografía sobre la biografía de Aleijadinho, Bretas fue aceptado como miembro correspondiente del Instituto de Historia y Geografía de Brasil. Se sospecha que Bretas escribió la monografía dirigida precisamente a competir por el puesto de los

miembros correspondientes del prestigioso Instituto, por lo que el texto debía cumplir con las expectativas nacionalistas románticas del Instituto.

Creado en 1838, en el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño (IHGB) se reunieron los intelectuales brasileños de la época. Heredero de la tradición académica de la Ilustración, entre sus fines estaba el de producir una reflexión sistemática sobre los problemas de la nación y el estado emergente. Desde sus primeras investigaciones, trató de integrar a los grupos indígenas, negros y mulatos, así como historias regionales en un ambicioso proyecto de construcción nacional dirigido a transformar el territorio geopolítico de la nación. Como parte de una estrategia para conseguir la unidad nacional deseada, el Instituto fomentó los estudios de historia regional, a través de lo cual sería posible unir las diversas regiones del centro del imperio, para lo cual se crearon Institutos Regionales Históricas Correspondientes, para llevar a cabo las investigaciones locales y enviarlas a la sede de Río de Janeiro como parte del material de carácter histórico, geográfico y etnográfico con el que los miembros activos residentes en la capital poder construir la historia nacional, rescatando episodios emblemáticos del pasado para proporcionar nuevos modelos, ejemplos

de fuerza y virtud. Fue con este espíritu con el que la revista trimestral del Instituto acogió las biografías de personajes históricos distinguidos en el campo de las letras y de las armas, y así fue como Rodrigo José Ferreira Bretas escribió la monografía sobre el escultor minero más distinguido.

<sup>25</sup> Fue enorme el esfuerzo realizado por los investigadores del SPHAN, dirigido por Rodrigo de Melo Franco, para demostrar el carácter fiable del texto de Bretas, lo cual cimentó la imagen de Aleijadinho como artista brillante, inspirado, creador de obras originales, asentado como un héroe, un mito, un “icono nacionalista” y el “barroco minero” afirmado como expresión nacional artística. Así, el arte de la época colonial era identificado definitivamente como arte barroco y redimido de las acusaciones por parte de las autoridades de la Academia de Bellas Artes de carecer de racionalidad clásica, pues para los académicos el término barroco de última generación tenía connotaciones claramente peyorativas, era percibido como la degeneración de la forma clásica, mientras que para los artista modernos de vanguardia representaba la salvaguarda de su estética, la afirmación positiva de sus soluciones formales.

A la autora citada no le importa saber las mentiras y verdades sobre el hombre y su obra, no está interesada en desentrañar los misterios de la vida y muerte de Aleijadinho, no pretende demostrar la verdad detrás de la farsa en torno a su supuesta existencia, ajenos sus ojos a las contaminaciones del mito. Se aplica, por el contrario, a señalar cómo sobre el personaje llamado Aleijadinho se superpusieron historias y actores inventados, pues tras el nombre histórico “Aleijadinho” sólo se halla una obra escultórica, el arte ejercido en Minas Gerais durante el siglo XVIII, seguido después, a partir de mediados del siglo XIX, en los discursos literarios, históricos y críticos, por la construcción de Aleijadinho como representación del artista genio brasileño por antonomasia. Dicha construcción se iniciaría con el discurso de Rodrigo José Ferreira Bretas,<sup>24</sup> miembro del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, publicado como biografía o historia memorable en 1858, bajo los auspicios de D. Pedro II, momento en el cual el Instituto proporcionaba los medios para la invención y mejora de las tradiciones culturales brasileñas bajo la atenta mirada del emperador, el primer interesado en la invención de un panteón de héroes nacionales.



Aleijadinho. Congonhas. Cristo con la Cruz en el Viacrucis y profeta Isaías

La invención de Aleijadinho a partir del artista tallador Antonio Francisco Lisboa por Bretas, experto profesor de retórica, parte de la elaboración de una biografía que dirige los sentimientos del lector hacia el dolor, lo sublime, hacia la vida de un ser deforme de cuyas manos surge la belleza del arte, el hermoso-feo, el monstruo que hace maravillas. Engendro de la naturaleza ingenioso y genuino, nacido en suelo brasileño, sin ataduras artísticas con el arte europeo, la figura del Aleijadinho es también la respuesta a la crítica moderna ideológicamente comprometida de los colonizados contra el colonizador, el mito poético ideado por Lezama Lima de la cultura criolla como arte de resistencia. Y a esta tarea se sumaron más tarde los investigadores del SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), creado por decreto presidencial el 30 de noviembre de 1937 bajo la dirección de Rodrigo Melo Franco de Andrade, con la misión de demostrar la existencia real del artista y conseguir pruebas para confirmar la autoría de las obras que se le atribuyen. Partiendo y dando carta de naturaleza a la información de los investigadores del Sphan, que ayudaron a asentar la falsificación aceptando los dispositivos textuales presentes del discurso de Bretas como prueba fáctica de la historia del personaje.

Aleijadinho fue postulado sobre la base aceptada de su biografía “romántica” como una unidad psicosocial, dejando rastros de su existencia en los documentos que atestiguan el nacimiento, la vida y la muerte, o las señales de su acción sobre su obra, que viene a demostrar su personalidad genial. El análisis secuencial de las características formales de su personalidad y de su arte será la hazaña de Germain Bazin, crítico idolatrado por investigadores del SPHAN.<sup>25</sup>



Imágenes de la biografía "paralela" de Aleijadinho: plano que se le atribuye de la fachada de la iglesia de San Francisco de Asis en São João del Rei; Manuel Lopez Rodrigues Alegoria de la República-1896, época de buscar elementos de la identidad brasileña, entre los cuales estará Aleijadinho; cuaderno infantil actual para colorear obras de Aleijadinho.



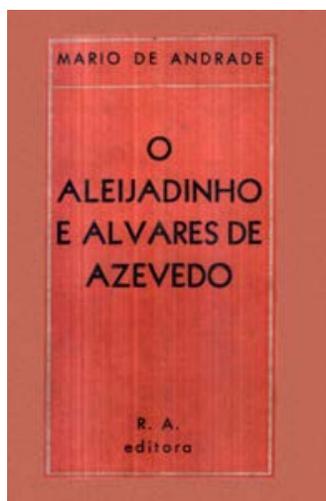
Mario de Andrade, Igreja do Carmo, São João del Rei, 1925



Chafariz dos Contos. Ouro Preto, 1745

Lucio Costa Croquis sobre la obra de Aleijadinho: Chafariz do Alto da Cruz, de 1757, y de San Francisco de Asis de Ouro Preto, de 1766. Croquis publicados en el libro Lucio Costa. Registro de uma vivência, p. 537.

Bazín sugiere la relación entre las deformidades físicas provocadas por la enfermedad de Aleijadinho y las distorsiones de sus figuras escultóricas, lo que el historiador francés denomina “proyecciones morfológicas”. Alude igualmente a que el dolor que deforma y distorsiona las obras deja entrever las marcas expresivas de un hombre golpeado por una enfermedad cruel, pero manifestando al tiempo la acción de una mano artística productora de una magnífica obra, obviando la posibilidad de las distorsiones ópticas para conseguir determinados efectos deseados en el espectador a partir de la escenificación de los objetos percibidos desde una distancia calculada. Y, en última instancia, liquidando expeditivamente los “*non liquet*”, las obras inexplicablemente mal ejecutadas, que no serían del escultor, sino de sus ayudantes. De esta manera, sólo un tercio de las estatuas de madera del conjunto de Congonhas do Campo habrían sido realizadas por Aleijadinho. “*Nihil obstat*”.



Mario de Andrade: *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo*, 1935

Se trata, por tanto, de la controversia historiográfica entre los defensores del mito “Aleijadinho” y sus detractores, de la narración de historias relativas a la construcción del personaje a partir de intereses tan diversos que no extrañaría que los argumentos terminasen sirviendo para la composición de una ficción alternativa. Lo contrario, la negación de la existencia del personaje que sostiene el mito, sólo ayudaría a fortalecerlo.

Más adelante aparecería la crítica de los artistas modernos, especialmente la de Mario de Andrade, elaborador del discurso compartido del “redescubrimiento” del arte brasileño, de categorías como genio y otras claves positivadoras de la cultura mestiza. Según la expresión literal de Guiomar de Grammont, para Mario de Andrade Aleijadinho sería el héroe alquimista promotor de la transubstanciación de los elementos, de la transformación de la cultura de las importaciones ilegales en algo propio y sin precedentes. Erigido en héroe, se pasa a resaltar su entidad subjetiva, se autentifican sus desviaciones estilísticas y étnicas, de manera que el estilo de Aleijadinho no sería el barroco interpretado en una lejana colonia por un mulato lisiado, sino el de un autor capaz de inculcar una verdad interna a las categorías y formas artísticas recibidas desde la metrópoli e incorporadas por la colonia.<sup>26</sup>

Más todavía. En 1961, tras terminarse Brasilia, Lucio Costa volvió sobre Aleijadinho a propósito de la atribución de (la fuente) Chafariz de Alto da Cruz en Ouro Preto, de 1761, bien al padre, Manuel Lisboa, bien al hijo, Aleijadinho, que entonces contaría con sólo 19 años de edad. Los indicios que Lucio Costa aportaba para justificar su atribución al hijo eran tan circunstanciales como el uso de la piedra-jabón, usual en Minas Gerais, y la osadía temática, únicas “pruebas” aportadas con tal de justificar por parte de Lucio Costa el hecho de que la personalidad del artista ya estaba presente desde su juventud.

<sup>26</sup> En 1951, por causa del descubrimiento del boceto original de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco de Asís, de São João del Rei, el dibujo inesperadamente se atribuyó a Aleijadinho, y el Consejo del SPHAN le dedicó la 15ª edición de su revista, acompañado por la nueva publicación del texto de Bretas, precedido por un artículo introductorio de Lucio Costa titulado *Introdução. A arquitetura de Antônio Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del Rei*. Esta nueva edición pretendía poner fin a cualquier posible cuestionamiento de la veracidad del documento, y se sustenta en nada menos que ochenta y tres notas.



Universidade Federal de Rio de Janeiro. Seropédica. A partir de 1939. Proyecto del parque paisajístico de Reynaldo Dieserger.



Lucio Costa. Proyecto de Portalada, 1922



Lucio Costa Pabellón de Brasil, Exposición de Filadelfia, 1925



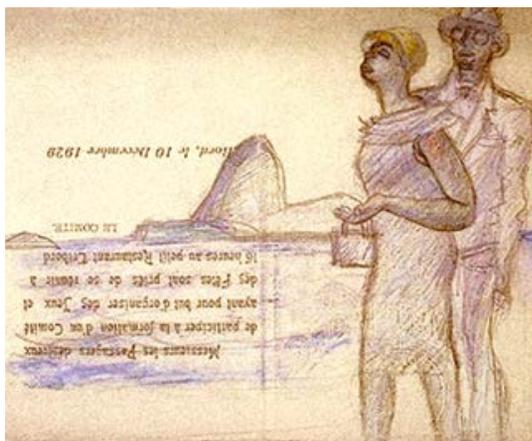
Lucio Costa. Diamantina, 1924

MODERNIDAD Y TRADICIÓN EN EL NUEVO MUNDO: MARIO DE ANDRADE,  
LUCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER Y JOSÉ LEZAMA LIMA.

La primera tentativa de reivindicar una arquitectura nacional provino del llamado Estilo Neo-Colonial. Al proponer la mejora de las raíces coloniales de la cultura brasileña, sus participantes criticaban el academicismo imperante, las normas arquitectónicas guiadas por el eclecticismo europeo y la ignorancia e incluso la devaluación de la tradición constructiva de la propia colonia. Al igual que sus colegas modernos de otros países latinoamericanos, defendían una arquitectura que no fuera una mera copia de los estilos europeos, sino que entendían lo nacional inspirado en lo colonial, hasta entonces muy poco conocido y estudiado, generalmente considerado como carente de valor, lejos de las ideas estéticas en boga. El movimiento Neo-Colonial representaba la primera reacción en la segunda década del siglo XX en contra del proceso de “europeización” de la arquitectura de la ciudad.

El movimiento a favor de la creación de un estilo arquitectónico brasileño, ya latente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, promovido por el historiador y docente Ernesto da Cunha de Araújo Viana, se vio materializado en São Paulo con la obra del arquitecto Ricardo Severo en la década de 1910 y cobró impulso en Río de Janeiro en los años veinte, afectando al mobiliario y otras artes. Tal vez fue una de las últimas tendencias dominantes inventada por teóricos, artistas, arquitectos e historiadores académicos. Sin embargo, antes de ser el estilo que fue, se trataba, sobre todo, de un movimiento artístico y cultural, configurado a través del debate de ideas y acciones que constituyen un glosario de formas arquitectónicas diseñadas para caracterizar -en piedra y cemento- la nacionalidad, un repertorio de formas tradicionales que apoyaran la creación de obras que pretendían instaurar auténticos entornos brasileños, siendo la técnica consistente y culturalmente arraigada con la vida y la historia del país.

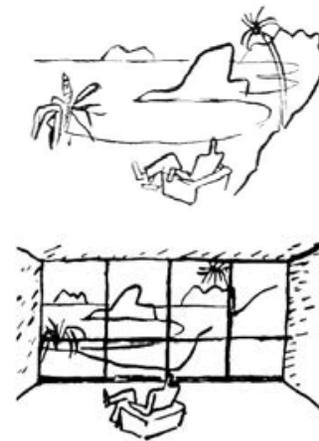
Entre los nombres que destacaron en su defensa y promoción cabe citar a Ricardo Severo y Alexandre de Albuquerque, en São Paulo, y a José Mariano Filho, en Río de Janeiro. El Movimiento suscitó debates en los principales focos culturales del país y contribuyó a la mejora de la arquitectura colonial, así como a la defensa del patrimonio arquitectónico artístico luso-brasileño. Algunas de las ideas esgrimidas fueron trasvasadas al “corpus” de la arquitectura moderna de los años siguientes, cuyos intelectuales involucrados, o que tenían cierta empatía con el movimiento, participaron en la Fundación SPHAN, caso de Lucio Costa, Mario de Andrade, Manuel Bandeira y otros.



Le Corbusier. Autorretrato con Josephine Baker en Río de Janeiro, 1929.



Le Corbusier. Plan para Río de Janeiro, 1929



Le Corbusier. Ilustraciones para *La maison des hommes*, París 1942.

27 Costa, Lucio. *O palácio da Embaixada Argentina*. En *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928.

La influencia de Le Corbusier en Brasil ha sido cifrada básicamente en su método gráfico proyectual, la preocupación por los problemas formales y la valoración de las referencias locales. Tales influencias fueron conocidas en directo, reforzadas e incorporadas por la arquitectura brasileña gracias a las tres visitas de Le Corbusier a Brasil, en 1929, 1936 y 1962 respectivamente. La primera formaba parte de un viaje de dos meses a América del Sur, durante el cual pronunció conferencias en Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Rio de Janeiro, haciendo una pequeña escapada a Asunción. Durante la estancia en São Paulo, efectuada gracias a una invitación de Paulo Prado, conoció al pequeño grupo de vanguardia paulista que contaba en la época con la presencia estelar del arquitecto ucraniano de credo bauhasiano Gregori Warchavchik (1896-1972), manteniendo contactos también con autoridades políticas locales, que lo recibieron con todos los honores. Posteriormente fue a Rio de Janeiro, atendiendo una invitación del urbanista francés que se hallaba en la ciudad por motivos de trabajo Alfredo Agache, para dar dos conferencias sobre urbanismo. Al conocer la ciudad se quedó impresionado con la belleza natural del medio geográfico en el cual está implantada, proponiendo un proyecto de urbanización, que para la realidad local parecía utópico, pues se trataba de la construcción de un viaducto de seis kms. de largo y cien metros de ancho, conectando varias bahías y acogiendo inmuebles de 15 plantas, una obra muy cara para la administración municipal. Durante este viaje de 1929, Le Corbusier elaboró un texto a partir de las conferencias

que resultó el libro "Precisiones. respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo", publicado en 1930, en el cual resumía las diez conferencias pronunciadas en Buenos Aires y describía la experiencia brasileña en dos partes, "Prólogo Americano" y "Corolario Brasileño", enseñando los bocetos e ideas urbanísticas desarrolladas para las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro.

La segunda visita, en 1936, puede ser considerada como la más decisiva e influyente, invitado oficialmente por el Ministro Gustavo Capanema, por indicación de Lúcio Costa, para pronunciar una serie de seis conferencias, siendo el principal motivo el colaborar en el proyecto de la sede del Ministerio de Educación y Sanidad. Además de esto, fue invitado por Capanema para dar su opinión sobre el proyecto de la Ciudad Universitaria de Rio de Janeiro, desarrollando una serie de bocetos, y contraponiéndose a la propuesta presentada anteriormente por el arquitecto italiano Marcello Piacentini. Sobre el papel de Le Corbusier en la arquitectura moderna brasileña se puede afirmar que fue la figura extranjera que más influyó en los arquitectos locales en el proceso de implantación de la nueva arquitectura, pues a partir de su segundo viaje éstos revisaron el concepto imperante de arquitectura, convencidos de que las propuestas lecorbusierianas de los brises soleils resultaban ser soluciones lógicas, funcionales y económicas teniendo en cuenta la cuestión solar en los climas tropicales, y por haber presentado una estética viable cara al desarrollo arquitectónico brasileño a través de sus "cinco puntos" y del empleo hormigón armado según los parámetros de la casa *Domino*, en lo cual los arquitectos brasileños encon-

traron una forma estándar para el empleo del hormigón armado que les permitió construir estructuras ligeras que aparentaban frescor por su levedad plástica al explotar la plasticidad del hormigón armado para crear y expresar las formas adoptadas por la arquitectura moderna nacional.

La influencia de Le Corbusier en la obra de los arquitectos brasileños tras su estancia en 1936 fue bastante importante, conforme puede constatararse en el proyecto del Pabellón Brasileño de la Feria de Nueva York de 1939, desarrollado por Niemeyer y Lucio Costa; en la estación de Hidro Aviones de 1942, proyectada por Atilio Correa Lima; en el aeropuerto Santos Dumont, de 1937, proyecto de los hermanos MMM Roberto; en los proyectos de Affonso Reidy, como el del conjunto habitacional Pedregulho; así como también en la concepción del plano urbanístico de Brasilia con su conjunto arquitectónico, conforme será analizado en este mismo texto.

En diciembre de 1962, Le Corbusier hizo su último viaje a Brasil, con un intervalo de 26 años en relación a su visita de 1936, pasando diez días concediendo entrevistas y recibiendo diversos homenajes. Estuvo en Rio de Janeiro, donde mantuvo contactos con Lúcio Costa, visitando obras modernas construidas en la ciudad, volviendo a ver sus antiguos compañeros de trabajo en el edificio del MES, como el arquitecto Jorge Moreira y acompañado del arquitecto Italo Campofiorito fue al encuentro de Niemeyer en Brasilia, para conocer la ciudad y examinar el lugar donde sería proyectada y construida la Embajada de Francia y posiblemente también, la Casa de Francia.

Verdaderas figuras de la política artística y patrimonial en Brasil, Mario de Andrade y Lucio Costa fueron igualmente propagandistas de la modernidad política, aunque estaban ideológica y emocionalmente muy apegados a un tradicionalismo que la misma modernidad contribuyó a silenciar. Lucio Costa se convirtió en “moderno” tras ocho años de intensa actividad profesional como arquitecto académico, con la que había llegado a ser una de las figuras más importantes del movimiento neo-colonial en Río de Janeiro. La preocupación de Lucio Costa por hallar una síntesis brasileña entre lo moderno, la tradición y lo vernáculo, el estudio de un patrimonio cultural disperso, combinado con la construcción moderna del país, sólo fue posible con el soporte del aparato del Estado, con una política sobre el patrimonio favorable a la reconstrucción moderna de la cultura anónima y rural, llevada a cabo en claro contraste con el gusto de la clientela burguesa, inclinada hacia una manipulación del más conservador arte foráneo. Otro hecho común entre ambos se basa en la realización de viajes “iniciáticos” de investigación, que en el caso de Lucio Costa le llevaron a Diamantina siendo aún estudiante, posteriormente ampliados con la continua búsqueda de las tradiciones luso-brasileñas en expediciones de exploración y documentación por el pueblo de Misiones (1937) y las antiguas provincias portuguesas (1948 y 1952).

Lucio Costa se alineó inicialmente en contra de lo que él llamó la realidad urgente. En un artículo de 1928 se refiere a la arquitectura moderna como una propuesta muy arriesgada, un sabor del momento, un tema de moda pasajera, ridícula, extravagante, intolerable, como lo había sido el Art Nouveau según pensaba en ese momento. Más tarde, en 1929, confiesa no haber prestado atención a la conferencia de Le Corbusier en Río de Janeiro, que no pudo oír por haber llegado tarde a la misma y no haber podido encontrar sitio.<sup>27</sup>

No fue, pues, Lucio Costa un arriesgado pionero de la modernidad. Oswald de Andrade (José Oswald de Sousa Andrade), el agitador antropofágico, sin embargo, se adhirió de inmediato, con entusiasmo, al “futurismo” arquitectónico de São Paulo. El término “futurismo” le resultaba afín, había coincidido con los entonces vanguardistas italianos en pleno apogeo tras su despegue con el “manifiesto” de 1909, pues en 1912 Oswald de Andrade volvía de su primer viaje europeo, habiéndose sentido fascinado por el ambiente “futurista” parisino.<sup>28</sup>

La defensa de Oswald de Andrade de la importancia histórica de la arquitectura moderna, que prolongaba el movimiento estético respaldado en 1922, es enfática, pues significaba para él el cierre de un ciclo de la lucha contra lo viejo. La divergencia entre



Oscar Niemeyer. Edificio Copan. São Paulo, 1952-1961



Dos imágenes de São Paulo en la década de los años sesenta del s. XX

<sup>28</sup> Sin embargo, la implantación de la corriente artística “futurista” tuvo un eco relativo en Brasil, pese a las simpatías iniciales de Oswald de Andrade. El primer viaje de Marinetti a América Latina se produjo en 1926, acompañado por Benedetta Cappa, su esposa y artista futurista, iniciando la gira en Brasil, con presentaciones en Río de Janeiro, São Paulo y Santos. En Argentina visitaría Buenos Aires, Rosario y Córdoba y en Uruguay, Montevideo. Diez años más tarde, en 1936, militante declarado en las filas ideológicas del fascismo mussoliniano, volvería a Argentina para asistir al XIV Congreso Internacional del Pen Club, lo que daría lugar a intensos conflictos ideológicos, dados los objetivos del Pen Club de defender los principios de libertad de conciencia y de oposición a la guerra.

El futurismo fundacional se había formulado y propagado a partir de 1909 por Filippo Tomaso Marinetti, el “hombre de café”, como él mismo se autodenominaba, y en su proclama se podían leer expresiones rompedoras como la de que era desde Italia desde donde lanzaban el manifiesto al mundo “con una violencia impresionantemente incendiaria con la que fundamos nuestro Futurismo, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios”.

Como parte de las vanguardias históricas, el Futurismo fue pronto superado, antes de que pudiera resolver sus conflictos internos. Marinetti perdió su papel hegemónico en el movimiento que él mismo había creado, pero el resto de su vida continuó con su propaganda futurista, basada en la alabanza del progreso científico-técnico, la velocidad maquinista, las transformaciones de la vida moderna.

Los viajes de Marinetti a Sudamérica invitan a preguntarse acerca de la recepción de futurismo y el diálogo con las vanguardias latinoamericanas. Cuando sucedieron estos viajes, el ímpetu inicial del movimiento había llegado a su fin, la Primera Guerra Mundial había trastocado muchos valores en el Viejo Continente. A medida que la masacre mecanizada aniquiló Europa, se hizo difícil mantener la idolatría maquinista. A lo largo de los años 1920 y 1930, la segunda generación de futuristas trató de extender la ideología y la práctica derivándola a la realización de instalaciones, escenografías teatrales, artes gráficas, publicidad, alcanzando en ello cierta notoriedad.

En la década de 1920-1930 hubo algún impacto de la estética futurista en Brasil. La perplejidad y confusión llevó a clasificar como tales a algunos artistas modernos asistentes a la Semana de Arte Moderno de 1922, un

título que más tarde fue vehementemente rechazado por los propios artistas. Pero, de hecho, si el futurismo marinettiano tuvo algún efecto en la literatura brasileña, a través de poetas y escritores como Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Agenor Barbosa y Ronald de Carvalho, poco o nada tendría en el campo las artes visuales, ya que, con la adhesión de Marinetti al fascismo de Mussolini en 1919, el movimiento fue vaciado de sus valores primigenios y perdió el apoyo de los más jóvenes.

En 1912, Oswald de Andrade regresó de su primera temporada en Europa maldiciendo el hecho de que los brasileños estaban atrasados 50 años (décadas más tarde, el presidente Juscelino Kubitschek proclamaría el eslogan político de adelantar al país 50 años en 5). Una década más adelante, la Semana de Arte Moderno trató de compensar esta “demora” del arte nacional “canibalizando” los movimientos de vanguardia europea, desde la publicación del Manifiesto Futurista de 1909. La ansiedad por la actualización de la cultura brasileña se denota en el calendario de los tres días de 1922, cuando desde el Teatro Municipal se dio la bienvenida al Cubismo (Rego Monteiro), al Dadaísmo (Ferrignac), al Expresionismo (Anita Malfatti) y al Futurismo, este último tomado principalmente como modelo de intervención pública, adoptado por los »

Mario de Andrade y Oswald de Andrade con respecto a la adhesión a la maquinaria del frío internacionalismo artístico se traduce en una fuerte polémica entre los dos poetas paulistas, plasmada en artículos de prensa publicados en 1930, reflejo, en todo caso, del esfuerzo por conciliar modernidad y tradición mediante su mera yuxtaposición.

Oswald de Andrade, “antropofágicamente” deseaba crear un arte brasileño identificable, apto para la exportación, por lo que proponía un movimiento caníbal brasileño que tuviera como objetivo la deglución (de ahí el carácter metafórico de la palabra “caníbal”) de una cultura extranjera, de Estados Unidos y Europa preferentemente, y otra interna, la cultura de los nativos americanos, de ascendencia africana. Los eurodescendientes y los descendientes de los orientales no debían ser negados, pero tampoco imitados. Como ya se ha comentado, a los principios de la escuela nacional de arte plasmados por Oswald de Andrade en el “Manifiesto de Poesía Pau-Brasil” (1924), siguió la estrategia anticolonialista de la antropofagia salvaje. En 1928, su “Manifiesto Antropófago” se apropió del concepto y contenido eurocéntrico del canibalismo, asociado a los indígenas de América y el Caribe, radicalizó el acto máximo de ferocidad salvaje, resistencia e irreverencia indígenas, y lo transformó tanto en una estrategia de descolonización como en un poderoso instrumento de emancipación cultural. El movimiento de Oswald de Andrade adoptó el mito que había servido para sostener la opresión del “primitivo” o del “otro”, como una reacción a la intensiva entrega de la sociedad brasileña durante el siglo XIX a los modelos europeos, con la consecuente dependencia económica y cultural. Dicho concepto de canibalismo cultural se funda en la leyenda según la cual los indígenas brasileños evitaban el consumo de animales cuya fuerza física inferior podía debilitar sus propias fuerzas, y preferían, por lo tanto, comer a los prisioneros de guerra que se habían mostrado más valerosos. La ingestión ritual del enemigo equivalía a la asimilación de sus fuerzas y cualidades. Al reconocer las cualidades nutritivas del arte europeo, el Manifiesto Antropófago ofrecía un instrumento para unir el elemento indígena con el extranjero, lo salvaje con lo civilizado.

Como parte de la estrategia regeneracionista, Oswald de Andrade consideraba, acorde a sus intensos deseos de renovación, el “futurismo” de São Paulo como una renovación ineludible, por lo que se adhirió al entorno vanguardista formado por arquitectos extranjeros estrechamente vinculados con la Bauhaus y la modernidad italiana, como Rino Levi, Bernard Rudofsky o Jacques Pilon.

Lucio Costa, por su parte, entendía el concepto de “estilo” como la reiteración empírica de conocimientos constructivos, como el modo de consolidación de una cultura colectiva creada desde la base. Completando su razonamiento, para él, detrás de la



Ecós del primer viaje de Filippo Marinetti a Brasil en 1926. Artículo suyo sobre la pintura futurista el diario *Jornal do Brasil* y fotografía en Río de Janeiro visitando una favela con un grupo de amigos y simpatizantes

28 (sigue) artistas modernos brasileños y vertido en expresiones hiperbólicas, provocativas y provocadoras de polémicas en las conferencias de prensa.

Otra evidencia sugiere que el desacuerdo entre el moderno São Paulo de 1926 y "el Papa Futurista" se expresa, además de en cansancio estético, en el rechazo al posicionamiento público del poeta en favor del fascismo. Quien reaccionó más lúcidamente ante el modelo futurista de politización, promoviendo incluso una revisión a fondo de la ideología futurista, fue Mario de Andrade, frente a un Oswald de Andrade todavía cómplice en 1922, que le había elogiado como "mi poeta futurista", un agradecido Oswald de Andrade que, junto con Blaise Cendrars, Jean Cocteau y Jorge Luis Borges, había sido admitido por Marinetti en una lista de discípulos honorables.

Pero en 1926 en el panorama vital de los artistas e intelectuales paulistas se había producido un sesgo importante, entre otras causas debido a que en 1926 Oswald tenía su propio Manifiesto, *Pau Brasil*, publicado en París (en 1925, por el editor Cendrars) como respuesta tropical al manifiesto de Marinetti. Y 1926 fue el año en el que Mario de Andrade descompuso intencionadamente el paisaje brasileño (flora, fauna, razas, leyendas y personajes) con el fin de captar Brasil como entidad

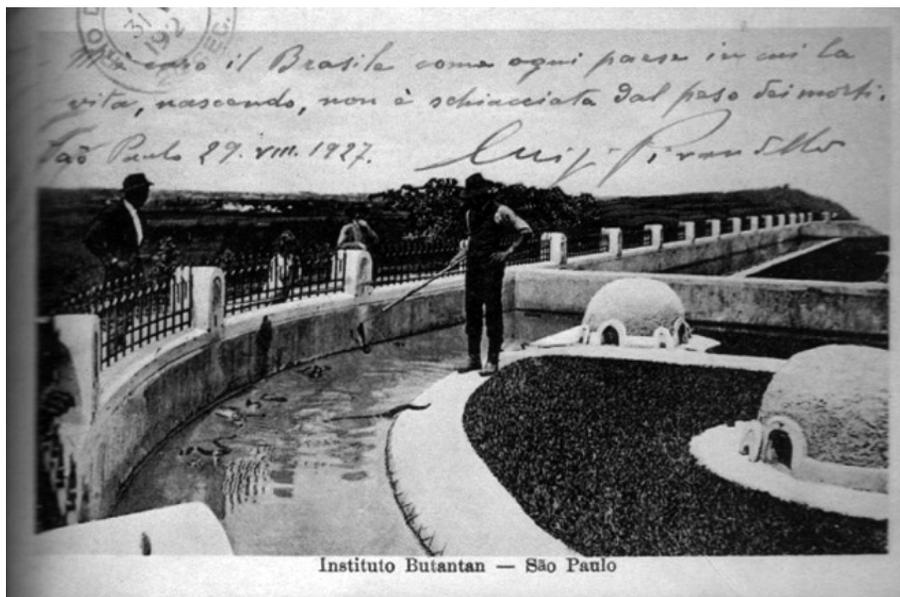
fragmentada y multirracial sin padres, identificado con "el héroe de nuestro pueblo" *Macunaíma*: un amerindio del bosque, perezoso, pero inteligente, individualista y dubitativo, reconocido por el autor "como brasileño".

La fascinación inicial de *Macunaíma* hacia la urbe futurista donde suenan campanas, silbatos y bocinas a toda velocidad, se ve frustrada al comprobar que la máquina no era una diosa, ni tenía el distintivo femenino al que el héroe era tan aficionado. Su viaje fallido a São Paulo, tras la piedra Muiraquitã, el amuleto de la brasilidad robado por el malvado Venceslau Pietro Pietra (un coleccionista vendedor ambulante de piedras, que se hace pasar por "peruano", pero que resulta gran consumidor de espaguetis y vino "quianti") parece narrar el desencanto irónico de Andrade con el diseño de las metrópolis futuristas. Su propia idea (frustrada) como aspirante a pintor de ganar una beca del gobierno para ir a Europa, parece verse reflejada en el empeño de *Macunaíma* por afirmar su pertenencia amerindia y su convicción de que cualquier contacto con la civilización europea afectaría a la integridad de su carácter.

Esta actitud de rechazo hacia el Futurismo no significa que Mario de Andrade negara el diálogo con la vanguardia europea en su conjunto, ni siquiera inicialmente con el Futurismo. Los primeros textos de autor (el prefacio de

*Paulicéia desvairada* y el ensayo *A Escrava que não É Isaura*, 1924), deben mucho a las lecturas atentas de la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, publicada entre 1920 y 1925, que predicaba una poética de conciliación entre el presente y el pasado.

Este contexto brasileño es el que da la bienvenida a Marinetti en 1926, arribado a bordo del *Giulio Cesare* en cumplimiento de la hoja de ruta establecida por el empresario teatral italiano Niccolino Viggiani, agentes de *tourmées* de compañías líricas y de variedades, que incluía, además de conferencias, visitas, encuentros con asociaciones italianas y concesión de entrevistas. Fue acogido por el escritor Graça Aranha -ex ministro de Brasil en París durante la guerra y autor de *Canaã* y *Malazarte*- considerado un amigo de los futuristas italianos, además del embajador Montagna, el capo del fascio Luigi Sciutto y otros periodistas. Sobre esta estancia Marinetti escribió sus impresiones en su diario *Velocità brasiliane*. Suena hasta patético oír hablar al trasnochado poeta referirse en 1926 a la belleza natural de la ciudad, cual fruto tropical, "*Che a un delizioso succo: la Velocità delle sue Automobili*", la misma actitud que adoptó en la visita a la Favela y recogió en las notas de su diario: "(...) *Moro de La favela, Rifugio di Neri antisociali, quartiere, ornata de regali palma y guardano dall'alto l'insolente Ricchezza veloce delle avenide.*"



Marinetti y Benedetta Cappa, Río de Janeiro 1926. Marinetti en plena conferencia en Buenos Aires, 1936. Postal escrita a mano por Pirandello desde São Paulo en 1927.

Las conferencias espectáculo fueron planeadas para el 15 y el 18 en el Teatro Lírico, con una capacidad para 1.500 espectadores. En la primera noche y acompañado por Graça Aranha, Marinetti honrará a los campeones brasileños de la cruzada futurista como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Prudente de Moraes Manoel Bandeira, Renato Almeida, Sergio Buarque de Holanda, Henry Pongetti. Pero no por ello pudo evitarse que se produjeran choques entre Marinetti y un público dividido entre partidarios, curiosos y hostiles a la presencia del poeta futurista-fascista en Brasil, entre los que se encontraban estudiantes, exiliados italianos por razones políticas, la comunidad local italiana y periodistas, todos asistiendo a la *performance* futurista de la recitación de poemas plagados de ruidos, onomatopeyas y demás características heredadas de las antiguas *seratas*. Los abucheos fueron interpretados por la prensa como al gusto por la provocación fomentado por los futuristas del primer período. Pero la creciente polarización entre futuristas y antifuturistas, fascistas y antifascistas, se había incitado previamente por la prensa local, en parte para avivar la intervención en cuanto "espectáculo". La misma agitación, más agresiva si cabe, tendría lugar en la conferencia de São Paulo, a la que Mario de Andrade se negó a asistir, no sólo por considerar que Marinetti venía diciendo las mismas cosas desde 1909, sino por

rechazarlo en cuanto delegado del fascismo. En vista de la situación, Marinetti se vería obligado a declarar que no se trataba el suyo de un viaje político, sino simplemente artístico.

En la segunda visita, en 1936, el ambiente político nacional era más favorable, dado el carácter conservador en alza (la dictadura no tardaría en llegar, en 1937) y la franca admiración en ciertos estamentos brasileños por Mussolini y el fascismo. Marinetti llegaba de dar una conferencia en Buenos Aires y se presentó en condición de poeta-soldado al servicio de una ideología, por lo que fue recibido por los fundamentalistas en un ambiente festivo.

Es en este clima de fervores y controversias, en agosto y septiembre de 1927, durante la temporada de descanso en Italia, Luigi Pirandello visitó por primera y única vez Brasil con su Compañía Teatro d'Arte di Roma, etapa final de la gira latinoamericana. Pirandello era "capocomico" director artístico, un papel que sólo desempeñó hasta 1928, cuando el grupo se disolvió. La esperanza de obtener el patrocinio del gobierno para instituir un Teatro del Estado llevó a Pirandello a adherirse en 1925 al partido fascista. En São Paulo, el "gran éxito" de la temporada fue sobre todo generar un tormentoso debate sobre el nuevo legado del drama de Pirandello.

¿Se trataría de un maestro moderno o de otra burla de la decadencia europea?

La antropofagia se encargará de hacer lo que el público no podría haber hecho con el propio Pirandello durante su viaje a Brasil: se le mastica, digiere y regresa como alimento orgánico al debate teatral que el maestro buscaba y merecía. Pero el teatro, como se sabe, es de los últimos en triunfar en las revoluciones culturales. Anunciada en 1927, la capacidad de Pirandello de modernizar la escena teatral brasileña tendrá que esperar dos décadas para afectar positivamente a su renovación, a los años 1950, cuando se le eligió como principal referente del teatro moderno brasileño y el activo máximo en taquilla, algo, esto último, que el autor esperaba que hubiera ocurrido en 1927, tal y como se hubiera merecido.

(La recepción del Futurismo y otros movimientos de la vanguardia en Brasil es uno de los temas tratados por el poeta y crítico Gilberto Mendonça Teles en la antología "Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro", publicado en 1972 con motivo del 50 aniversario de la Semana de Arte Moderno. Para ampliar solventemente este aspecto del futurismo en Brasil, véase Orlando Barros: "O pai do futurismo no país do futuro. As viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936". 2010) »

sorprendente ausencia de ornamentación de la nueva arquitectura, seguía existiendo un fondo tradicional, convicción que le permitió crear un programa conceptual capaz de conectar la arquitectura moderna internacional con la arquitectura tradicional luso-brasileña. Sin embargo, el fundamento teórico invocado en esta operación sigue siendo algo nebuloso. En los textos publicados por Lucio Costa antes de su “conversión” al lenguaje moderno de la arquitectura en 1930 no se observa ningún elogio o defensa de la arquitectura moderna. Lo que sin embargo se muestra claro desde el principio es la percepción de un “espíritu general” capaz de definir las constantes de la arquitectura colonial brasileña, cuya fuerza se debió a la existencia de una tradición decantada del conocimiento popular, no de la alta cultura.

La ruptura con el “mimetismo neo-colonial” por parte de Lucio Costa y su adhesión al pensamiento moderno no ocurrió tras el viaje a Diamantina en 1924, sino en 1930, con el famoso episodio de la reforma educativa de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, desde el punto de vista de la producción teórica, esa “conversión” se anunciaba ya en un texto escrito en 1929, en el que se oponía a la arquitectura de Aleijadinho en cuanto representante oficial del espíritu de la arquitectura brasileña, para centrarse, como había descubierto en el viaje a Diamantina, en la arquitectura civil de la época colonial, una arquitectura robusta, fuerte, sólida, hecha de líneas tranquilas, en tanto que cualquier arquitectura barroca minera resultaba torturada, nerviosa, delicada, fina. Más importante que su polémica sentencia sobre Aleijadinho, que de todos modos cambiaría más adelante, era la constatación de que existía en Brasil una tradición decantada y uniforme, responsable de la formación inequívoca de un tipo de nacionalidad, en oposición latente al espíritu decorativo, que sólo ve el detalle, a favor de una arquitectura intelectualizada, que observa la totalidad y subordina el detalle al todo. La manifestación de tal posicionamiento representaba expresar fuertes críticas al movimiento neo-colonial, anunciaba su aceptación inminente de la arquitectura moderna de geometrías puras, tal como había señalado anteriormente Mario de Andrade.<sup>29</sup>

Después de su mutación como arquitecto moderno, actuó de manera incisiva en la consolidación de la arquitectura de vanguardia como la oficial del Estado brasileño, papel que venía detentando hasta el momento la arquitectura neo-colonial. De ahí su compromiso de invitar a Le Corbusier a Brasil a participar en el proyecto de construcción del edificio del Ministerio de Educación (1936), que marcó el inicio de la arquitectura moderna construida en Brasil. Después de este episodio, Lucio Costa ocupará desde 1937 a 1972 uno de los puestos directivos de nueva creación en el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN), devenida la institución en una especie de templo sagrado donde eran

28 (sigue) Véase igualmente Rosemary Fritsch Brum: “Entre presenças e escritos: reverberações da viagem de Marinetti em 1926 na América Latina”. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, V.38, supl. p. s160-s172, nov 2012

29 Lucio Costa, “Razones para la nueva arquitectura” Texto publicado originalmente en la “Revista de Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, Nº 1, Vol. III”, enero de 1936. Recopilado en: Lucio Costa. *Registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 1995. Lúcio Costa (1902-1998) fue el principal teórico de la arquitectura moderna brasileña, de formación académica neocolonial, influido a partir de 1929 por el pensamiento lecorbusieriano. En 1934 publicó un manifiesto en favor de la arquitectura moderna titulado “Razones para la nueva arquitectura”, en el que justificaba la adopción de los nuevos conceptos propuestos por Le Corbusier en pro de los cambios en la forma de proyectar y construir. Pero no sólo, pues además de admirar la plástica de la obra de Le Corbusier, hizo otro tanto con el milagro de simplicidad, elegancia y claridad de la obra de Mies, la dignidad y pureza de la Bauhaus de Gropius. Fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el período de 1930 a 1931, durante el cual contrató nuevos profesores comprometidos con los principios modernos, que representarían una renovación radical en la enseñanza académica de la tradicional Escuela.

gestadas las nuevas ideas, y en donde Lucio Costa no cejó en su papel de defensor de la arquitectura moderna.

Sin embargo, los supuestos “tradicionales” que participan en esta definición de la modernidad, en ambos casos, no están exentos de contradicciones. La visión de la tradición como alabanza de los humildes, como expresión de una auténtica “alma nacional”, será la base justificativa de la confusión deliberada entre arte y patriotismo asumida también por el recalitrante movimiento neo-colonial. En la definición de la arquitectura brasileña moderna, especialmente la concebida por Lucio Costa, la apelación a la “tradición” se refiere a una forma particular de entender el pasado del país, construida a posteriori y que funciona como legitimación interna de la arquitectura moderna, una visión de la tradición que ya gozaba de su articulación académica. A diferencia del “descubrimiento” programático del país emprendido por el resto de los artistas modernos, hijos de la Semana Paulista de 1922, la relación de Lucio Costa con el pasado colonial se muestra más orgánica, y en cuanto manifestación de sus preocupaciones iniciales, su “programa” no resulta moderno, ni tampoco “localista”, si entendemos este concepto como el opuesto a un fenómeno internacional. Para él, la arquitectura moderna no admite adjetivaciones particularistas, procede de la tradición mediterránea, de su cuna griega y latina, patrias de la razón, habiéndose vista revitalizada en el Renacimiento y posteriormente hundida bajo los artificios de los maquillajes académicos. Continuando con su argumento a propósito de la cultura brasileña, Lucio Costa la enmarca en un contexto colonial más amplio, de raíces ibéricas y latinas.

El debate sobre el tema de la tradición y la identidad cultural conllevaba la definición de lo que era el “arte nacional”. En este punto las interpretaciones de Lucio Costa y Mario de Andrade difieren, pues para éste último el verdadero arte nacional era el resultado de un desarrollo local de la influencia portuguesa, casi la negación dialéctica de la matriz, siendo que para Lucio Costa ese “verdadero espíritu” ya estaba presente desde el primer momento de la colonización, detectable en la aclimatación de la tradición portuguesa depurada por el tiempo. Las diferencias se tornan evidentes a la hora de analizar ambos la obra de Aleijadinho en textos casi contemporáneos (el *O Aleijadinho* de Mario de Andrade es de 1928, y el *O Aleijadinho e a arquitetura tradicional*, de Lucio Costa, de 1929), en que se toma al artista minero más como un síntoma que como objeto principal de la discusión.

El texto de Lucio Costa manifiesta un fuerte cuestionamiento de los principios del movimiento neo-colonial. Así que, incluso antes de que el arquitecto concibiera un plan para el desarrollo de la arquitectura moderna brasileña, identificaba que el verdadero



Lucio Costa. Casa E. G. Fontes. Solución moderna. Rio de Janeiro, 1930.



Lucio Costa. Casa E. G. Fontes. Solución neocolonial. Rio de Janeiro, 1930

<sup>30</sup> Todavía en 1986, en una entrevista de la revista *Gávea*, Lúcio Costa describía a Aleijadinho como un hombre de temperamento apasionado, impulsivo, y a su trabajo como resultado de tal carácter y consideraba la biografía de Bretas un trabajo impecable. La imagen de Aleijadinho portadora del genio nacional se mantuvo constante. Sylvio de Vasconcellos, en 1983, se refería a la fuerza de un genio capaz de revitalizar un estilo decadente, el barroco, llevándolo a representar la mayor expresión artística de una nación. Con motivo de la celebración de su trigésimo aniversario, el editor Itatiaia invitó a Waldemar de Almeida Barbosa, historiador y miembro del IHGB Mineiro, a iniciar la tercera serie de la Colección Reconquista de Brasil encabezada por Mario Guimarães Ferri, de la Universidad de São Paulo. El libro *La Vila Rica de Aleijadinho* fue publicado en 1984 por la editorial Itatiaia en colaboración con la editorial de la USP. El autor dedica un capítulo a la defensa del texto de Bretas.

El segundo libro de la tercera serie especial de Reconquista de Brasil también se dedicó a Aleijadinho y fue publicado el año 1984. Esta vez la tarea recayó en la historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira, miembro del personal técnico del IPHAN, con la obra *Aleijadinho, Passos e Profetas*. Para Myriam Ribeiro de Oliveira los profetas

de Congonhas serían obra de madurez, en cierto modo el canto del cisne del genial artista mulato. En el libro se dedica un capítulo a la biografía de Aleijadinho e, inevitablemente, a la defensa del documento de Bretas, tenido siempre como fuente de referencia fundamental.

La historia de Aleijadinho es ciertamente un caso emblemático. Considerado el artista más importante de Brasil según un entendimiento anacrónico del propio concepto de artista, dicho tipo de enjuiciamiento se extendió a otros pintores y escultores de la época. La historiografía del arte colonial llevada a cabo por los defensores del arte moderno, para anular la imagen de artista genial de Aleijadinho, fomentaron la figura del artesano Antonio Francisco Lisboa, un análisis del modelo teórico del pasado colonial que comienza a dar señales de agotamiento en la actualidad. Desde principios del siglo XXI se esboza en el debate sobre el arte brasileño cierto consenso sobre la necesidad de revisar de nuevo el pasado. Sin embargo, es bueno dejar en claro la necesidad de evaluar y reconocer las contribuciones de una historiografía del arte y su institucionalización a través del SPHAN que, de hecho, convirtieron al arte colonial en patrimonio nacional de Brasil, no sólo a nivel burocrático y académico, sino en un sentido amplio, en relación con el imaginario colectivo brasileño.

espíritu general de la arquitectura nacional estaba ya presente en los maestros anónimos, que siempre sabían colocar correctamente las ventanas y las puertas. Sin embargo, todo se había detenido en un momento dado. Incómodo ante un proceso interrumpido, Lucio Costa parece querer reanudar la cohesión perdida, para lo que la obra de Aleijadinho no le sirve en tanto se le representa como una verdadera anomalía artística.<sup>30</sup>

Lucio Costa, durante toda su vida llevó a cabo una investigación a fondo de esta “línea arquitectónica evolutiva” procedente de Portugal y adaptada en Brasil, las producciones de la colonia y la metrópoli, no para poner en evidencia su supuesta relación modelo-copia, sino para verificar la autenticidad de ambas. Sin embargo, este trasplante cultural no impidió que de las afinidades entre la tradición constructiva portuguesa, especialmente Trasmontana, e indígena, resultasen formas nuevas e híbridas, como la Casa do Bandeirante en São Paulo o el Sitio Santo Antônio, en la región de São Paulo. Para Mario de Andrade, como se ha dicho, el verdadero “arte nacional” había sido un espejismo, vislumbrado sólo durante un corto período en la obra de Aleijadinho, pero tras el artista Mineiro no hubo tiempo para la continuidad histórica. Este arte era, en sus poéticas palabras, una promesa rota, una aurora de un solo día de duración.

El aspecto arcaico y sobrio del barroco brasileño, que derivaba según Lucio Costa del espíritu severo de la Contrarreforma, considerado por algunos críticos extranjeros como un equivalente al gótico tardío alemán, es aprovechado por Mario de Andrade para interpretar a Aleijadinho bajo la perspectiva de un artista que ingeniosamente escapó al lujo tradicional, a la afectación, a los movimientos inquietantes, dramáticos, manteniendo una claridad renacentista, aunque también evocara reminiscencias del gótico. Así, su argumentación analítica sobre la obra de Aleijadinho convierte a éste en un valor “nacional”, ateniéndose a su capacidad tan extremadamente personal hasta el punto de considerársele un “genio del arte”, por haber llevado a su punto culminante la tradición portuguesa-colonial de la arquitectura, aportándole una solución personal, lo que le diferenciaba de otros arquitectos, como el portugués Pedro Gomes Chaves, su rival del momento. Pero aunque Aleijadinho emergió de las lecciones de Gomes Chaves, supo aportar su genio inventivo, creando la única solución original inventada por la arquitectura brasileña a lo largo de su historia.

Mario de Andrade caracterizó al último cuarto del siglo XVIII -momento histórico en el que el vivió Aleijadinho y produjo la mayor parte de su obra- como un paréntesis excepcional, el resultado de una convergencia histórica única, sin precedentes, de lo cual se derivó un florecimiento sin igual que representaba el eco retrasado de la grandeza económica de la minería, pero que ocultaba un gran declive; el estruendo de una insatisfacción, la



Lucio Costa. Casa E. G. Fontes, 1930.  
Isometrías solución neocolonial



Ouro Preto, ca. 1785-1790 Plaza de Tiradentes y Palacio de los Gobernadores



Sitio Santo Antônio, S. XVII



Joan Blaeu. Atlas Maior. Nordeste de Brasil 1648



Casa do Bandeirante São Paulo S. XVII-XVIII



Vila Rica (Ouro Preto) Thomas Ender, 1818



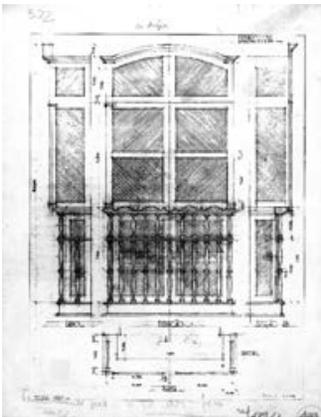
São João del Rei Diseño por Vanderburch y grabado en metal por H. Lelaisse en 1838

expresión de un desequilibrio estructural, un aborto brillante económicamente atrasado, un lento ritmo de desarrollo artístico respecto a los movimientos sociales del momento. De modo que el sabor “nacionalista” de la obra de Aleijadinho profetizaba una continuidad que nunca llegaría, por lo que, en consecuencia, Mario de Andrade caracterizó esta fase del apogeo artístico del país entendiéndolo como el resultado simultáneo de un contexto específico histórico y un genio personal concreto, expresiones ambas de desajustes, de desplazamientos, del establecimiento de una “identidad nacional” independiente de un símbolo fijo, tradicional, e incluso nacional, siendo más bien el resultado casi fortuito de una civilización mestiza capaz de reinventar la cultura desde la alejada región de Minas Gerais, materializado por un artista profético de un Brasil cuya riqueza radicaba en su idiosincrasia, en su irregularidad, en una mezcla ecléctica de tradiciones en la que los arcaísmos resultaban capaces de fomentar la latente originalidad cultural.

Mario de Andrade y Lucio Costa representan el puente brasileño entre la contención formal de la arquitectura moderna y el carácter anónimo y colectivo del arte popular. Sin embargo ambos chocan a menudo por la percepción de que el artista es un condensador de utopías y de preocupaciones culturales más amplias, como lo demuestran las divergentes lecturas de ambos sobre Aleijadinho. El problema de la creación individual, o en otras palabras, la “intención plástica”, es crucial en este caso, y pronto será invocada con urgencia por el resto de la modernidad internacional. Pero no serán ni Mario de Andrade ni Lucio Costa los encargados de dilucidar tan conspicua e insoluble ecuación.

Las concesiones neo-coloniales manifestadas en 1928 por Mario de Andrade, las dudas confesas sobre la legitimidad de la arquitectura moderna y el problema de la nacionalidad en las artes hacen que se termine defendiendo una hibridación aparentemente contradictoria, la de una definición de elementos artísticos nacionales interpretados a la luz de la modernidad, opinión clave la suya para concretar en el futuro lo que se reconocerá internacionalmente como “estilo brasileño”. Parece con ello que se está proponiendo un programa de reconciliación modernidad / tradición en los términos señalados por Lucio Costa respecto a la arquitectura, pero su consideración resulta especialmente elocuente como mensaje lanzado al mundo acerca de la arquitectura brasileña y su modernidad radical, representada por un entonces joven y brillante Oscar Niemeyer, el eslabón creativo perdido y hallado del genio nacional, que Mario de Andrade sólo había reconocido anteriormente en la figura precursora de Aleijadinho.

En un contexto geográfico y cultural próximo, hijo del crisol de migraciones de distintas procedencias, el cubano José Lezama Lima (1910-1976) se sumó a las dilucidaciones



Lucio Costa. Balcón de Diamantina. 1924



Mario de Andrade, Sitio Santo Antonio, 1945

de los intelectuales y artistas del continente que se movían en pos de la identificación de la identidad postcolonial. En enero de 1957, José Lezama Lima dictó en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana cinco conferencias que luego pasaron a formar parte de su libro *“La Expresión Americana”*. Desde Cuba, la voz barroca de José Lezama Lima también recupera al escultor Antonio Francisco Lisboa como parte de una reflexión en torno a la constitución de una “expresión americana”. Se observa de esta manera que en el momento de pensar sobre una identidad nacional-continental, muchos autores de uno y otro país latinoamericano rescatan figuras inscritas todavía en aquellos años en las orillas de la historia cultural de América Latina. En el capítulo “La curiosidad barroca” del citado libro, José Lezama Lima apela al nombre de Aleijadinho como figura representativa de una expresión continental anterior a la independencia. Inserto en el contexto colonial, Aleijadinho comporta la “diferencia” americana con respecto a Europa, a manera de anuncio de la consecución de la madurez conducente a la independencia. El escultor brasileño, junto al boliviano indio Kondori simbolizan la imagen de la rebeldía mestiza, preludio de la liberación. Lezama invoca de este modo que todo discurso histórico es, por la propia imposibilidad de reconstruir la verdad de los hechos, una ficción, una exposición poética, un producto necesario de la imaginación del historiador. E imaginación hubo de derrochar Lezama Lima para visualizar sus propias imágenes, pues apenas salió de Cuba, aunque desde la isla “vislumbró” las manifestaciones plásticas de todo el continente.<sup>31</sup>

En esta ruta particular de la producción cultural americana trazada por Lezama Lima a partir del período anterior a la independencia, instaure al barroco como primera manifestación cultural diferenciada del continente, definiendo las modalidades que lo caracterizan: hay una tensión en el barroco, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.

Sin embargo, no se trata de una diferencia que instaure una ruptura, sino que, por el contrario, establece una continuidad que acaba por integrar a América en el espacio cultural occidental, para redimir su arte decadente:

*Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José de Churriguera o Narciso*



Diego Quispe Tito (1611-1681). Arcángel con fusil

<sup>31</sup> Lezama Lima sólo salió de Cuba en dos oportunidades, y no muy lejos: en 1949 a México y a Jamaica en 1950. De modo que hubo de recurrir necesariamente a documentación interpuesta y a la retórica literaria para referirse con propiedad a las obras plásticas y arquitectónicas en las que basaba su argumentación. O a la idea del viaje como “movimiento de la imaginación”, según su propia denominación. Y aún más, llegó a afirmar sin ambages: “El viaje es reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez. Goethe y Proust, esos hombres de inmensa inmensidad, no viajaron casi nunca (sic). La imago era su navío. Yo también: casi nunca he salido de La Habana. Admito dos razones: a cada salida empeoraban mis bronquios; y además en el centro de cada viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Gide ha dicho que toda travesía es un pregusto de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo, por eso resucito” (citado en “La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua. Conversaciones con José Lezama Lima”. *AtalaratA* nº 1, abril 2004.

<sup>32</sup> Lezama Lima, José. "La expresión Americana" en "Confluencias. Selección de Ensayos". Selección y prólogo de Abel E Prieto. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1988. pp. 241 y 293. Hay edición española en Alianza Editorial

<sup>33</sup> Del indio Kondori no se conocen apenas datos biográficos, solamente que intervino en la construcción y ornamentación de numerosas construcciones y templos, sobre todo de los pertenecientes a los jesuitas, como la de San Lorenzo de Potosí. Parafraseando a Lezama, en la voluntariosa masa pétreo de las edificaciones de la Compañía, en las que el indio Kondori lograría insertar los símbolos incaicos del sol y la luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera, de manera que el indio Kondori pasa a representar la rebelión incaica que termina como con un pacto de igualdad, en el que todos los elementos de su raza y de su cultura tienen que ser admitidos. A la figura del legendario indio, el joven huérfano (José) Kondori, se le atribuye la portada de San Lorenzo de Potosí, en Bolivia, labrada entre 1728 y 1744. Los trabajos del indio Kondori ("en cuyo fuego originario tanto podría encontrar el banal orgullo de los arquitectos contemporáneos"), se observa la introducción de las "indiátides", figuras indias que guardan las puertas de las iglesias a modo de cariátides, consideradas como la culminación del arte hispanoamericano colonial en el estilo andino-mestizo.



Anónimo. Virgen del Cerro. c. 1730. Potosí

Tomé. *En un escenario muy poblado como el de Europa, en los años de la Contrarreforma, ofrecemos con la conquista y la colonización una salida al caos europeo, que comenzaba a desangrarse. Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental tendía a trasudar escayolada.* <sup>32</sup>

Las obras del indio Kondori y del mulato Aleijadinho elevan el barroco mestizo a su clímax, a su plenitud.<sup>33</sup> Lo cual se consigue a través de la lucha del hombre con la forma; sólo la adquisición de una forma permite pensar en la independencia, y esto es lo que representan los dos escultores desde la perspectiva de Lezama. Esta adquisición de una forma propia, esta transgresión barroca de América, se produjo a través de la búsqueda de una equivalencia; la batalla con la forma primera, impuesta, importada de la metrópolis, se desenvuelve con el fin de ganar un espacio al mismo nivel que la cultura europea. Es una batalla desplegada no para enfrentarse al otro, sino para incorporarse al otro en condiciones de igualdad, y concluir de ello una síntesis propia.

En una relación simbiótica con la ciudad en la que actúa, Aleijadinho concreta la síntesis hispanonegra, o lusoaficana, empujado por la fuerza de una dolencia física y moral creadora, imponiendo su individualismo estilístico a los modelos estéticos de su tiempo:

*.. Ya en el Aleijadinho su triunfo es incontestable, pues puede oponerse a los modales estilísticos de su época imponiéndoles los suyos, y luchar hasta el último momento con la Ananké, con un destino torvo, que lo irrita para engrandecerlo, que lo desfigura en tal forma que sólo le permite estar con su obra que va inundando la ciudad de Ouro Preto, las ciudades vecinas, pues hay en él las mejores esencias feudales del fundador, del que hace una ciudad y la prolonga y le traza sus murallas, y le distribuye la gracia y la llena de torres y agujas, de canales y fogatas. (...)*

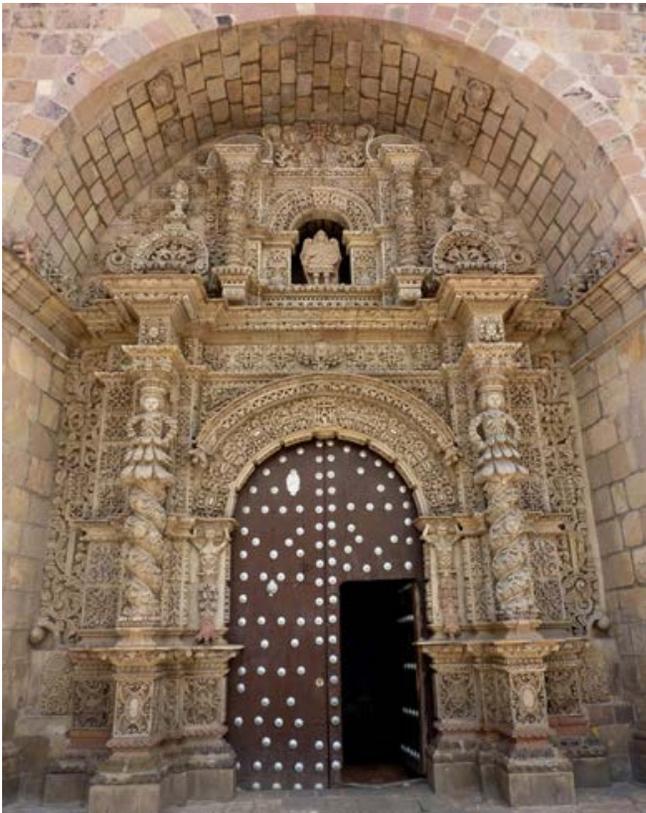
El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho, va a realizar José Martí. La adquisición de un lenguaje, que después de la muerte de Gracián parecía haberse soterrado, demostraba, imponiéndose a cualquier pesimismo histórico, que la nación había adquirido una forma. Y la adquisición de una forma, o de un reino, esta situada dentro del absoluto de la libertad. Sólo se relatan los sucesos de los reyes, se dice en la Biblia, es decir, los que han alcanzado una forma, la unidad, el reino. La forma alcanzada es el símbolo de la permanencia de la ciudad. Su soporte, su esclarecimiento, su compostura. (...)



Fachada de la catedral de Puno, Perú. 1669-1757



Interior de la iglesia de San Juan de Letrán, Juli, Perú. S. XVI a XVIII



Indio Kondori. San Lorenzo de Potosí. S. XVIII





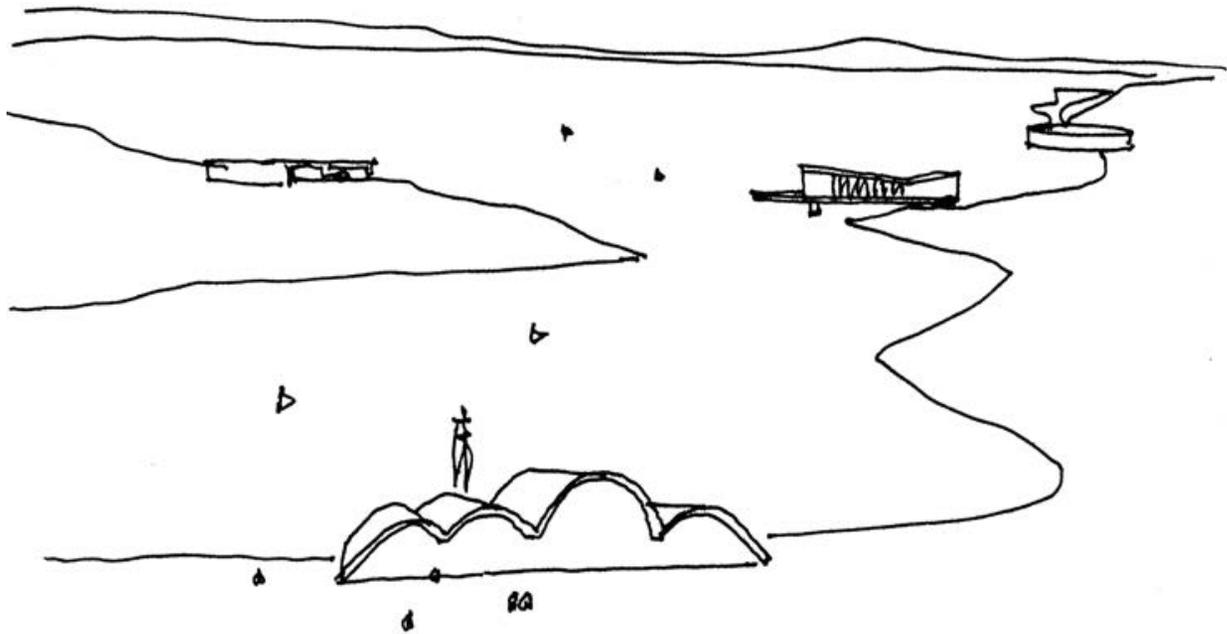
Indio Kondori. San Lorenzo de Potosí. S. XVIII

*El indio Kondori fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos. Todavía hoy nos gozamos en adivinar la reacción de los padres de la Compañía, que buscaban más la pura expresión de la piedra que los juegos de ornamentos y volutas, ante aquella regalía que igualaba la hoja americana con la trifolia griega, la semi-luna incaica con los acantos de los capiteles corintios, el son de los charangos con los instrumentos dóricos y las renacentistas violas de gamba. Ahora, gracias al heroísmo y conveniencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos.* <sup>34</sup>

Se trata de la respuesta de un doble mestizaje, el hispanonegro y el hispanoindio, concebidos como síntesis, lo que origina el barroco americano. Las dos manifestaciones de este mestizaje son consideradas por Lezama Lima fundamentalmente bajo una perspectiva estético-cultural. Tal como Kondori logra la síntesis de lo teocrático español con la pétrea majestuosidad incaica, el Aleijadinho, el *aleijado*: estropeado, el mulato leproso, hijo de madre negra y arquitecto portugués, consuma la integración lusitanoafricana. Su obra crece a la par que la ciudad que la acoge, Vila Rica, Ouro Preto, participa del misterio generador de la urbe. En Europa, en cambio, la edificación del templo suele preceder a la de la ciudad, o la sucede. Lo propio de América es ese surgimiento integral de la ciudad: el templo, el palacio y la plaza nacen juntos en una súbita función, para Lezama siempre milagrosa. Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho, impone sus hechuras, su propio patrón estilístico; recibe la estética barroca y la devuelve acrecentada. Prepara, con obstinada autonomía, la rebelión del siglo siguiente.

En los términos generales expuestos por Lezama, el barroco americano tensa, hincha, engloba, satura la imagen, la compele a la consecución de su propia finalidad simbólica, moviliza una fantasía engendradora por su propio universo y le impone el logro de su plenitud representativa, la configuración jubilosa de su sobreabundancia; implanta el lleno como principio de composición, la poética de la metamorfosis, la estética aditiva, la de la acumulación y el despilfarro, la que, en definitiva, se prolonga en el barroco Lezama, su cultivador más voraz, el literato barroco más omnívoro.

En las obras del barroco americano la profusión ornamental sin tregua indica que la naturaleza ha recobrado sus fueros, que la piedra está obligada a escoger sus símbolos, a incorporar los fragmentos más diversos al fuego originario que los metamorfosea en un cosmos unificador (es lo que Lezama Lima designa como el "plutonismo" del barroco).



Oscar Niemeyer. Pampulha 1940.  
Croquis de implantación en torno a la laguna

El barroco consume la absorción del bosque por la piedra, la integración del paisaje en la obra de arte cuya materia es la naturaleza intacta. La naturaleza americana regala su riqueza, marcando así la primera diferencia substancial con respecto al arte metropolitano: la riqueza natural por encima de la pecuniaria. Si el barroco es en Europa arte de la Contrarreforma, en la América española se torna arte de la “contraconquista”. España exhausta y América vital, ocaso y amanecer: Lezama Lima retoma el mito del “novomundismo”. El barroco no es una moda, sino una predestinación venturosa.

A Lezama Lima, como anteriormente a Mario de Andrade y a Lucio Costa, Aleijadinho le sirvió para concretar una serie de reflexiones que fueron apareciendo en sus textos y que eran recurrentes con las del resto de los autores citados: el barroco como signo americano, la estética del mestizaje, el equilibrio erudito-popular en la producción artística moderna, la construcción de una tradición histórica.

#### CURVAS BARROCAS Y TRANSGRESORAS DE OSCAR NIEMEYER

En 1943 el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) presentó una exposición sobre la arquitectura brasileña colonial y moderna (*Brazil Builds. Architecture New and Old. 1652-1942*) acompañada por una publicación que reproducía en su frontispicio una fotografía, la única en color, del Casino de Pampulha, obra de 1940-43. En la cubierta aparecían conjuntadas dos fotografías con vistas parciales del santuario de Congonhas do Campo y de la escalera helicoidal de la Estación de Hidroaviones del aeropuerto Santos Dumont, en Río de Janeiro, de Attilio Corrêa Lima, 1937. A propósito del Casino, y del resto de las intervenciones en torno al lago artificial, Niemeyer nunca se cansó de repetir, y así lo recordó una vez más en sus “memorias curvilíneas”, que su arquitectura había empezado en Pampulha, con sus curvas sensuales e inesperadas.

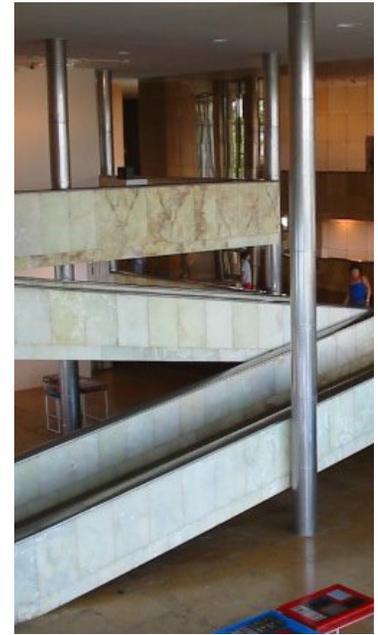


Catálogo Exposición MoMA 1943.  
Cubierta y frontispicio

Tras la contenida fachada de vidrio, el fastuoso vestíbulo, punto central del Casino, se revela como un espacio amplio y deslumbrante, incluso opulento, con paredes cubiertas de espejos de tonos rosados, columnas revestidas de aluminio, pulidos suelos de parquet y piedra de color miel. Dicho espacio representativo posee un sofisticado sistema de pasarelas-rampas, escaleras y tribunas-, cuyas barandillas de ónix argentino verde-amarillo proyecta cada noche sus reflejos en los espejos y en las paredes-cortinas que embargaron en su día a la alta burguesía de este nuevo centro financiero e industrial programado a la vera de Belo Horizonte. Obviamente, el lujoso casino no pretendía cuestionar los mecanismos del



Oscar Niemeyer. Casino, Pampulha, 1940-1943



Oscar Niemeyer. Casa do Baile, Pampulha, 1943





Oscar Niemeyer: *Mulheres e Congresso*



Oscar Niemeyer.  
*Sem Título (Mulher con Texto)*. 1991



Oscar Niemeyer, Joaquim Cardozo y el muralista Paulo Werneck, en Pampulha en 1944

placer burgués; todo lo contrario, lo glorificaba y convertía en espectáculo con la ayuda colaboradora de la denominada “arquitectura del placer”, con un entendimiento de la misma que marcaría un punto de inflexión en el Movimiento Moderno Internacional. Con la sensualidad aportada por Niemeyer, la belleza transgredía los límites de la utilidad y la rentabilidad, el lujo se identificaba con el placer sensorial.

De manera un tanto irónica, dicha arquitectura del lujo y el recreo cobraba dimensión política al cuestionar las expectativas preestablecidas y las ideologías conservadoras, o, en expresión antropofágica, tan proclive al trasvase de términos freudianos, transformaba el tabú (de la moralidad racionalista estricta) en tótem hedonista. El Casino, construido para disfrute de la burguesía adinerada de Belo Horizonte, cuyos lujosos automóviles harían fila en la rampa conducente hasta la entrada principal, con su audaz marquesina, se complementaba con una Casa de Baile popular, ubicada al otro lado del lago artificial, en una pequeña isla accesible por un puente peatonal. Esta construcción, y la iglesia de San Francisco de Asís, también ubicada en el borde del lago de Pampulha, brindaron a Niemeyer la oportunidad de desafiar la monotonía de la arquitectura contemporánea, las estrecheces del funcionalismo y los dogmas reiterados de la forma y la función. “Me atraía lo curvo”, escribió Niemeyer en sus memorias, “la curva liberada y sensual de la nueva tecnología del hormigón armado, pero también de las iglesias barrocas de Brasil (...) Mi oposición a la arquitectura racionalista del ángulo recto era consciente (...) Esta protesta consciente surgió del ambiente donde vivía, con sus playas blancas, sus enormes montañas y sus mujeres bellas y bronceadas”.<sup>35</sup>

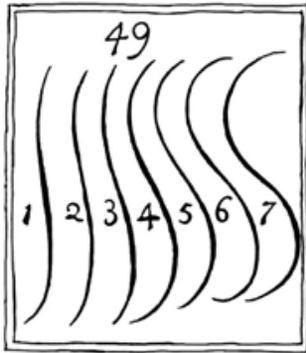
En el hormigón armado Niemeyer encontró un medio perfecto para liberarse de la tiranía de la razón constructiva y de las necesidades estrictamente prácticas. Lo eligió para crear, en colaboración con competentes ingenieros civiles, una arquitectura imaginativa, plena de libertad plástica, enraizada en las tradiciones nativas de Brasil y su paisaje tropical. El hormigón resultaba un material apropiado, dado que Brasil poseía una tecnología suficientemente avanzada, lo que ofrecía a Niemeyer la posibilidad de conjugar escultura y diseño estructural. El influyente crítico e historiador Nikolaus Pevsner<sup>36</sup> observó que como efecto de dichas innovaciones arquitectónicas, había resurgido un nuevo individualismo en ciertas arquitecturas modernas internacionales, motivado por el puro deseo de novedad formal, lo que venía a constituir una rebeldía contra la razón. En el caso de Niemeyer esto se traducía en la generación de estructuras deslumbrantes, pero frívolas, resultado de la conversión tardía de Brasil al Movimiento Moderno y a su tradición barroca del siglo XVIII, tan audaz y tan irresponsable.

<sup>35</sup> Oscar Niemeyer, *As curvas do tempo*. *Memórias*. pg. 62 y pg. 169-70

<sup>36</sup> Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*. Londres: Penguin, 1943 y ss



Oscar Niemeyer, Igreja de San Francisco de Asís, Pampulha, 1942. Murales cerámicos de Cândido Portinari y Paulo Werneck



William Hogarth. *Analysis of Beauty*, 1753



William Kent. Jardín de Rousham, ca. 1740



Oscar Niemeyer. Casa do Baile Pampulha. 1943. Fotografía Marcilio Gazzinelli.

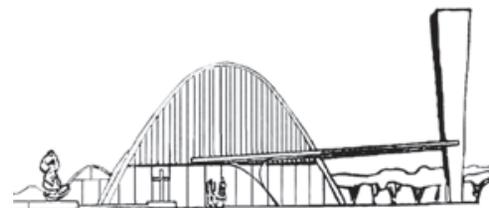
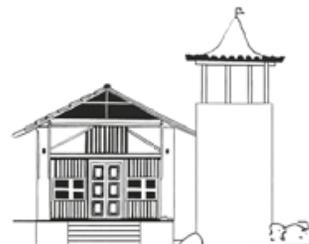
La “Poesía de la Curva” de Niemeyer constituía su respuesta a la “Poesía del Angulo Recto” de Le Corbusier, la manifestación de su oposición al canon moderno de líneas y ángulos rectos, los cuales procedían, en este punto según una percepción muy parcial y poco informada de Niemeyer, de una tradición ética europea. Poéticas recopiladas por ambos autores en sendas publicaciones de referencia, un libro de poemas y litografías por parte del arquitecto europeo, unas reveladoras memorias en el caso del brasileño. En lo que a él respecta, Niemeyer se refería a una tropicalización de las lecciones de Le Corbusier, de su propia liberación de la influencia del maestro europeo y de la creación de una arquitectura nueva y más audaz, acorde a las dimensiones de Brasil. Es decir, un repertorio de curvas y motivos tropicales emblemas de la sensualidad, el erotismo, la irracionalidad, el ocio y el gusto por la vida identificados con la belleza de la irregularidad curva, en la naturaleza, en la arquitectura, en la mujer amada.

Aparte de las incontrovertibles audacias estructurales y de la imaginación compositiva y espacial, la connotación erótica sería, en todo caso, la aportación radical de Niemeyer sobre una opción, la de la geometría curva, la de la línea serpentina, experimentada por la cultura inglesa desde el siglo XVIII como estética nacional, tomada como opción propia excluyente frente al cartesianismo francés, y considerada por William Hogarth como la línea de la belleza en su famoso texto *Analysis of Beauty*, de 1753.

La serpentina continua de la Casa do Baile parece celebrar el espíritu dionisiaco brasileño con cadencias de samba, se vincula por ello al elemento irracional africano y a todo lo exótico, sensual, festivo, opulento, popular y salvaje con lo que se identifica antropológicamente a Brasil. De nuevo un deseo de fiesta y provocación bien pensante por parte de Niemeyer, que movilizó la naturaleza exuberante, el color y las curvas femeninas para canibalizar y erosionar los supuestos prejuicios estéticos del rígido racionalismo europeo de estricta observancia, si por un momento nos olvidamos, que es mucho olvidarse, del gusto expresionista por lo curvo, pero no por ello menos “racional”. Al optar por formas ornamentadas, fluidas y cambiantes, Niemeyer decía estar eligiendo la femineidad sensual, en contraposición a lo austero, recto, fijo y estático, tradicionalmente relacionados con lo masculino y con una racionalidad limitadora. Un universo de interpretaciones esquemáticas, pero operativas, sobre todo en un pequeño arquitecto tan machote como él. Su instrumentalización de lo femenino forma parte de su estrategia liberadora de todo lo que se percibe como negativo y, en cuanto femenino, irracional e inmoral. Quizás para, sin querer o queriendo, sentir mejor su sometimiento. Desde una esquemática perspectiva feminista, se diría que Niemeyer adoptó las curvas femeninas erotizadas y los ornamentos de apariencia superflua como medios para oponerse al miedo



Hacienda Santo Antonio, s. XVIII, restaurada a partir de 1936 por Luiz Saia bajo la supervisión de Mário de Andrade



Oscar Niemeyer. Pampulha Iglesia San Francisco de Asis, 1942



<sup>37</sup> Joaquim Cardozo, *Arquitetura Brasileira: características mais recentes*. Módulo. 1955, vol. 1, No. 1, p. 6.

La rara conjunción de ingeniero y poeta en una misma persona tenía que coincidir con Oscar Niemeyer. Joaquim Maria Moreira Cardozo (1897-1978) era preciso y poético, amante de las líneas curvas, del cálculo y a la vez intuitivo, exactamente el socio que necesitaba el arquitecto carioca para resolver algunos de sus más ambiciosos diseños. De hecho, tal vez lo que Cardozo tenía en común con Niemeyer era la conciencia de que todas estas oposiciones eran falsas: la ingeniería, la arquitectura y la poesía siempre había buscado ser reconciliadas.

En 1940, trasladado a vivir en Río de Janeiro, trabajó en el SPHAN, integrándose en un nuevo contexto cultural e intelectual en el que participa y se rodea de las personalidades que marcaron su producción técnica y literaria: Lucio Costa, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Oscar Niemeyer, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, entre otros. Durante este periodo colaboró con Niemeyer en el diseño estructural de las obras de Pampulha, publicó textos sobre el patrimonio histórico del período colonial, participó en antologías poéticas organizadas por Manuel Bandeira (1946) y João Cabral de Melo Neto (1947) y publicó el elenco de su primer libro de poemas, con un prólogo de Carlos Drummond de Andrade.

Se habían hecho amigos en la década de 1940, cuando Niemeyer ya se había asentado como un exponente de la arquitectura moderna brasileña y Cardozo había acumulado experiencia como ingeniero y trabajaba en el Servicio Histórico y Patrimonio Artístico en Río de Janeiro. En este primer período Cardozo participó en el cálculo del principal proyecto de Niemeyer, el complejo arquitectónico de Pampulha, toda una revolución en la arquitectura brasileña, pues se partía de una inusitada dimensión poética constituida por memorables formas impactantes. A partir de entonces Cardozo y Niemeyer se convirtieron en socios, compartiendo la idea de que la obra arquitectónica era totalmente artística, entendiendo que los materiales y las matemáticas estaban al servicio de los proyectos, algo difícil de compartir por la mayoría de los ingenieros de la época.

Así colaboraron en la construcción de Brasilia en un tiempo en el que la ingeniería llevaba sólo el 6% de las barras de hierro en las estructuras de hormigón. Para las columnas del Palacio de la Alvorada, se incluyó 20% de envuelta en material de hormigón, forma de obtener las especiales columnas de soporte del edificio, uno de las más atrevidas y avanzadas propuestas de la arquitectura y de la ingeniería brasileñas.

Las décadas de los años 1950 y 1960 estuvieron marcadas por el volumen, variedad y calidad de la producción técnica y literaria de Joaquim Cardozo, entre otras las estructuras concebidas como los principales monumentos de Oscar Niemeyer para Brasilia (Catedral, Itamaraty, Palacio de Alvorada, Congreso, etc.), colaboró con la revista *Paratodos*, dirigida por Jorge Amado (1955-1958), publicó *Signo Estrelado*; revolucionó el género de *Bumba-Meu-Boi* con la obra *O Coronel de Macambira* y ayudó a fundar la revista *Módulo* en 1955.

En los escritos de Cardozo sobre arquitectura e ingeniería resultan recurrentes algunas cuestiones y procedimientos, como la apreciación de la arquitectura popular, del paisaje nacional y la historia de la arquitectura brasileña; la relación entre la tecnología y el desarrollo urbano; el enfoque de la construcción como síntesis técnica y artística, en la que los sujetos actúan dialécticamente; la relación entre la ciencia, las matemáticas y el arte.

Joaquim Cardozo se mantuvo activo en su despacho de ingeniería en Río de Janeiro hasta 1972. En 1973 regresó a Recife y en 1977 donó su biblioteca particular a la Universidad Federal de Pernambuco. Murió el 4 de noviembre de 1978, en Olinda.



Oscar Niemeyer. Vista aérea de la iglesia de San Francisco de Asís, Pampulha, 1942

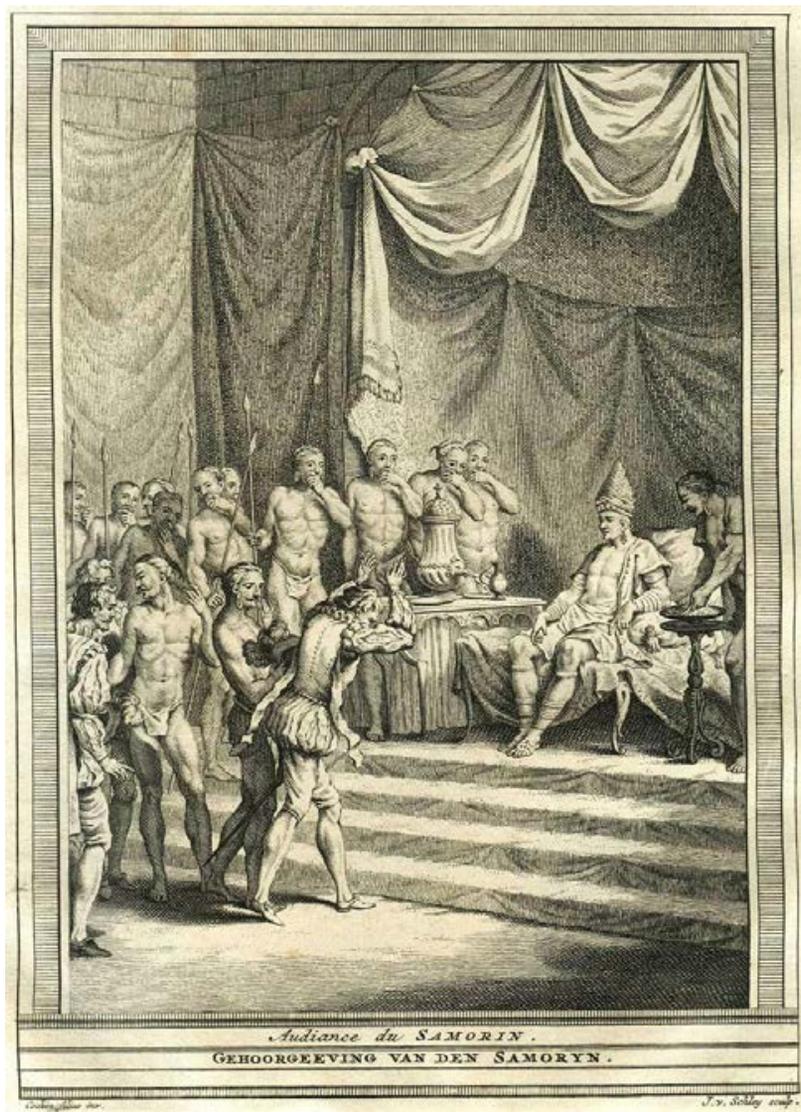
racionalista al cuerpo, un miedo que se quería reconocer en la racionalidad utilitaria del Movimiento Moderno, ante el cual el arquitecto carioca se mostraría como un heterodoxo mujeriego, excesivo y tropical. La misma opción le sirvió para representar la subversión del orden racional hegemónico de la civilización moderna y masculina, representada por la austeridad formal y la restricción de la expresión artística según una versión simplista de la ética protestante, incluso ajena a los aurorales estudios al respecto de Max Weber, mucho menos apodíctico al respecto.

Se dice también que en Pampulha, el placer del cuerpo católico brasileño tenía que ser recompensado con una buena penitencia. En su argumentación a propósito de la iglesia de San Francisco de Asís, el ingeniero civil y poeta Joaquim Cardozo, uno de los principales colaboradores de Niemeyer,<sup>37</sup> destacó la desaparición del muro, la irregularidad curva de todas las formas de la iglesia, la manera en la que las líneas de la composición conectan el espacio casi mágico de la iglesia con el barroco eclesiástico brasileño del siglo XVIII. El discurso disidente de Niemeyer, radicaría en el intento de descentralizar, interrumpir y distorsionar los esquemas tradicionales de este tipo de espacio religioso, en transmitir una definición de la arquitectura, en consonancia con la interpretación de Cardozo, que describe la iglesia de Pampulha como una demostración exuberante de “a-verticalidad”, es decir, un ensayo arquitectónico contra la verticalidad característica de las formas representativas del poder religioso en el pasado. En el mural de Cândido Portinari en el altar figura Cristo como sanador de los enfermos, consuelo de los pobres, redentor de los pecadores. La irreverencia de Niemeyer desafía hasta este punto de “moralidad extendida” incluso a los pecadores los estrechos dictados oficiales de la Iglesia Católica. Niemeyer declaró sin ambages que el objetivo de su diseño “con tantas curvas” era “desafiar la rigidez religiosa de la época”.



Oscar Niemeyer. Catedral de Brasilia, en construcción y finalizada. 1958-1970

Línea curva, serpentina, serpiente. Líneas rectas y curvas cargadas de valores éticos y morales. Sin embargo, al inspirarse en las formas de la arquitectura industrial para definir la cúpula celeste del programa eclesiástico, Niemeyer no pretendía desacralizar el espacio eclesiástico, sino apropiarse de las estructuras utilitarias del hormigón armado e introducirlas en el reino privilegiado del arte culto religioso. El mismo modo de proceder que, a una mayor escala, llevaría a cabo años más tarde en la catedral de Brasilia. No obstante, las autoridades de la conservadora diócesis de Minas Gerais consideraron la arquitectura de Niemeyer sacrílega y provocadora, una virulenta reacción que se mantuvo a lo largo de los años siguientes, pues hasta 1959 no fue consagrada. Sin embargo, “civilmente”, en 1943, un año tan sólo después de haber sido concluida, la iglesia de Pampulha fue el primer edificio moderno de Brasil en ser declarado monumento nacional.



Vasco da Gama en audiencia ante el Samorin de Calicut en 1498, grabado de Jacques-Nicolas Prevost, 1752

## INDIA PORTUGUESA, GOA BARROCA



Bodhgaya, Bihar, norte de la India.  
Nieblas y fríos decembrinos

<sup>1</sup> El territorio de Goa, delimitado al Oeste por el mar de Arabia y al Este por la cadena montañosa de los Ghats, forma parte de la región de Konkan. En el cruce de los ríos Mandovi en el norte y Zuari en el sur, su estuario está poblado de islas. La más importante, la de Tiswari, que significa "los treinta pueblos", es Goa Velha portuguesa, la vieja Goa, que fue abandonada en el siglo XVII por razones de insalubridad, por la actual Nova Goa. En 1510, el gobernador portugués Afonso de Albuquerque y su armada conquistan Goa, que se transformó en la capital del Imperio portugués de Asia, vasto lugar que, en el siglo XVI, se extendía de Mozambique a Japón. Cuando Goa fue escogida como capital del Estado de la India, ya era desde hacía tiempo una gran intersección comercial, gozando de su privilegiada posición estratégica entre Asia y Occidente. Rápidamente, Afonso de Albuquerque instauró una política de matrimonios mixtos entre portugueses y mujeres hindúes, previamente convertidas, lo que permitiría crear una sociedad mestiza. Conviene recordar que Goa no fue la única tierra colonizada por los portugueses en la India, pues se mantuvieron como tales los enclaves de Diu, en Guajarat, y Damao al norte de Bombay.

Sobrevivir aterido de frío, sumido en las nieblas decembrinas de la India del Norte, no lo compensa el pintoresquismo místico de Benarés con todas sus sedas, tampoco la religiosidad búdica de Bodhgaya. Desertando de escalofríos y tiritonas, a resguardo de toses carrasposas que arrancan y se llevan el alma por delante, prescindiendo de la visión de rostros abufandados que semejan caras con paperas, no tengo más remedio que sacrificar con pena amistades y recuerdos gangéticos, a la espera de estaciones climatológicas más templadas. Durante el breve invierno indostánico, sólo en el Decán es posible disfrutar de la bonanza tropical. Por lo tanto conviene cambiar de aires, elegir el sur, siempre más cálido, no menos evocador de un exquisito pasado en este nuevo itinerario que desde el corazón del imperio "vianagarense" encamina a la costa malabar, al mítico enclave de la India portuguesa, *Velha Goa*, aunque para visitarla habremos de acomodarnos en Panajim, la capital sustituta cercana y costera que la reemplazó con menos ínfulas monumentales tras las devastadoras pestes de finales del siglo XVII que aniquilaron la práctica totalidad de la población, ocasionando el consecuente abandono pompeyano de casas, calles, edificios y monumentos.

Goa Velha fue declarada Patrimonio de la Humanidad en 1986 debido a la trascendencia de su pasado, a su rica cultura, a su patrimonio arquitectónico, el desaparecido y el escaso subsistente, que incluye magníficas iglesias, conventos y monumentos civiles, la mayoría construidos en los siglos XVI y XVII, excelentes muestras de arquitectura gótica manuelina, renacentista y barroca. Inmersas en un paisaje de floresta autóctona que ha devuelto al territorio su fisonomía original, dichas iglesias y conventos presentan detalles y ornamentaciones que reflejan el pasado, el elemento identificador de su estilismo diferenciado, por lo que juegan un importante papel en la conformación del imaginario de la cultura goanesa, de lo que fue su modo de vida. A través de la arquitectura, de las ruinas de la ciudad salvaguardada, podemos rescatar del olvido el nivel de desarrollo, las técnicas de construcción, el uso de materiales, el arte y otros aspectos de la sociedad del pasado.<sup>1</sup>

Sin embargo, en la actualidad, las ricas estructuras patrimoniales conservadas presentan un grave deterioro general, por lo que han saltado las alarmas con el fin de gestionarlas de manera eficaz. Panajim tampoco se halla a salvo, el antiguo barrio



Ribandar, Goa, s. XVIII



Panajim, Panorámica actual



Arquitectura tradicional de Goa en Panajim y en el territorio colonial



Arquitectura colonial de influencia occidental con notas tradicionales indias (Residencia Desai en Arabó, 1890)

<sup>2</sup> La historia de Goa se remonta a tiempos remotos, durante los cuales los hechos se mezclaban con la mitología. Sin embargo, los datos fehacientes testimonian que Goa fue parte del Imperio Maurya (del siglo III antes de Cristo). Durante los siguientes setecientos años, Goa fue gobernada por una sucesión de dinastías hindúes, como los Shillaharas, los Kadambas y los Chalukyas. Hasta 1312 fue controlada por los musulmanes y comenzó a prosperar como un puerto importante de atraque de los buques que transportaban caballos a Hampi.

La mitología hindú cuenta que Shri Parshuram (sexta encarnación de Visnú) disparó una flecha sobre el mar de Arabia desde el monte Sahyadri. Dicha flecha se clavó en Baannaavali (Benaulim) e hizo retroceder el mar, recuperándose así la tierra de Goa. Un templo dedicado a Kaatyaani Baaneshwar existió en Baannaavali hasta el siglo XVI y otro a Shri Parshuram en Saalher (colina Sahyadri), debidamente destruidos por los portugueses. Se conservan en la roca tallada restos de la huella de un hombre de pie dispuesto a disparar una flecha. Hoy en día el antiguo templo de Shri Parshuram, de hacia 2550-2350 a. C. corresponde al período de la Sahyadri Khand. De todo ello se desprendería que Shri Parshuram fue una figura histórica que dirigió a un grupo de personas que le ayudaron a establecerse en Goa mediante la reivindicación de la tierra, tal vez mediante sistemas de crear barreras en zonas anegadas. Templos de muchos "Vir" o "Purush", se hallaban en tierras inundadas y regeneradas, muestra de que el arte de la recuperación de territorios fue conocido por los habitantes aborígenes de Goa.

En la mitología hindú, la leyenda de Parashurama es una historia popular con diferentes versiones regionales. Según otra, Parashurama lanzó un hacha tan lejos como Kanyakumari Varuna, Dios de los mares, le permitió, para así ganar la tierra que podía abarcar con una única tirada. Entonces el mar se retiró y emergieron las extensiones costeras de Konkan, Kanara y Kerala. El templo de Parashuram está situado en el pueblo Pinguinim, en los Taluka Canacona del sur de Goa. Se encuentra en medio de una arboleda del bosque, en un entorno sereno.

La *mandapa* posee los tradicionales pilares de madera tallada y la *shikara* responde a la forma habitual de pirámide. Los otros santuarios de Parashuram se hallan en Pethe Parashuram, cerca Chiplunand Payyanur, y Thiruvallom en Kerala.

<sup>3</sup> La ilustración insertada en el primer volumen de la *Civitates Orbis Terrarum* (editado por Braun y Hogenberg en Colonia en 1572) es muy imaginativa, ciertamente. La imagen de João de Castro en la escritura de Goa y Diu (1538/1539) es sugerente, pero morfológicamente inútil, tanto como la de Huygen van Linschoten (1596) que, además de la falta de detalles comprobables, se representa completamente desproporcionada. Sin embargo, aporta una leyenda útil y datos importantes sobre los propios edificios. El mismo problema presenta el *Lyvro de Plataforma das Fortalezas da India*, de Manuel Godinho de Erédia (c. 1620)



Panajim centro histórico colonial



John Johnson. Vista desde el río Mandovi, con el palacio del Virrey. 1806.



Arquitectura colonial en ruinas

portugués, *Fontainhas*, trata de preservar la esencia colonial de sus casas coloristas, de sus azulejos artísticos, de los habitantes que aún hablan portugués. Todavía se pueden observar hermosas viviendas tradicionales de la arquitectura civil goanesa, testimonios de las residencias nobles del siglo XVIII, unas de dos plantas, *casa de sobrado*, con la baja destinada a la servidumbre, decorada de manera simple, y encima la planta noble, ritmada por ventanas con *carepas*, pequeños cuadrados de nácar tallados sobre conchas de ostra e imbricados a manera de escamas, destinados a reemplazar a los cristales, que además de ofrecer un hermoso efecto estético, tienen la ventaja de dejar pasar la luz y el aire, y asimismo balcones con petos de madera, de obra de albañilería o forjado. La casa de una planta se organiza en torno al patio y si el primer modelo resulta de inspiración portuguesa, el segundo es más bien herencia de la tradición local india.

Las áreas circundantes de la Goa histórica, presionadas por el empuje turístico, se están desarrollando sin el debido respeto por el paisaje y la arquitectura existente. Los primeros turistas modernos del lugar, los *hippies* de los años setenta, hallaron uno de sus paraísos recónditos en este pequeño estado indio recién asimilado a una entelequia nacional, a la que pertenece desde 1961, año en que los portugueses fueron expulsados por la fuerza, sin apenas resistencia, pues la cosa no llegó ni de lejos a guerra convencional. A los naturistas alternativos occidentales les cautivó el deslumbrante paisaje tropical y el sincretismo de formas y espiritualidades. Más tarde apareció el turismo masivo, no sólo extranjero, pues en los últimos tiempos Goa se ha convertido en destino vacacional de indios acomodados de otros estados, razón por la cual han proliferado los negocios de los lugareños, han surgido nuevas construcciones nada adecuadas, responsables directas de que el patrimonio se desfigure y lamentablemente pierda su valor y señas de identidad.

Antes de la llegada y conquista de los portugueses en 1510 al mando de Afonso de Albuquerque y su conversión en la capital del vasto imperio portugués oriental, desplazando de ese papel a Calicut, existieron otras Goas precedentes, una de remoto origen hindú,<sup>2</sup> la segunda refundada en el siglo XV por los gobernantes del sultanato de Bijapur gracias a las buenas condiciones naturales de su puerto, en las orillas del río Mandovi, llegando a ser un importante enclave bajo el gobierno de Adil Shah. Según se observa en los antiguos planos, más o menos fiables,<sup>3</sup> la ciudad estaba rodeada por un foso y contenía el palacio del *shah*, mezquitas y templos hinduistas. Por ello, fácil es dilucidar que en el patrimonio artístico y arquitectónico de la Goa colonial se den en mezcla sincrética, mestiza, lo hindú tradicional, lo mogol contemporáneo y los estilos arquitectónicos europeos aportados por los portugueses. La conquista de Goa fue uno de los principales objetivos del gobierno de Afonso de Albuquerque, bajo cuyo mandato el imperio portugués en Asia se expandió más



Goa. Civitates Orbis Terrarum, primer volumen editado por Braun y Hogenberg en Colonia en 1572



Georg Braun. Lisboa. Civitates Orbis Terrarum 1572



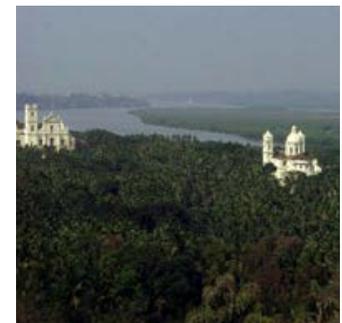
Iglesia de Velha Goa



Antonio de Mariz Carneiro. Mapas de Goa y Choroa. 1635



Manuel Furtado. Plano de Goa. 1716

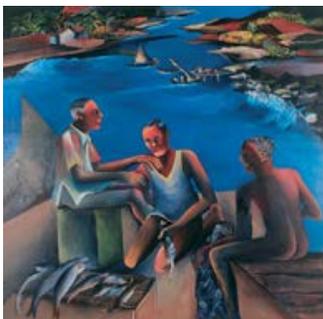


Iglesia de Velha Goa

<sup>4</sup> Walter Rossa, *Cidades Indo-portuguesas: Contribuições para o estudo do urbanismo português no Hindustão Ocidental*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997; *Património de Origem Portuguesa no Mundo: Arquitectura e Urbanismo*. La colección completa fue dirigida por José Mattoso y publicada por la Fundação Calouste Gulbenkian en 2010.



Vista aérea del territorio de Goa



Bhupen Khakhar. *Pescadores de Goa*. 1985



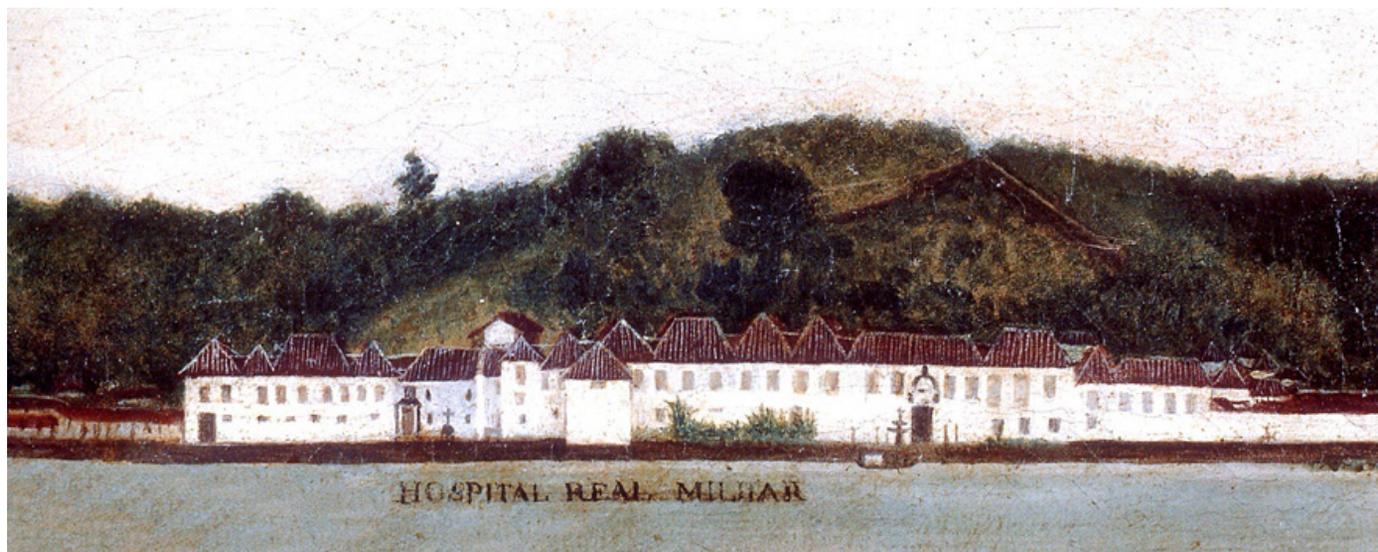
Iglesia de Sancoale. 1566

allá del área originaria de la costa de Malabar, con el compromiso de desarrollar Goa como sede del poder portugués en el Oriente asiático, en cuanto “la cabeza y el asiento principal del estado en el que las partes de Oriente tiene la Corona de Portugal” y “emporio universal y equitativo en todo el Oriente” (*Libro de las Ciudades y Fortalezas*. 1582).

Como señala el historiador del urbanismo Walter Rossa,<sup>4</sup> la ubicación de Goa era contraria a los más elementales principios seguidos por los portugueses en la fundación de ciudades, generalmente en busca de localizaciones junto al mar. El puerto de Goa, retirado doce kilómetros de la línea de costa, no proporcionaba las mejores condiciones para el acceso y el anclaje de las flotas, orografía que podía empeorar considerablemente con el aumento de las sedimentaciones. Al final, y por primera vez, más que una ciudad portuaria, los portugueses habían conquistado una isla, un territorio que podría ser entendido como punta de lanza en la transición hacia otras fases de sus conquistas en Asia, adjudicándole el papel de ser el único puerto libre en el área geográfica conducente hacia la meseta interior del Decán.

El plano de Goa fue inicialmente, estructural y urbanísticamente, el de una ciudad medieval, confirmado por la forma de su crecimiento, con la conocida aplicación de las normas, reglamentos, ordenanzas y beneficios afines al trazado de Lisboa. De hecho, en todo el imperio portugués nunca hubo dos ciudades con tantos aspectos en común, pues al igual que en el caso de Lisboa, más que la reforma sistemática o los nuevos equipamientos urbanos, fue la normalización progresiva de la arquitectura reglada lo que confirió a Goa una personalidad identitaria portuguesa. Por supuesto, siempre se cita la referencia a la cantidad de colinas que caracterizan la topografía de ambas urbes, fundamento de la expresión popular según la cual toda persona que hubiera visitado Goa no necesitaba ver Lisboa.

Como en Europa, pero en Goa con expresiones y dimensiones nunca alcanzadas en ninguna otra parte del reino portugués, el aumento de la escala y esplendor de la arquitectura religiosa se entendía como un elemento esencial en la lucha contra la herejía. Las iglesias y conventos, que marcaron su imagen y guiaron su desarrollo, que retrasaron el traslado de la capital a una localización más conveniente, pues algunas órdenes religiosas acababan de instalarse, persistiendo incluso en ella cuando la ciudad fue abandonada y condenada a desaparecer en la floresta, los considerados en la actualidad fundamento de su patrimonio monumental fueron construidos con piedra laterita local enlucida con cal y enriquecida con adornos de basalto, con un resultado final de volúmenes blancos y elementos añadidos oscuros, señas de identidad exclusivas de la arquitectura religiosa, estando la civil pintada con el resto de las gamas pastel del abanico cromático.



Hospital Real Militar, Palacio Casa da Polvora, s. XVIII

<sup>5</sup> En la arquitectura tradicional de la India confluyen tres legados consecutivos: el indio propiamente dicho, representado por edificios construidos hace más de un milenio por budistas, hinduistas y jainistas; el indo-islámico, encarnado por estructuras modeladas en estilos importados en el subcontinente por los musulmanes; y el barroco indio (que los historiadores locales denominan Neo-romano), ejemplificado por los edificios diseñados según el lenguaje arquitectónico europeo implantado desde el siglo XVI por portugueses, franceses, daneses, holandeses y británicos. La arquitectura de Goa constituye el clímax de los logros del neo-romano. Todos los edificios de esta tendencia emplean el lenguaje clásico restaurado en el Renacimiento y perfeccionado en el Barroco, pero sólo unos pocos de ellos, como la catedral de Goa, expresan dicho estilo de acuerdo a las normas estéticas europeas. La mayoría de los monumentos barrocos de Goa, como Nossa Senhora da Piedade en Divarhi / Divar (diseñado por un arquitecto de Goa, Antonio Joao De Frias), interpretan el mismo lenguaje conforme a conceptos estéticos de la tradición de la India, lo que crea un modo distintivo respecto al barroco internacional.

<sup>6</sup> El viajero holandés Jan Huygen van Linschoten (1562-1611) vivió en Goa entre 1583 y 1588, donde trabajó como secretario del arzobispo portugués Dom Vicente

da Fonseca. Después de su regreso a los Países Bajos, en 1592, colaboró con el erudito holandés Berent ten Broecke (también conocido como Bernardus Paludanus), para escribir una serie de relatos de las Indias utilizando su vasta experiencia de primera mano, así como una serie de mapas, libros y manuscritos que había recogido durante sus viajes. Todas las obras de Linschoten circularon ampliamente y fueron reeditadas y traducidas en Europa en varias ocasiones, pero el más conocido es el famoso *Itinerario*, publicado por primera vez en 1596. Describe toda Asia marítima, de Mozambique a Japón, y se ilustra con tres mapas y treinta y seis grabados en color realizados a partir de dibujos originales de Linschoten

<sup>7</sup> Durante el reinado de Luis XIV, su ministro Colbert extenderá las redes correspondientes de la Compañía Francesa de la India Oriental y en 1674 se fundará el principal feudo francés, Pondicherry, en la costa este. Finalmente, los llamados a detentar la autoridad colonial por excelencia, y ello hasta 1947, los ingleses, que a partir de la fundación de la *East India Company* en 1600 irán aposentándose como quien no quiere la cosa en Madrás y Coromandel (1640), adquiriendo Bombay a los débiles portugueses (1664) y lo más decisivo cara a su expansión posterior, fundando Calcuta en 1690,

para acabar "colonizando" el país entero desde la costa del golfo de Bengala. A finales del siglo XVI, Inglaterra y los Países Bajos comenzaron a desafiar el monopolio del comercio de Portugal en el Lejano Oriente, formando sociedades anónimas privadas para financiar los viajes, la *East India Company* y la Compañía de la India Oriental Holandesa, que se asentaron inicialmente en las tierras de Surat bajo control de los grandes mogoles, a donde comenzó a ser transferido el comercio detentado hasta entonces por Portugal. El objetivo principal de estas empresas era aprovecharse del lucrativo comercio de especias, centrando sus esfuerzos en las fuentes principales, los archipiélagos de las Indias Orientales, compitiendo ambas por la supremacía del comercio. A pesar de que Inglaterra sería en última instancia la llamada a eclipsar a los Países Bajos como potencia colonial, en el corto plazo el sistema financiero más avanzado de los Países Bajos y las tres guerras anglo-holandesas del siglo XVII les posicionaron con mayor fuerza en Asia. Las hostilidades cesaron después de la Gloriosa Revolución de 1688, cuando el holandés Guillermo de Orange ascendió al trono inglés, trayendo la paz entre ambos países. Mediante acuerdo se adjudicó el comercio de las especias de las Indias Orientales a los Países Bajos y el de la industria textil de la India a Inglaterra, que pronto superó, en términos de rentabilidad, a los holandeses.



Namban con figuras de comerciantes portugueses. Atribuido a Kano Naizen 1570-1616

Entre otros monumentos, destacan la Catedral, la Basílica del Buen Jesús, la Capilla de Santa Catalina, el Convento e Iglesia de San Francisco de Asís, la Iglesia de San Cayetano, la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario y la Iglesia y Convento de San Agustín.<sup>5</sup>

Aquella Velha Goa, actualmente con aspecto de majestuosas ruinas en medio de un exuberante palmeral, se nos presenta como una amplia terraza urbana cuya configuración, debido a una tardía acción programada en 1959, poco o nada ha heredado del tejido urbano original. Los primeros viajeros la describían como una “ciudad dorada”, un mercado lujoso de intercambio de piedras preciosas, sedas y especias provenientes de las Molucas y de China. El holandés Jan Huyghen van Linschoten primero en 1596,<sup>6</sup> el francés François Pyrard de Laval, que estuvo en el lugar entre 1608-1610, la representan y describen con términos encomiásticos, agradecidamente aduladores. Este último se refiere al Hospital Real como “el más hermoso del mundo”, un “verdadero palacio” en el que todo se encuentra bien ordenado y limpio, en donde a los enfermos se les sirve en “porcelana china” y donde las galerías “estaban pintadas con historias de la Sagrada Escritura”. Provista también de un importante puerto comercial, a través del mismo desembarcaban los caballos del Golfo Pérsico, destinados a los príncipes del Decán, lo que representaba para Goa una fuente de grandes ganancias.<sup>7</sup>

Por lógica política colonizadora, el primer edificio representativo de la presencia imperial de la metrópoli fue el de la autoridad civil, del Virrey, el Palacio da Fortaleza, ubicado en el frente a orillas del río Mandovi, que no respondía a plano coherente o predeterminado alguno, resultando de la suma de cuerpos de edificios dispuestos en torno a patios, de aspecto defensivo medieval, y como tal funcionó desde 1554 hasta 1695, año de la peste. El viajero aventurero francés Jean-Baptiste Tavernier lo consideraba el de mayor prestancia de Goa, ciudad que, a su parecer, poseía un puerto entre los mejores del mundo, junto con los de Toulon y Constantinopla.

El Arco de los Virreyes, de 1597, era el monumento conmemorativo por el que entraban las autoridades procedentes de Portugal, que venían a tomar posesión generalmente por un periodo de tres años. En ese lugar el Senado -el Concejo Municipal, una de las grandes entidades políticas de la ciudad- les entregaba las llaves. En 1597, el virrey Francisco da Gama (1565-1632) ordenó su construcción en honor de su abuelo, el gran Vasco da Gama, cuya imagen, de pie en la hornacina, domina el conjunto frente al río Mandovi. Construido por el arquitecto e ingeniero Julio Simão, es un ejemplo de solución “serliana”, con el añadido de un programa fundamentalmente decorativo, todo un vocabulario naturalista que evoca los grandes descubrimientos y el mar mediante frutos exóticos y cordajes de barcos.



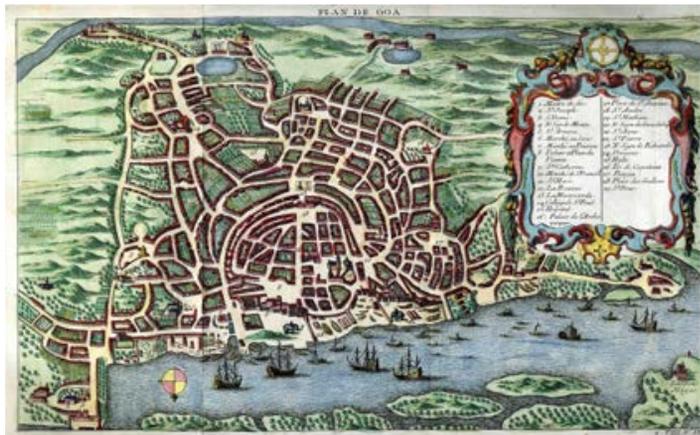
Jan Huyghen Van Linschoten, Goa, Rua Direita Itinerario, 1596



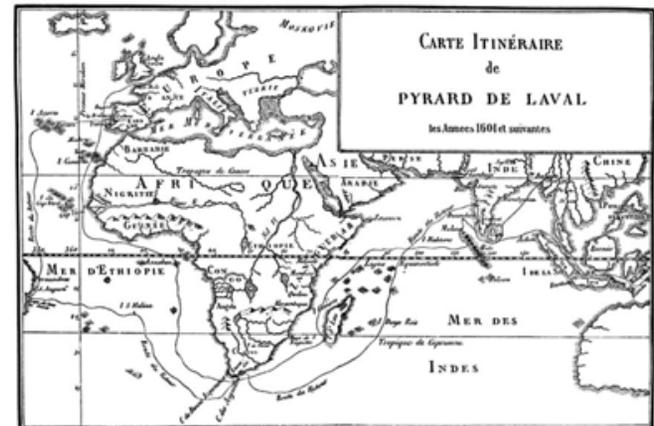
Jan Huygen van Linschoten. Itinerario 1596



Daugim. Convento Madre de Dios y Palacio de recreo de los Virreyes. S. XVIII



Plano de Goa, Histoire Générale des Voyages, 1750



François Pyrard de Laval Ruta del Itinerario del viaje de 1601 - 1611 y ss.

8 Nos cuenta Hugues Didier (*Entre el disfraz y el martirio: los viajeros jesuitas en el Asia musulmana. Siglos XVI y XVII*) a propósito del por qué muchos jesuitas viajaban disfrazados, que uno de los rasgos más notables de los viajes efectuados por los jesuitas misioneros en Asia durante los siglos XVI y XVII es el disfraz, que les permitía cruzar fronteras cerradas y penetrar en territorios prohibidos. No les era fácil conseguir de las autoridades o de los funcionarios de los estados asiáticos el permiso de residencia y aun menos el de evangelizar. En determinados casos ni siquiera trataban de conseguirlo. Por eso, aquellos hombres solían correr riesgos mortales con sólo cruzar un río o atravesar un estrecho. Ya se sabe que San Francisco Javier murió en el islote de Sanchuan sin conseguir que alguien le introdujera clandestinamente en China. Más tarde, otro jesuita, Matteo Ricci, pudo entrar en el Imperio del Medio, dirigiéndose rumbo al norte desde Cantón, camino de la corte de Pekín. Tanto él como San Francisco Javier tenían en cuenta lo que sabían del trágico destino sufrido por las embajadas portuguesas en China: pena de muerte o años de cárcel. Aparentemente, San Francisco Javier estaba dispuesto a sufrir el martirio. Pero ¿de qué sirve morir antes de empezar la labor evangelizadora?



Padre Jesuita. Miniatura Mogol, 1610

A no tardar, tras los conquistadores y comerciantes, aparecieron los misioneros. Las grandes órdenes con vocación evangelizadora se lanzaron con entusiasmo a catequizar las nuevas tierras. De hecho, serían los últimos en abandonarlas. En 1517 se instalaron los franciscanos, rápidamente seguidos por los jesuitas en 1542, los dominicos en 1547 y los agustinos en 1572. Con ellos se instauran las estructuras eclesiásticas: en 1534, Goa se convierte en diócesis y en 1558 en arzobispado. El territorio, delimitado al oeste por el océano Índico y al este por la cadena montañosa de los Ghats, se cubre con iglesias que se erigieron asombran por sus dimensiones extraordinarias, de un pasado esplendor que sólo podemos imaginar como grandioso. Paradójicamente, la monumentalización de Goa tuvo lugar cuando ya apuntaban los síntomas de su irreversible decadencia económica y comercial.

En 1542 los jesuitas, en esta oportunidad sin necesidad de disfrazarse,<sup>8</sup> impelidos por un ardor de cruzados medievales, llegaron a Goa, donde San Francisco Javier (1506-1552), uno de los fundadores de la Compañía, pasó a ser rápidamente el santo patrón de la ciudad, cuyos supuestas reliquias, traídas desde China, se veneran en la iglesia del Bom Jesús. El complejo arquitectónico fue construido entre 1586 y mediados del siglo XVII. Tanto el exterior como el interior de la iglesia están articulados por pilastras y entablamentos dispuestos en retícula modular, como corresponde a la arquitectura religiosa (y civil) de Goa. En 1636, los jesuitas encargaron para su santo un nuevo féretro de plata, de gran riqueza, fruto cruzado de un trabajo goanés y europeo. El sarcófago acristalado, todo de filigrana de plata, guarda en su interior el cuerpo momificado del santo. En cuanto al mausoleo, fue obsequiado por Cosme III de Médicis, Gran Duque de Toscana (1670-1723). Compuesto por mármol de Italia de estilo florentino, está adornado con relieves de bronce que ilustran las escenas de la vida del apóstol de las Indias. Siendo, como decimos, la parte baja totalmente italiana, sin embargo el conjunto, con su abundancia resplandeciente, con sus joyas engastadas, con el estado de sensibilidad anestesiada ante la vista de la momia, que los goaneses idolatran y no permitieron repatriar en su día, resulta típicamente hindú.

La importancia de la Iglesia del Buen Jesús va mucho más allá del contexto cultural de Goa. Históricamente fue la principal residencia de los jesuitas y sede de la acción misionera de la Compañía en el centro del Oriente. Arquitectónicamente el edificio significó la introducción en la India del tipo de iglesia jesuita portuguesa de una sola nave y espacios de planta rectangular adosados a ella, a la manera de San Francisco de Evora, solución que iba a constituir el modelo de las iglesias de Goa en los dos siglos posteriores.



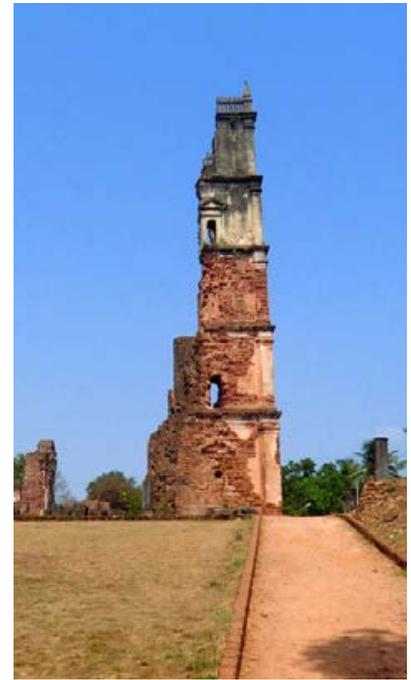
Goa Velha. Iglesia del Bom Jesús (1594-1605)



Goa Velha. Arco de los Virreyes



Goa Velha. Torre y ruinas del convento de San Agustín, 1602



Pronto se alzaron nuevas iglesias cristianas dirigidas a la población local para fomentar su conversión e inculcar la superioridad de la religión extranjera. Las fachadas eran elocuentes al respecto, así como los magníficos interiores, retablos con “berninianas” columnas salomónicas, frontones decorados, altares profusamente tallados y dorados, púlpitos artísticos y coloridas pinturas murales. Pero sobre todo destacaban, en cuanto figuras de “ocupación territorial”, sus fulgurantes siluetas blancas implantadas en el verdor del hasta entonces pagano territorio tropical.



Los Padres Jesuitas Rodolfo Acquaviva y Francisco Henriques en la corte del emperador Akbar en Fatehpur Sikri, h. 1605



Athanasius Kircher Y Xu Guangqi. Edición china de los *Elementos de Euclides*, 1607

Por supuesto, en la actualidad, la definición de la idiosincrasia goanesa ha generado un debate entre distintas facciones, reivindicando unos, los ultranacionalistas del BJP, la importancia de la Goa hinduista y el papel meramente represor del poder colonial portugués, ejercido especialmente a través de la Iglesia católica y sus instituciones, Inquisición incluida. De ello se concluiría que en el curso de los siglos de dominación sobre generaciones sucesivas de goaneses, éstos habrían interiorizado la sumisión como parte de su *ethos* característico, esto es, la denominada actitud pasiva del “sosegado”. Es lo que la derrota, la conquista y la humillación les provocó, necesitando un tiempo para aprender a lidiar con dichas experiencias traumáticas y sobrevivir, y otro tanto, tras la independencia, para recorrer el camino contrario. La mayoría de los cristianos de Goa, fieles al magisterio de la Iglesia, colaboraron con los portugueses en la “misión civilizadora”, lo que tantas veces hizo de ellos protagonistas de una tragicomedia cultural, una misión larga en el tiempo, que tuvo su última representación con el dictador Oliveira Salazar de por medio, a través del Acto Colonial de su “Estado Novo”: cada vez que la India ejercía un poco de presión adicional sobre Goa, se organizaban peregrinaciones a la tumba de San Francisco Javier para rogar al santo que les librara de la liberación.

El principio de autoridad en el conocimiento de la arquitectura colonial goanesa remite a Jose Pereira, prolijo y a veces insufrible catalogador de obras a la vieja usanza, y sus diversos estudios sobre el tema, que recogemos en la sucinta bibliografía final. En las páginas de su “monumental” *Baroque India* se revisan los paulatinos cambios artísticos producidos desde la llegada de los portugueses (Vasco de Gama desembarcó por primera vez en Calicut, Kerala, en 1498) y la interesante confrontación entre las culturas de tres imperios teocráticos en constante fricción y mestizaje: el lusitano recién llegado, el mogol en fase de formación y expansión bajo la égida del gran Akbar, y los sultanatos del sur (Bijapur y Golconda), suníes tolerantes pro-iraníes, finalmente sometidos en 1636 por la máquina bélica de Shah Jahan. A no tardar, las tierras de la India se abrirán forzadas a nuevos interlocutores comerciales; los siguientes en aparecer, los siempre utilitaristas representantes de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, que casualmente pasaban por allí camino de Batavia.



Panorámica general de Goa Velha e iglesias emergiendo por encima de la floresta



Goa Velha. Iglesia de San Cayetano, s. XVII





Oxel, Igreja de Nossa Senhora do Mar, s. XIX



Bandora. Capilla de San Roque, c. 1902

La iglesia de San Cayetano (1656-1672), también denominada Nuestra Señora de la Divina Providencia, construida por los padres teatinos, testimonia la (breve) presencia de esta orden de frailes italianos en territorios del Patronato Portugués de Oriente. Y fue precisamente por la negativa a prestar obediencia al monarca portugués por lo que los frailes teatinos, llegados a Goa en 1639, tuvieron que abandonar el territorio. Y teatinos fueron los arquitectos responsables del diseño de San Cayetano, el Padre Carlo Ferrari, asistido en la tarea por Francesco Maria Milazzo, siendo Manuel Pereira el proyectista del convento. Está vagamente inspirada en la basílica de San Pedro de Roma en cuanto a la concepción de la fachada con sus enormes columnas de estilo corintio. La Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia presenta características arquitectónicas únicas, completamente ajenas a la tradición arquitectónica portuguesa. Con ella comienza abiertamente el discurso del estilo barroco en Goa.

El Convento de San Francisco y la Iglesia del Espíritu Santo (1661) es la última de las grandes realizaciones llevadas a cabo en *Goa Velha*, reconstruida con cambios sustanciales sobre la base del más antiguo convento fundado bajo el dominio portugués. Sorprende la inversión en riqueza decorativa, ya que fue construida en un momento de franca regresión económica, pero posiblemente representa una demostración de la vitalidad de la presencia franciscana en Goa a través de una de las artísticamente más elocuentes iglesias de la antigua capital del Estado de la India. Presenta en la línea de la fachada dos torres octogonales, desproporcionadas, por diminutas, respecto al cuerpo central. Su interés principal reside en el muy bello pórtico manuelino, proveniente de la primera iglesia de 1520, sobre la que se asienta la actual, y en él se encuentra todo el vocabulario decorativo característico: columnas finas y elegantes, así como la esfera armilar, que se convirtió en el emblema del rey Don Manuel I. El interior está muy ornamentado, como a menudo ocurría en las iglesias franciscanas. Sobre los arcos de las capillas laterales, una serie de frescos presentan bellos motivos florales estilizados que evocan las flores de loto, e imágenes de ángeles se extienden en los ángulos de los arcos. El tema es europeo, pero la forma de tratarlo y la concepción del conjunto manifiestan gusto oriental. Hoy en día el Convento de San Francisco es la sede del Servicio Arqueológico de la India y Museo de Goa Velha.

El recuerdo de las construcciones históricas del asentamiento portugués en Goa Antigua indujo en primera instancia a tomar posiciones de defensa y vigilancia buscando localizaciones en alto, dado que, en general, los combates se producen en las llanuras. El observador puede verse tentado a comparar esta situación con la de los marineros en un barco, mirando la mar oceánica desde el palo mayor, tratando de mantener el barco en curso seguro. Consideraciones las cuales ayudan a entender cómo por encima de la altura de



Goa Velha. Iglesia de San Francisco, 1661



Goa Velha. Capilla de San Antonio en Monte Santo, 1537-1572



Goa Velha. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, 1547



las copas de los árboles Afonso de Albuquerque imaginó la conquista de Goa, de la misma manera que se entiende el monumento que marca el lugar, la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en el llamado Monte Santo.

La iglesia fue construida entre 1544 y 1547 en cumplimiento de un voto de Afonso de Albuquerque. Llama la atención el pórtico de doble altura flanqueado por torres cilíndricas rematadas por cúpulas con cruces, lo que, junto con la disposición de las ventanas en alto, da la impresión de ser una iglesia defensiva. El aspecto impresionante de fortaleza inexpugnable fortificada no se puede explicar simplemente por una función exclusiva de finalidad militar, pues al mismo tiempo parece demasiado vulnerable atendiendo al cuerpo de la iglesia, que aparece detrás de la fachada fortificada, de evidente primitiva simplicidad constructiva, modestia que es enfatizada por el porche rústico que protege la entrada lateral.

La construcción de esta iglesia, considerada como el edificio religioso más antiguo de Goa, en cumplimiento de un voto de Afonso de Albuquerque, presupone la respuesta a un estado de la mente y del espíritu propiciador de la práctica del rosario, propio no sólo del credo personal de Afonso de Albuquerque, sino de la atmósfera que rodeó a los acontecimientos de 1510. En términos equivalentes, es bien sabido que en la Batalla de Lepanto (1571), la ayuda del Rosario fue considerada decisiva y su rezo como una especie de artillería de oraciones.

Por otra parte, Nuestra Señora del Rosario resulta el último testigo genuino de la fase inicial de la cristianización de Goa y posiblemente resistió según su configuración original porque se hallaba fuera de la ciudad, en el Monte Santo, alejada de los lugares sujetos a mayor renovación durante el corto período de Goa como capital del Estado de la India. El resto de construcciones contemporáneas a ella, parroquias, conventos, capillas, desaparecieron o fueron alteradas posteriormente. Nuestra Señora del Rosario es por eso, quizás, la más portuguesa de las iglesias de Goa, independientemente de sus características estilísticas y formales, que corresponden a la cultura arquitectónica manuelina. También ilustra sobre la importante inversión en arquitectura religiosa realizada por la segunda generación “neogoanesa”, indolusitana, de la ciudad. Nuestra Señora del Rosario es también el único edificio de Goa que testimonia la introducción gradual de las formas renacentistas en la India, aquí todavía confinadas a la configuración escultórica de elementos arquitectónicos especialmente llamativos, como es el caso de los portales.

En el mismo Monte Santo, no muy distante de la iglesia del Rosario, y construida en la misma época, la Capilla Real de San Antonio (1537-1572), santo misionero portugués



Goa Velha. Capilla de San Antonio en Monte Santo, 1537-1572



Goa Velha. Igreja de Nossa Senhora do Rosario, 1547



Goa Velha Catedral, Sé de Santa Catalina, 1562-1651



Goa Velha. Antigua Catedral de Santa Catalina

contra moros y herejías, presenta idéntica apariencia militar o de defensa real. La extraordinaria importancia del culto a San Antonio en la India puede ser explicado por el protagonismo desempeñado por los franciscanos en los descubrimientos y el hecho de que la empresa de Oriente se entendiera como parte de la lucha global contra los moros en términos espirituales o metafóricos. La Capilla Real de San Antonio, a tenor de su aspecto externo, denota el conservadurismo de las concepciones y expresiones de la arquitectura del momento, incluso con resonancias lejanas de Tomar.

Ambas iglesias, sin embargo, no poseían en la práctica ningún sentido militar o defensivo. Si el aspecto de la Iglesia del Rosario se corresponde con la práctica de la oración, y puede ser interpretado como un signo de protección, de entrega cristiana a los poderes salvíficos de la Virgen María, o como Torre de David, la capilla de San Antonio está claramente relacionada con el papel del santo lisboeta como capitán, tanto en sus asociaciones con la vida militar, como con la náutica, en cuanto que, como jefe de la comunidad, capitanearía el buque y sería responsable de la dirección de los navegantes, oficiales y soldados. Sin embargo, a diferencia de un San Jorge o San Sebastián, San Antonio no se representa como soldado.

El interior de la Capilla Real sorprende por el tipo de imágenes y ornamentación. Aunque posee un magnífico altar elevado y un púlpito dorado, las imágenes de sus altares corresponden a aquellos santos especialmente venerados por la devoción popular, de expresión colorida, con vestigios reconocidos de representaciones populares o folklóricas. La pigmentación azul “jodhpuriana” recientemente aplicada a los motivos decorativos en relieve contribuye a crear una atmósfera única en comparación con otras iglesias de Goa.

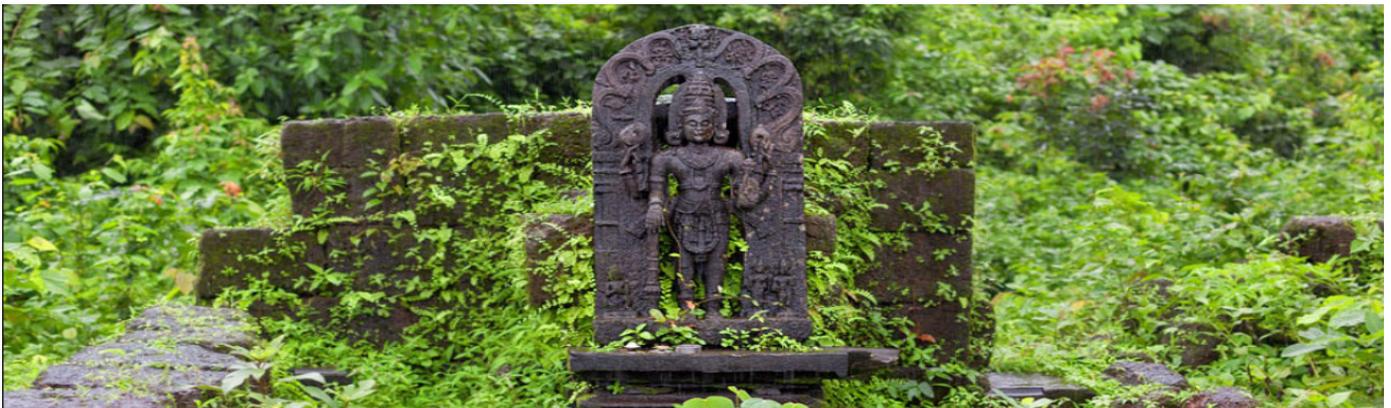
De las sesenta iglesias inventariadas en el siglo XVII antes de que se abandonase la ciudad (el estado de Goa tiene catalogadas en la actualidad más de doscientas, a pesar de las destrucciones, abandonos y deterioro del tiempo), sobreviven siete ejemplos importantes. Tras los tanteos con el estilo manuelino subsistente en portadas de iglesias de Goa y de la Costa Malabar, el lenguaje renacentista se revistió de modos herrerianos en la Catedral, Sé, de Santa Catalina (1562-1651), mandada construir por los dominicos, que el citado historiador José Pereira remite al plano de la catedral herreriana de Valladolid, si bien la pétrea austeridad castellana se transfigura en el relajado trópico en el blanco reluciente exterior de sobrias pilastras toscanas, articulando la fachada con solución reticular y columnas corintias en los pórticos basálticos, alzándose todo sobre una plataforma con escalones que conducen a la entrada. Las dos catedrales, vallisoletana y gonaesa, conocieron



Templo de Shri Manguesh, en Priol, s. XVIII



Templo de Parashuram, legendario fundador de Goa, en Poinguinim



Vichudrem. Ruinas del templo de Shir Narayandev. S. XI

derrumbes de torres, heridas o no por el rayo, pero la goanesa no se atrevió nunca solventar su mochez ni a ganar alturas mediante cristos vigías coronados con pararrayos.

En el interior, la bóveda de cañón es otro ejemplo de arquitectura renacentista trasplantada a las fértiles tierras del trópico indio. Las pinturas de la iglesia fueron ejecutadas sobre tabloncillos de madera y fijadas entre paneles con diseños florales. A excepción de algunas realizadas en piedra, la mayoría de las estatuas que adornan los altares fueron talladas en madera primero y luego policromadas. El retablo del altar principal está consagrado a santa Catalina, patrona de Goa (en recuerdo de la toma de la ciudad por Afonso de Albuquerque un 25 noviembre, día de Santa Catalina de Alejandría) y es, sin duda, el más grande de los retablos portugueses en el que las pinturas usuales se han reemplazado por bajorrelieves tallados en *talha dourada*, es decir, en madera esculpida y dorada. Esta tradición ibérica de esculturas en madera dorada crea una verdadera arquitectura interior y da pie a una teatralización suntuosa que no podía dejar de impresionar a los nuevos convertidos. En las trazas de la Sé encontramos uno de los primeros nombres propios de la arquitectura colonial goanesa, el de Júlio Simão, enterrado en la propia Sé, una adaptación al portugués del nombre original francés, Jules Simon, pues muchas de las iglesias de la vieja Goa fueron diseñadas por arquitectos de origen francés e italiano, Carlo Ferrarini y Francisco Milazzo en el caso de la Iglesia de la Divina Providencia (San Cayetano).



Escenas de la vida cotidiana. Vendedoras de "chouriços" y vaca rubia goanesa engalanada

Como en todas las iglesias goanesas, en la más venerada, la jesuítica del Bom Jesús (1594-1605), flotan en el ambiente los armoniosos y coloristas saris, esa mágica vestimenta que convierte en princesas de cuento a las más toscas campesinas que, esculturas vivientes de esbeltas figuras y jacarandosos movimientos, entran en el templo hasta llegar al altar de las reliquias, donde rezan en silencio según el ritual católico, singularidad indostánica inaudita, donde lo habitual es que los signos y señales que se marcan en el cuerpo y en el aire vayan dirigidos a Siva o a Visnú, no a los restos ¿incorruptos? de un santo católico, el discípulo navarro de San Ignacio de Loyola, devueltos desde China a Goa, donde había comenzado su periplo misionero oriental.

Con la introducción de un "estilo renacentista" en la arquitectura de la colonia, los dejes goticistas presentes aún en las obras de influencia manuelina dejaron paso a una arquitectura que, aunque adaptada y contaminada con acentos locales, al fin y al cabo la mano de obra artesana procedía del aprendizaje en las tradiciones vernáculas, permite ver el reflejo de los esquemas metropolitanos adaptados a materiales más sencillos, a decoraciones más asombrosas y sincréticas, a la génesis, en definitiva, de un estilo



Candolim. Nuestra Señora de la Esperanza, 1560-1661



Colvale. San Francisco de Asís, 1591



Talaulim. Santa Ana, 1681-1695



Parra. Santa Ana, 1649



Goa. Estructuras de arquitectura tradicional en el campo



“indolusitano” caracterizado por la introducción de elementos distintivos, decorativos, sobre la base de la reticulación de los esquemas arquitectónicos de origen herreriano o jesuítico. En la evolución temporal, las constantes se mantienen, primero intensificando el afán ornamental propio de lo barroco, tanto en fachadas como en púlpitos y retablos, para más adelante producirse sencillamente una “miniaturización” de las realizaciones, acorde a la pérdida de poder económico.

Todo un referente San Francisco Javier para los católicos de Goa, que aunque sólo representan el treinta por ciento de la población, aún abanderan la identidad diferenciada de este pequeño estado indio que tuvo su capital en lo que en la actualidad es una ciudad misteriosa, cuyas serenas ruinas se hallan sumergidas en la espesura boscosa. A la manera de los pensamientos de Volney ante las ruinas de Palmira, lo que fue y ha dejado de ser fascina y resuena interiormente con vértigo autobiográfico. Con curiosidad y cierta ansiedad se escruta por la densa vegetación esperando reconocer las formas de lo que fue un palacio, o una casa, o una calle, un espacio silencioso y en ruinas que estuvo en su día lleno de vida y de las consabidas rutinas cotidianas.

Pocas son las mujeres que no se rebozan con vistosos saris, velo y vestido, indumentaria igualitaria; a pesar de la permanencia del catolicismo, de los nombres y apellidos portugueses de muchos goaneses, lo cierto es que el setenta por ciento de la población es hinduista. ¿Qué pensarán del gusto de los muy ibéricos “chouriços” que los católicos venden y consumen por doquier? Los rituales y las coloristas celebraciones de la religión ancestral impregnan la realidad cotidiana de calles, plazas e incluso de las carreteras, por donde no dejan de transitar a su aire y antojo, señal bovina de identidad, las sacrosantas vacas. Entorpecen el tráfico, pero como si nada; las numerosas motos, que a menudo transportan a una familia entera, o los destartalados camiones, hacen sonar sus enroquecidas bocinas sin que logren alterar siquiera, maestras de la meditación natural, el tontuno gesto de su cara y el nihilismo de su mirada.

No son muy monumentales los templos hindúes, ninguno muy antiguo, pues la invasión musulmana primero, la Inquisición portuguesa más tarde, derribaron los hasta entonces existentes, cosas de la arrogancia del conquistador religioso y del colonialismo y sus verdades omnímodas. El Shri Mangueshi quizás sea uno de los más destacados, con toda su parafernalia de colores y estatuas en honor a Manguesh, una de las reencarnaciones de Visnú. A él y a otros dioses están advocados los templos de Ponda, donde también se alza la



Francis Newton Souza. Escena campesina en Goa. 1945

mezquita de Safa. Recientemente han comenzado las excavaciones del templo invadido por la selva en Vichudrem.

El sincretismo cultural aflora en la arquitectura colonial de los templos, capillas y casas rurales, en la tradicional de las residencias urbanas, en la vernácula agraria. Predominan y sobresalen en la densidad del verdor los tonos pastel, por querencia y por exclusión, reservado tradicionalmente el blanco para las iglesias. Con tales cromatismos se tiñen las ventanas y balconadas muy portuguesas de las casas antiguas de Panajim, de Margao y de las numerosas aldeas dispersas por el territorio. La casa tradicional goanesa, tal como se identifica en la actualidad, es el resultado de la aportación de elementos hindúes, musulmanes y de las comunidades campesinas católicas, que la han acabado convirtiendo en identidad específica, unidas a las características propias del paisaje como lo conocemos hoy en día, que se deriva en parte de las políticas introducidas a finales del siglo XVIII, que dieron lugar a una reorganización del territorio mediante el drenaje de pantanos, la introducción del cultivo del arroz, además de las extensas replantaciones de cocoteros y anacardos, una nueva realidad ambiental agraria que influyó en la producción de artesanías y por tanto en los nuevos tipos de casas y construcciones asociadas a lo mismo.



Francis Newton Souza. *Campesinos de Goa*, década 1940



Goa, nuevas construcciones en la periferia de Panajim

Las viviendas familiares campesinas son muy elementales, responden a las necesidades básicas de la estructura económica rural, hallándose repartidas en el bosque buscando la protección del clima y la recolecta de frutos. Su construcción se basa en el conocimiento rutinario de los artesanos, que mantienen sus antiguas herramientas agrícolas de construcción en madera y fibras vegetales, técnicas y utensilios que guardan gran similitud con las de fabricación de barcos. Tales señas de identidad siguen vivas, aunque algunos materiales y elementos tradicionales están desapareciendo, como el tapial, el adobe, las cubiertas vegetales o de tierra, el estiércol del enfoscado. Subsiste la piedra de laterita y en parte la madera pero, sin embargo, como en tantos lugares en los que la tradición había sobrevivido hasta no tanto tiempo atrás, la execrable chapa y el vomitivo cemento están ganando la partida, amén de las abominables tipologías modernas, y universales, de viviendas residenciales consideradas “de lujo”.

La casa rural tradicional guarda relación con la arquitectura urbana. Los límites resultan a veces difusos, tanto en las soluciones como en aspectos formales y constructivos, incluso tipológicos, aunque en este último caso las dimensiones y proporciones sean diferentes. La arquitectura civil de raíz clásica dio lugar a villas que exhiben hermosos balcones en un ambiente rodeado de palmeras y pródigos campos de arrozales. La mayoría



Goa. Arquitectura doméstica tradicional



Goa, escenas rurales.

de los grandes palacios construidos por la nobleza portuguesa desaparecieron con el declive económico, un tiempo de consolidación y hegemonía, tanto económica como social, de las clases burguesas. El modelo de la noble casa de dos pisos, promovido por las grandes familias de la aristocracia portuguesa a lo largo de los siglos XVI y XVII, se abandonó poco a poco en favor de los edificios de una planta estructurados en torno a un patio, un retorno a los antiguos cánones de la tradición india.

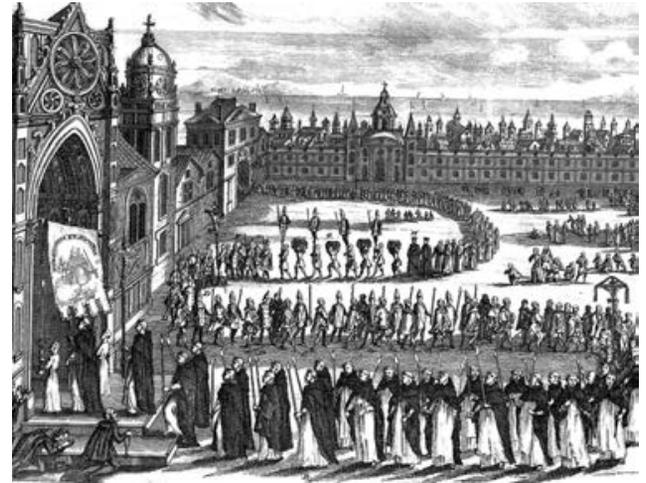
Se adopta en ellas el esquema compositivo de una fachada principal que tiende a desarrollarse a lo largo, marcada por amplias terrazas que se convierten en su elemento dominante. Además de su adaptación al clima y a una cultura de mayor sociabilidad, estos balcones, porches y verandas –*contador* en el lenguaje local- se reafirman como sala de estar, pues actúan como filtro solar y de circulación de aire fresco. De origen portugués, el *contador* fue ganando trascendencia e importancia, con el tiempo se aplicó a las casas de la pequeña y mediana burguesía, convirtiéndose en un elemento peculiar de toda la arquitectura de Goa. En una sociedad marcada por las preocupaciones de la pureza de sangre y con fobia al contacto entre castas, el *contador*, como espacio abierto al aire libre, se impondrá como un importante lugar de encuentro y de interrelación social, sirviendo al tiempo para preservar la intimidad del interior de la casa. Como elemento de representación privilegiada, la fachada principal concentra todo el esfuerzo decorativo, apoyado en la tradición india de fabricación ornamental con yeso rigidizado, que posibilita las más variadas formas. La gramática decorativa del barroco tardío se instalará para perdurar, introduciéndose poco a poco de soslayo las variaciones formales del exotismo indio.

La estética de la casa tradicional, con ventanas madreperla, balcones, salones de baile, objetos decorativos chinos y demás elementos se utilizan cada vez más a menudo para representar y, en cierto sentido, definir a Goa ante el mundo. El estilismo colonial pervive en la Goa actual como una pátina del tiempo del ayer, emergiendo de entre la densa naturaleza tropical. Tierra adentro, cuando el mar queda a algunos kilómetros, a medida que se aleja, más altas son las montañas que delimitan el territorio de la antigua colonización lusitana, toda una excepción nacional indostánica.

Genuina India rural y tropical. Con la luz de atardecer, vuelven los hombres de las tareas campestres, se pasean las mujeres con sus mejores saris, los niños juegan y se bañan en el manantial público, que es lugar de aseo para todo el pueblo. Un día más. Un día como tantos otros. Las cosas no cambian demasiado cuando uno se acerca a observar la escala de



Alfredo Roque Gameiro *La llegada de Vasco da Gama a Calicut en 1498*. c. 1900



Bernard Picart y Jean Frederic Bernard. *Escena de la Inquisición en Goa. Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde (1723-1743)*



Jan Huygen van Linschoten. *Mujeres de Goa. Itinerario, 1596*

lo cotidiano, que se muestra aparentemente inmutable. Sólo resulta novedoso y pintoresco a los ojos del viajero que en ese preciso instante felizmente pasaba por allí.

## GOA, UNA INVENCION POÉTICA

Pero la historia de Goa no se ciñe al recuento “pierrelotiano” de su esplendores pasados y la fascinación impostada por el brillo de los saris y la percha natural de sus portadoras. Existen otras vertientes menos complacientes sobre el desembarco lusitano en tan lejanas costas, gesta loada por Luís de Camões como cima poética ofrendada al poderío oceánico de su patria.

Como señalan recientes estudios sobre el tema, que es en cierta medida el de todo proceso colonizador del pasado,<sup>9</sup> el éxito de la presencia portuguesa en Goa se explica mejor a través de la alianza entre la Corona, los jesuitas y las órdenes misioneras franciscanas, traducida en la acción creativa y la resistencia sutil, o violenta, de las poblaciones indígenas a las imposiciones del orden metropolitano. En este sentido, la disposición del Estado de la India, políticamente centralizado, supuso la evangelización sistemática y la conversión de las poblaciones locales. Para evitar la islamización del territorio, en plena expansión mogola, y luchar contra las prácticas religiosas tradicionales, se impuso el catecismo del miedo, se introdujo la Inquisición, se persiguió la religión tradicional y se promovió la separación física entre los cristianos y los no creyentes. El orden religioso local fue destruido en favor de las instituciones cristianas, como la Hermandad de la Santa Fe. Varios mecanismos de persuasión se implementaron, como la constante construcción de edificios para el culto cristiano, la mejora de las habilidades de los conversos y el clero local, la concesión de privilegios para inducir a los indios a la conversión, la restricción del ejercicio de determinados oficios en favor de los cristianos, la concesión de tierras a los conversos, la asignación de capacidad jurídica y autonomía económica a las mujeres convertidas, derecho impensable en el orden social hindú de nacimiento.

La Compañía de Jesús y los franciscanos recibieron potestades en nombre de la corona portuguesa, ganando con ello ante las élites locales poder político, económico, administrativo y judicial. Dado que el Estado de la India permanecía en una constante situación de fragilidad financiera, las órdenes religiosas y los conventos fueron acumulando importantes activos materiales, esto es, poder. Incluso los éxitos de la intervención del trabajo misionero en las costumbres, en la estructura de las familias, en la rutina del

<sup>9</sup> Angela Barreto Xavier: *A invenção de Goa: poder imperial e conversões culturais nos séculos XVI e XVII*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2008



Mary Anne Venning, *Hombre y mujer de Goa. A Geographical Present; Being Descriptions of the Principal Countries of the World*, 1829

trabajo, en las fiestas, en la organización del tiempo y del espacio físico de las comunidades locales y el establecimiento de una estructura de vigilancia, castigo y recompensa, forzó a la monarquía portuguesa a entrar en conflicto con el clero regular y local, tratando de disminuir los excesivos poderes concentrados por las órdenes misioneras. Tarea difícil, ya que eran justamente la Iglesia y las órdenes misioneras las que proporcionaban los dispositivos esenciales de la cristianización, fundamento del Imperio. Mediante la articulación encadenada de hermandad-misericordia-universidad-hospital, franciscanos y jesuitas, con sus diferentes inflexiones, interfirieron en la sensibilidad y la formación de Goa a partir de la común convicción de que la caridad, la educación, la predicación, la comunión y la confesión eran vistos por ellos como la mejor manera de ampliar la grey cristiana.

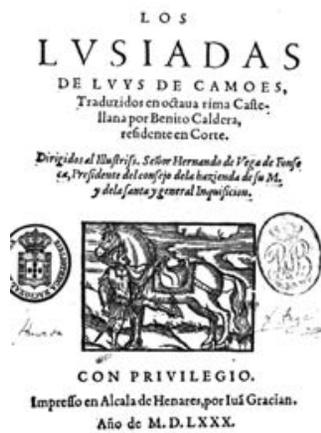
Pero parte de los convertidos continuaron practicando clandestinamente sacrificios y rituales de su tradición espiritual ancestral, promoviendo fugas y rebeliones y recibiendo en respuesta la aplicación de la violencia religiosa, en extremo cruel con los insumisos recalcitrantes, gratificante con los que se adherían al cristianismo. En otros lugares, especialmente en las afueras de Goa, la resistencia se tradujo en violencia explícita, culminando con los consabidos asesinatos rituales de jesuitas, la misma suerte que los intrépidos misioneros corrieron en Japón.

Dicho papel medidor de la lejana corona, suplantada en su propio nombre por las élites nativas, muestra cómo, en la lucha por la condición de intermediario entre el orden imperial y local, la sociedad criolla se fue apropiando y aplicando en su favor el discurso del honor y la nobleza característico del colonizador, clara distorsión por su parte de la idea imperial de la centralidad política. Pero la existencia misma de la comunicación institucional y de órganos de arbitraje, como el Consejo de Ultramar y los tribunales de la Inquisición, y el uso que la élite colonial hizo de ellos para peticiones, solicitudes y juicios, señala la condición de árbitro legítimo que los colonos de la India atribuían a la corona portuguesa.

Real, imperial y oceánica había sido la política emprendida desde la metrópoli que había desembocado finalmente en la colonización portuguesa de tan lejanos parajes asiáticos. La especificidad colonial portuguesa ha sido motivo de diatribas historiográficas, cómo no. Como el asunto es arduo, al tiempo que apasionante, nos basaremos en la ideas expuestas por Adriano Moreira,<sup>10</sup> que se apoyan en la exégesis del poema épico de Luís de Camões sobre la primera expedición de Vasco de Gama, versos dirigidos a exaltar la gloria de la patria portuguesa, obra escrita en un tono tan culto y con metáforas tan extremas que hizo afirmar a nuestro Quevedo que “si son pocos los que la leen, son menos los que la entienden”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> El manifiesto político de “*Los Lusíadas*”. Una concepción occidental (“*Revista de estudios Políticos*”, 189-190, 1973)

<sup>11</sup> Escasean las noticias sobre la vida del poeta portugués Luís de Camões (1524-1580). Su infancia posiblemente transcurrió en Coimbra. En 1542 partió hacia Lisboa, donde frecuentó la corte, revelando en ella su genio poético. En 1546, empujado por el desafecto del rey, marchó a Ribatejo y en 1547 a Ceuta, formando parte de la guarnición de la plaza. La vida de Camões, abandonada la corte, se orientó por el camino de la milicia, no sin sinsabores, pues en Ceuta perdió un ojo. A finales de 1549 estaba de nuevo en Lisboa, proyectando al año siguiente su viaje a la India. Allí tomó parte en algunas expediciones. En 1555 estaba de vuelta en Goa, donde escribió varias composiciones y se enamoró de una esclava, Bárbara. En 1556 intervino en una nueva expedición y dos años después se estableció en Macao, donde fue nombrado proveedor mayor de los difuntos y ausentes del enclave. Acusado de prevaricación, fue privado del cargo, viéndose obligado a acudir a la India para justificarse. En viaje hacia Goa, en 1559, naufragó. Aunque se ignoran los detalles del proceso, se sabe que fue liberado por el conde de Redondo. En 1567 emprendió el regreso a Portugal, deteniéndose de camino en Mozambique, y hallándose, ya en 1570, de vuelta en Lisboa.



Edición de *Los Lusíadas* traducida por Benito Caldera en 1630

Es sabido que desde las campañas de Alejandro Magno, comerciantes y misioneros recorrían esporádicamente el subcontinente indio, pero fue Vasco da Gama quien abrió la primera ruta marítima hacia la India. Su pequeña flota compuesta por cuatro naves, que partió en busca de “cristianos y especias” (según las célebres palabras del primer portugués en pisar tierra indostánica) dobló el cabo de Buena Esperanza y llegó a Calicut, en la costa de Malabar, el 18 de mayo de 1498, tras once meses de navegación.

La crónica del viaje de Vasco de Gama suministró a Luís de Camões argumentación para *Os Lusíadas* (1572), relato de viaje y poema épico, el más famoso de toda la literatura moderna portuguesa, obra mayor sobre la proeza lusitana y la expansión occidental, en la cual la gesta marinera y la vocación portuguesa quedan mitificadas a un nivel sobrehumano, siendo, además, que el poema no se limita a consagrar el fragmento del camino recorrido por *Os Lusíadas* hasta entonces. Toma además partido en relación al futuro de la nación y de Occidente.

En tiempos de aparición de la obra de Camões Europa se enfrentaba en guerras de religión. La matanza de San Bartolomé, en ese mismo año 1572, señaló la aparición de un Occidente plural, no sólo desde el punto de vista religioso, sino también político. Un Occidente que vivirá en permanente guerra civil hasta nuestros días. Exactamente lo opuesto a aquello que se proponía la meditación *camoesiana*. Al margen de sus cualidades poéticas, *Os Lusíadas* se erigió en el punto de referencia y de apoyo de los que se mantuvieron fieles al programa nacional que el texto adopta y recomienda, pues se entiende como un manifiesto que hace patente, clara y públicamente, una concepción del Estado al servicio de una misión nacional, estructurada toda ella conforme a una bien definida escala de intereses y de valores, que desarrolla una teoría justificativa de una historia, ya entonces larga, y proyecta sobre el futuro las metas de la acción que incumben a la soberanía. Se trata, por tanto, de una proclama, que por eso mismo no viene a traer la paz. Más bien se inscribe en una polémica que, de tiempo en tiempo, no puede dejar de animarse respondiendo a los desafíos de la evolución de la coyuntura histórica. Por otra parte, la obra apareció en vísperas de una de las más graves crisis nacionales, y de modo muy significativo, las ediciones de *Os Lusíadas* se suceden de 1580 a 1640. Sin contar con las extranjeras, aparecen en Portugal once ediciones, por lo menos, durante los sesenta años de la monarquía filipina.

En el debate entre la concepción oceánica y la concepción continental, *Os Lusíadas* toma partido por la primera. La lucha contra el mahometano, la conquista de los Algarves de más allá del Estrecho, constituía el complemento de la tarea continental que venía del comienzo de la monarquía lusitana. Políticamente se trataba aún del continente. Pero el proyecto oceánico era rechazado por los males que derivarían de él para el reino,



Jan Huygen van Linschoten. Itinerario, 1596



Carta náutica de 1502, atribuida a Américo Vespucio.



Jan Huygen van Linschoten. Cochini Rex elephante vectus, cum procerum comitatu, quos Nairos vocant. Circa 1638



Retrato de Camões en prisión, en Goa  
Pintura anónima, 1556



Goa. Los últimos días como colonia portuguesa

inevitablemente despoblado, debilitado, lanzado a lo lejos, en busca del Oriente, mientras que a las puertas crecía el enemigo. Esto es lo que el poema pesa y rechaza, manifestándose como un acto deliberado de intervención en la vida nacional en cuanto proyecto político.

El profético “Canto II” anuncia que estos lusiadas “nuevos mundos al mundo van mostrando”, construyendo “fortalezas, ciudades y altos muros”, deshaciendo a “los turcos belicosísimos y duros”, subyugando a “los Reyes de la India, libres y seguros”, todos “al Rey potente subyugados”. Y esto no es un proyecto sujeto a las contingencias de la humana debilidad, sino una misión predestinada por los dioses. La gesta de *Os Lusíadas* conduciría inevitablemente al establecimiento de una monarquía de tipo universal, superadora de las divergencias culturales y étnicas, y de las lejanías marítimas. El mar no sería un obstáculo a tal unidad política, ni a la vigencia de las nuevas leyes que se promulgarían; Lisboa sería así la nueva Roma.

Fortalezas, ciudades y altos muros  
Por ellos veréis, hija, edificados;  
Los turcos fuertes, belicosos, duros,  
Dellos siempre veréis desbaratados;  
Los libres reyes índicos seguros  
Veréis al rey potente sojuzgados;  
Y de todo, a la fin, ello señores,  
A la tierra darán leyes mejores

Goa veréis a moros ser tomada,  
La cual vendrá después a ser señora,  
De todo Oriente, y sublimada  
Con triunfo desta gente vencedora.  
Allí, soberbia, altiva y ensalzada,  
Al gentil que los ídolos adora  
Duro freno pondrá, y al cualquier tierra  
Que a los vuestros hacer pensare guerra.

No somos, no, corsarios que pasando  
Por las flacas ciudades descuidadas  
La gente a hierro y fuego va matando  
Por robar las haciendas codiciadas;  
Mas de la fuerte Europa navegando  
A las tierras buscamos apartadas  
De la gran India y rica, por mandado  
De un rey nuestro sublime y estimado

*Los Lusíadas / de Luys de Camoes traducidos en octava rima castellana por Benito Caldera, residente en Corte*

## FINALE PRESTO (MÁS SE PERDIÓ EN CUBA)

“Vuestra Excelencia comprenderá con cuánta amargura le envió este mensaje. (...) No hay lugar para treguas ni prisioneros ni para la rendición de navío alguno, porque sólo puede haber soldados y marineros o victoriosos o muertos. Dada su gravedad, estas palabras no podían ser dirigidas sino a un militar consciente de lo elevado de sus deberes y enteramente dispuesto a cumplirlos. Dios no ha de permitir que tal militar sea el último Gobernador del Estado de la India”.<sup>12</sup>

(Telegrama del dictador Antonio Olivera Salazar al “Brigadeiro” Manuel António Vassalo e Silva)

Con la misma pasmosa celeridad con la que las tierras de Goa fueron arrebatadas en 1510 al sultán de Bijapur, hazaña que las narraciones poéticas y las ilustraciones de la época se encargaron de elevar a los altares épicos, Goa fue ocupada por las tropas del ejército indio el 18 de diciembre de 1961, dándose por finalizada la historia colonial más



Theodore de Bry. Barcos portugueses luchan contra los turcos en Goa, 1620



Pedro Barretto de Resende. Plano de Surat y sus alrededores, con soldados y barcos comprometidos en batalla. Libro del Estado de la India Oriental, 1646



Entrada de las tropas indias en Goa, en 1961. Soldados portugueses retenidos en Goa.



Los dos Afonsos de Albuquerque

<sup>12</sup> El texto completo del histórico mensaje, lleno de vanidad intrascendente propia de un salvapatrias-pecho-de-lata, decía así: "Vuestra Excelencia comprenderá con cuánta amargura le envío este mensaje. No nos es posible calcular la inminencia del ataque de la Unión India a los territorios de ese Estado pues, aunque ya estábamos acostumbrados a sus constantes amenazas, esta vez el gobierno indio ha ido tan lejos con sus preparativos bélicos que difícilmente renunciará a atacarnos. Puede que intente, utilizando agentes subversivos, alterar el entramado civil y militar de ese Estado con el fin de dispersar y anular la capacidad de nuestras fuerzas para defender el territorio e impedir la conquista que internacionalmente se teme. Le aconsejo la máxima paciencia ante las provocaciones. Se está desplegando una intensa actividad diplomática para movilizar a nuestras amistades internacionales e influir sobre numerosos Estados con el propósito de disuadir a la Unión India de que el ataque se lleve a cabo. Estamos seguros de que grandes potencias como los EE.UU., Inglaterra, y Estados amigos como Brasil y otras naciones sudamericanas, con el auxilio constante de España, manifestarán al Gobierno de Nueva Delhi y a sus representantes en dichos países su repulsa ante un ataque militar al territorio portugués. La posición que, de manera espontánea, han adoptado destacados sectores de la prensa internacional, tradicionalmente partidarios de la Unión India, muestra cómo la agresión a Goa repugna a la conciencia de las

naciones y es vista como un desmentido a la política pacifista del Primer Ministro, algo a lo cual éste es particularmente sensible. Pero cualesquiera que fuesen los resultados de estas acciones combinadas hay que esperar lo peor; todos somos conscientes de la modestia de nuestras fuerzas, pero en la medida en que el Estado vecino puede incrementar a su antojo los medios para el ataque, la enorme desproporción de fuerzas que existe en contra nuestra resulta más que evidente. La política del Gobierno siempre fué, en la imposibilidad de asegurar una defensa plenamente eficaz, el mantener en Goa aquellas fuerzas que obligaran a la Unión India a no sobrepasar las simples operaciones de policía, so pena, como está sucediendo ahora, de tener que recurrir a una operación cuya fuerza desmedida produjese el rechazo de la opinión pública mundial. Esto último significa que la primera misión de nuestras fuerzas se ha cumplido; la segunda consiste en no dispersarse luchando contra agentes terroristas supuestamente "liberadores", sino en organizar la defensa de manera que, manteniéndonos a la altura de nuestras tradiciones, prestemos el mayor servicio al futuro de la Nación. No hay lugar para treguas ni prisioneros ni para la rendición de navío alguno, porque sólo puede haber soldados y marineros o victoriosos o muertos. El ataque que está a punto de ser lanzado sobre Goa buscará, desplegando medios arrolladores, reducir al mínimo la duración de los combates. Políticamente necesitamos que la lucha se prolongue durante, por lo menos, ocho días, período imprescindible para

movilizar urgentemente a las instancias internacionales. Dada su gravedad, estas palabras no podían ser dirigidas sino a un militar consciente de lo elevado de sus deberes y enteramente dispuesto a cumplirlos. Dios no ha de permitir que tal militar sea el último Gobernador del Estado de la India"

<sup>13</sup> Los hechos de la guerra de Goa han dejado multitud de anécdotas que bien merecerían entrar en la antología mundial de los disparates bélicos. La heroica fragata Afonso de Albuquerque había llegado en junio de 1960 a Goa para relevar a la de la misma serie Bartolomeu Dias. Contaba con 4 piezas de 120 mm. 2 de 76 mm. 8 cañones Oerlikons antiaéreos de 20 mm. Además de no haberse embarcado en ella las consabidas minas, sufría un grave problema de escasez de tripulación porque habían embarcado en Portugal 48 cadetes para dar la vuelta al mundo, que luego en Goa cambiaron de barco, con lo que el Afonso de Albuquerque estaba infradotado, lo cual, por ejemplo, impedía usar todo su armamento al mismo tiempo. Ante el cariz que iban tomando los acontecimientos, el gobierno portugués decidió reforzar el despliegue y el 25 de noviembre zarpó de Angola la fragata Diogo Gomes. Pero no llegó a tiempo: el 18 de diciembre, estando al norte de Madagascar, consumados los hechos, fue mandada volver a Mozambique.

larga del mundo. Un mismo nombre, Afonso de Albuquerque, abre y cierra el telón, el primero como glorioso adalid guerrero y primer virrey portugués de las Indias Orientales, el segundo, inscrito en el casco de la fragata portuguesa hundida por el fuego enemigo, simbólico derrelicto de una guerra amable y “fidalga”, gracias a que el mando de las tropas portuguesas se negó a seguir las órdenes del indolente dictador asentado en los reales de Lisboa, que había mandado a los soldados desplazados que defendiesen la plaza hasta vencer o morir.<sup>13</sup>

A pesar de la larga historia en Portugal del anticlericalismo y de relaciones infelices con el Vaticano, el Estado Novo de Oliveira de Salazar intentó mantener el fantasma del “Padroado” (complejo de derechos y obligaciones otorgados o impuestos formalmente por el papado sobre los reinos soberanos de España y Portugal -el Patronato- para promover y coordinar la evangelización de los territorios recién descubiertos y colonizados). El gran hombre de Estado, descrito por algunos como un buen católico, en realidad una mala persona, no vio ninguna ambigüedad en sus últimas acciones en Goa, llevándolas hasta sus últimas consecuencias. Sus órdenes de adoptar una política de tierra quemada antes de abandonar la “Roma del Este” en 1961 marcó el triste final de una historia que había empezado cuatro siglos antes.

Habiendo abandonado los británicos la India en 1948, los portugueses se mantuvieron como los últimos colonizadores europeos en el país, a pesar de las crecientes demandas del gobierno nacional indio en sentido contrario. En esas circunstancias, el primer ministro Sri Pandit Jawaharlal Nehru se adelantó a asumir el liderazgo del movimiento anti-colonial en África y Asia, un papel que la vecina China estaba ansiosa por detentar.

La invasión militar de Goa parecía inevitable, y en diciembre de 1961 las fuerzas armadas indias pasaron a la acción mediante la llamada “Operación Vijay” (“Victoria”), por la que el Gobierno de la India ordenaba una invasión a gran escala a través de tierra, mar y aire, para decidir el destino de una de las primeras tierras ocupadas por los europeos en Asia, ofensiva ante la cual las tropas portuguesas defensoras eran notablemente inferiores. Para la Fuerza Aérea de la India constituía la ocasión perfecta para poner a prueba su flota de combate *Hunter jet-powered* y los bombarderos *Canberra*. La lucha terminó literalmente en dos días, y el teniente general Chaudhuri entró en Panajim el 19 de diciembre de 1961, con lo cual se ponía fin a la Goa portuguesa, pasando a convertirse en territorio de la India.

Los portugueses se salvaron de coronar su misión civilizadora universal de una manera dramática gracias a la intervención de un cristiano goanés de alto rango, el Dr. Abel Alves Colaço, “el hijo más venerado de Goa”, que había comprendido mejor las

coordenadas históricas y culturales de la colonia que las autoridades civiles y religiosas. Sus consejos al patriarca y su intervención conjunta como Secretario General de Estado ante el dubitativo Gobernador General, Manuel António Vassalo e Silva, ayudaron a evitar lo que el mismo Gobernador General denominaría más tarde “un sacrificio inútil”, que traducido a términos tácticos de última generación ordenados por el visionario presidente Salazar consistía en prenderle literalmente fuego a Goa. Y al incendio neroniano de la capital se añadiría la colocación de minas y explosivos, que llegaron a ser instaladas oportunamente, incluso en los árboles de los bordes de las carreteras, perforados hasta la médula para incrustar en ellos cartuchos de dinamita.

El militar portugués Manuel António Vassalo e Silva había sido nombrado en 1958 el 128 Gobernador General de Goa, Diu y Damão. Se dice que, sensible a los buenos consejos de los que conocían mejor la historia de Goa, el gobernador Silva pronto se convirtió en amigo de la gente del lugar, adquiriendo de ese modo una visión más precisa sobre el desarrollo y bienestar de sus habitantes. Pero desgraciadamente tuvo que enfrentarse a uno de los momentos más humillantes de la historia de Portugal. Con la invasión india en ciernes, el dictador António de Oliveira Salazar le envió el mensaje reproducido anteriormente. La cuestión insoluble para el militar gobernador confrontaba principios irreconciliables fatalmente encadenados: ser leal a su país y a la autoridad, defenderlo con un ridículo ejército ante la superioridad del “enemigo” y enviarlo, por tanto, a su inmolación.

El sacrificio que Manuel António Vassalo e Silva asumió tuvo para él un alto costo. El Gobernador decidió quedarse con los prisioneros de guerra en poder del ejército de la India. En marzo de 1962 fue uno de los últimos en salir de Goa, siendo recibido por un ambiente hostil cuando regresó a Portugal, expulsado de la carrera militar y enviado al exilio. Volvió a Portugal en 1974 tras la caída del régimen y fue honrosamente restituido a su rango castrense.

Parte de su mérito fue salvar vidas y patrimonio. El 12 de diciembre, desobedeciendo las instrucciones de Lisboa, que calificaba la medida de “contraria al interés de la Nación”, ordenó la evacuación de las esposas e hijos de todo el personal militar portugués. El barco “India”, cuya capacidad era de 105 pasajeros, zarpó de Mormugão, rumbo a Karachi, con 650 personas a bordo. Mientras se aproximaba el temido desenlace, el dictador luso desarrolló una actividad febril, buscando el efecto disuasorio que causaría la presencia de algunos navíos y de los chicos de la *Royal Navy* fondeados en aguas de la India Portuguesa. Invocó para ello, sin éxito, la histórica alianza luso-británica. Al Ministro de Ultramar, Adriano Moreira, se le ocurrió una propuesta singular: aliarse con el diablo, romper relaciones con Taiwán y dar pleno reconocimiento diplomático a la República Popular China, otorgándole privilegios



Goa. Los últimos días como colonia portuguesa, 1961, con la emocionante despedida del Gobernador Manuel Antonio Vassalo e Silva

portuarios y ferroviarios en Mormugão –el principal puerto del Mar Árabe– a cambio de que los chinos obstaculizaran los planes de invasión indios. Zhou Enlai, siempre distanciado de Nehru, consideró la oferta -pese a mantener Portugal en China su colonia de Macao- pero acabó descartándola (¡fíate tú de los chinos que siempre juegan a ser los únicos ganadores!) y, en el colmo del cinismo, transmitió a los portugueses su convencimiento de que el pacifista Nehru nunca se permitirá recurrir a la fuerza para conquistar Goa. Maravillosa manera de comprobar hasta qué punto puede llegar lo retorcido del pensamiento humano. Igualmente, a la entonces novata administración del Presidente Kennedy le daba cierta tranquilidad pensar que las amenazas de Nehru no pasarían de bravuconerías. Atinado juicio del marido infiel de Jackie, como todos los que adornaron su política exterior en los apenas tres años de mandato: invasión de Bahía de Cochinos, crisis de los misiles de Cuba, construcción del Muro de Berlín, así como los primeros hechos de la Guerra de Vietnam.

En esta casi guerra tragicómica se dieron acontecimientos propios de las crónicas bélicas del humorista Gila. El 14 de diciembre, el Ministro de Asunto Exteriores, Adriano Moreira -doctor en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid- transmitió al Gobernador General de la India Portuguesa la orden de repatriar a Lisboa las reliquias de San Francisco Javier (se dice, si bien no a ciencia cierta, que hubo también una reclamación desde Navarra, provincia considerada durante el franquismo como venero de la tradición y proa de la civilización católica en el mundo)<sup>14</sup> y proceder a la destrucción de una serie de edificios representativos sin ningún valor militar. El Gobernador Vassalo e Silva también se negó a ello arguyendo que San Francisco Javier era un santo de Oriente y su lugar estaba allí, por lo que ordenó retirar los bidones de gasolina que habían sido colocados en el Palacio virreinal de Idalcão, dado que “le resultaba imposible destruir las huellas de nuestra grandeza en Oriente”.

La inferioridad portuguesa no sólo era numérica y de equipamiento, también organizativa (algo verdaderamente insólito, teniendo como enemigos a los indios de la India). Más datos para la historia de la gilescas guerra de botones. El día 17 aterrizó por fin en Goa el *Super Constellation* de la TAP. Traía a bordo un contingente de enfermeras paracaidistas cuya misión era ayudar a finalizar la evacuación obligatoria de las familias de los militares portugueses y de aquellos civiles -europeos o goaneses- que lo deseasen. Viajaba con ellas, fingiendo ser miembros de un equipo de balonmano venido desde la metrópoli para competir en un torneo ( ? ) parte de la dotación para las dos únicas baterías antiaéreas de 40 mm. que defendían el aeropuerto internacional de Goa-Dabolim y de toda la India Portuguesa. El *Constellation* había conseguido, por fin, transportar en su bodega el anhelado cargamento de “chorizos”, nombre cifrado de los lanzagranadas anticarro de 89 mm. “Instalaza”, por cierto, de fabricación española. Pero al entusiasmo sucedió el estupor

<sup>14</sup> Lo que sí se estableció en Navarra fue una polémica sobre el destino del cuerpo del santo, sintiendo amenazado su sepulcro por la invasión del ejército indio. San Francisco Javier protagonizará numerosos acontecimientos y prodigios taumatúrgicos en torno a esta guerra de Goa, Damau y Diu. Del mismo modo, anteriormente, en 1949, los itinerarios internacionales del brazo derecho y otras reliquias del santo circundando los límites del mundo comunista y dando la vuelta al orbe sugieren esta proyección extraterritorial de la religiosidad navarra como vanguardia de la identidad civilizadora hispánica. Vid.: Santiago Martínez Magdalena, *Proyección extraterritorial de la religiosidad navarra durante la postguerra española: las reliquias de San Francisco Javier y la Guerra Fría*. Zainak. 28, 2006, 485-507.

cuando se inspeccionó la carga y, en vez de los lanzagranadas, aparecieron succulentas rstras de chorizos de charcutería. Alguien había sustituido las armas por los embutidos con los que el Movimiento Nacional Femenino colaboraba como aginaldo para la celebración de la “Navidad del Soldado” en Ultramar. Un día más tarde llegaron nuevos refuerzos. Como para temerse lo peor. En efecto, el 18 de Diciembre, escasas horas antes del comienzo de la invasión, aterrizó en Dabolim el DC-4 de la TAIP. Traía consigo el resto de la dotación antiaérea para las baterías del aeropuerto y -más estupor si cabe- a un teniente con dos suboficiales músicos, maestros de clarinete y trombón, cuya misión consistía en ayudar a crear la banda de música de la Policía de Goa.<sup>15</sup>

El mismo día de la invasión el representante portugués ante las Naciones Unidas, el embajador Vasco Garin, convocó urgentemente al Consejo de Seguridad para condenar la violación de los derechos soberanos de Portugal y de la Carta de las Naciones Unidas. El representante de la Unión India, C. S. Jha, no dudó en recusar a la Organización: *“Se trata de barrer los últimos vestigios del colonialismo en la India. Para nosotros es materia de fe. Piensen lo que piensen los demás. Con Carta de las Naciones Unidas o sin ella, con Consejo de Seguridad o sin él, es una convicción inalienable a la cual, cueste lo que cueste, no vamos a renunciar”*.

No hubo más que discutir.

La “Operación Vijay” tuvo efectivamente lugar a finales de 1961, pero, sin embargo, su urgencia fue dictada más por las perspectivas del partido en el poder ante las elecciones nacionales que se habían programado para febrero de 1962, e incluso por posiciones diplomáticas de la India en el Movimiento de Países No Alineados. En la Conferencia de



Cartel de Jawaharlal Nehru como rescador de la posesión india de la colonia



Goa. Propaganda de la aviación comercial portuguesa

<sup>15</sup> La invasión efectiva del Estado Portugués de la India tuvo lugar el lunes 18 de Diciembre de 1961. Las fuerzas lusas, consistentes en unos 3.500 soldados portugueses, 900 auxiliares coloniales y 200 marinos, armados con material inoperante o de museo, sin aviación ni apenas baterías antiaéreas y sin otro apoyo marítimo que una cañonera botada en 1935 y tres lanchas de vigilancia, fueron atacadas por la Unión India con 1 portaviones, 2 cruceros, 1 destructor, 8 fragatas, 4 lanchas minadoras/anti-torpedos, 20 bombarderos a reacción, 22 reactores de caza y más de 30.000 combatientes entre infantería, tropas aerotransportadas y unidades anfibas, ampliamente apoyados por artillería y carros de combate. Con las tropas de reserva listas para intervenir, sumaban más de 50.000 hombres. Se concluía así una ambición/obsesión política de Jawaharlal Nehru, que ambiguamente había adelantado ya tal propósito en un discurso de 21 de agosto de 1955:

*“It is not true that we covet Goa. That small bit of territory does not make any difference to this great country India. We do not desire to impose ourselves on the people of Goa against their wishes. It is definitely their responsibility to choose for themselves. We have assured Goans that it is for them to establish their own future and I further assure them on matters such as Religion, Languages and Customs”*.

Belgrado de septiembre de 1961, el liderazgo de la India parecía cuestionado por el bloque africano, que luchaba igualmente contra el colonialismo portugués. Aunque la India había sido pionera en la revolución anticolonial contemporánea, parecía haber claudicado de los primeros ímpetus. El bloque africano afirmó que una fuerte acción de Nehru en Goa aumentaría e incluso haría más fácil la revolución africana. China por su parte se esforzaba por socavar el liderazgo de Nehru ante los Estados afro-asiáticos. Para contrarrestar estas tendencias y para regenerar su imagen, Nehru se vio obligado a patrocinar un seminario en Delhi sobre el colonialismo portugués a principios de octubre de 1961, de manera que la “Operación Vijay” se convirtió en el siguiente paso inevitable.

El egocéntrico “pacifista” Sri Pandit Jawaharlal Nehru probaría de su propia medicina en la frontera del Himalaya cuando, en 1962, la Unión India fue atacada por la República Popular China, siendo derrotada en tres frentes, y desalojada de la estratégica región del Aksai Chin, un desierto de sal, deshabitado, pero de vital importancia para las comunicaciones chinas en el área que India, a su vez, pretendía anexionarse como parte del distrito de Ladakh, en el estado Jammu y Cachemira. Esta vez los 34 muertos y 51 heridos de las batallas de “la guerra de Goa” se convirtieron en 1.383 muertos, 3.968 prisioneros, 1.696 desaparecidos y un número nunca revelado de heridos. Se dice que la salud de Nehru comenzó a deteriorarse a partir de tamaño revés, siendo, a juicio de algunos, causa última de su muerte en 1964.

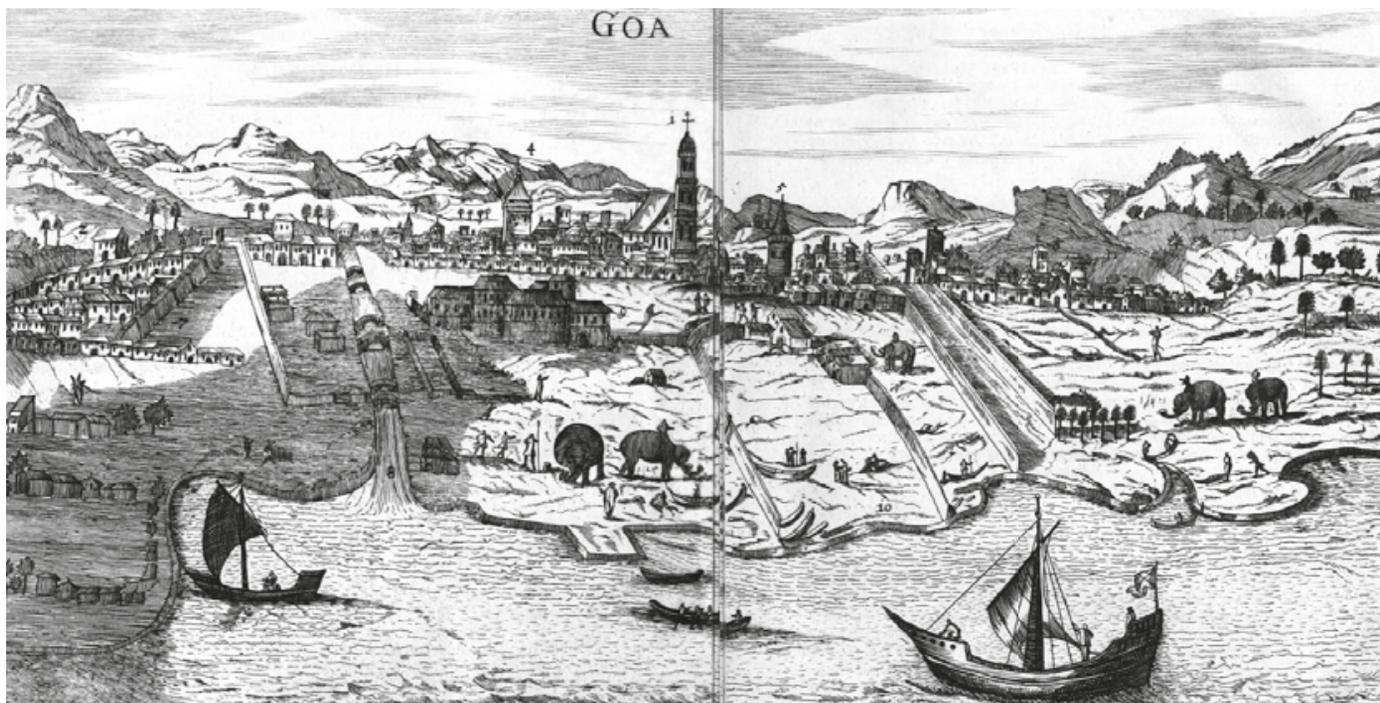


Soldados del ejército portugués rezando y desfilando ante la iglesia del Bom Jesús de Velha Goa. Fotos del reportaje de la revista LIFE

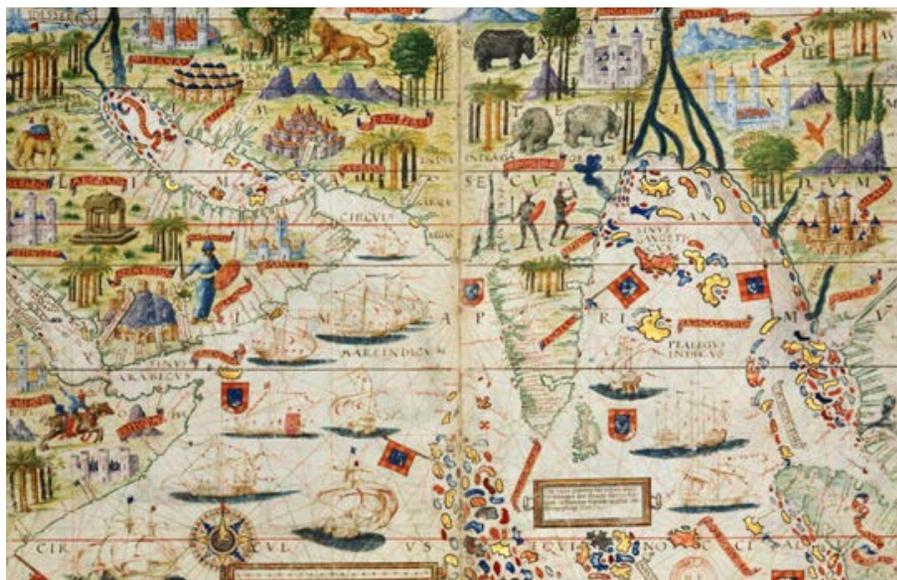


La rendición portuguesa a las tropas indias en Goa. 1961

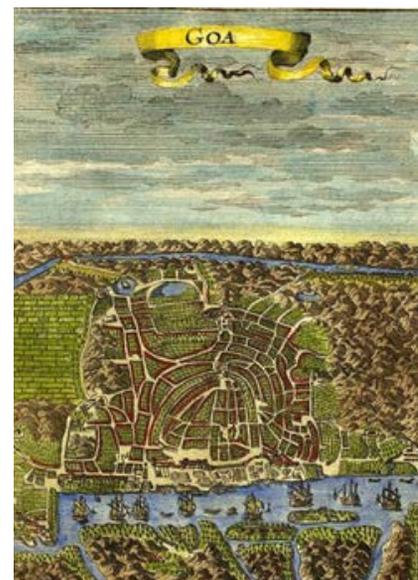
GOA. CATÁLOGO VISUAL



Johann Christoph Wagner. *Delineatio provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici in oriente*. Augsburg, 1687



Carta Do Atlas de Lopo Homem-Reinel (Atlas Miller) 1519. Subcontinente indio con banderas portuguesas del siglo XVI



Alain Manesson Mallet, Goa, *Description de l'Univers*. Paris 1683



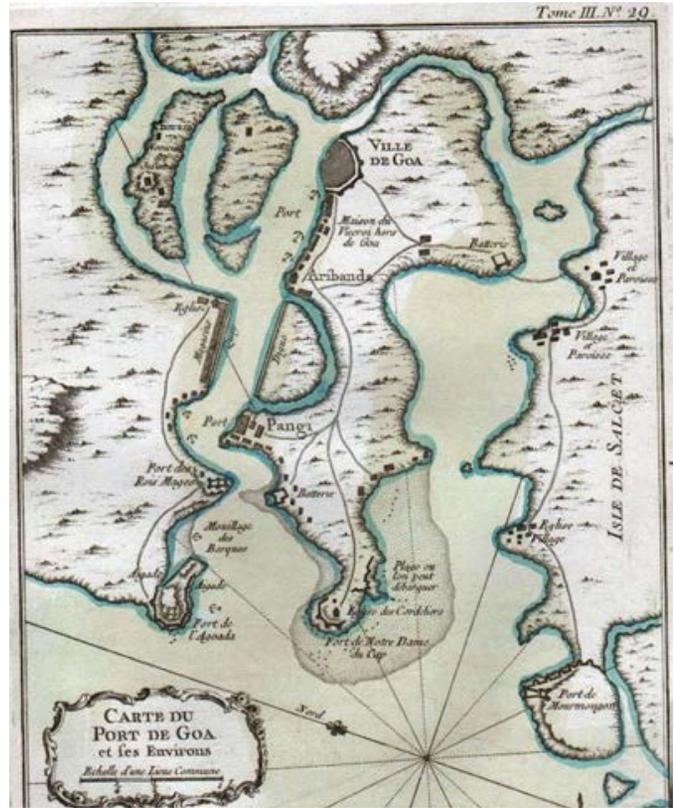
Theodor de Bry. Salida de la flota portuguesa del puerto de Lisboa hacia las Indias. 1592



Abbé Antoine François Prévost, Vista de Goa Histoire Générale des Voyages, Paris, 1750



Planta de la ciudad de Goa. Lith. de A. C. de Lemos. 1831



Jacques Nicolas Bellin Mapa del Puerto de Goa y sus alrededores 1764



GOA Livro das Plantas das Fortalezas, Cidades e Povoaçoes do Estado da India Oriental 1600s



Palacio da Fortaleza dos Virreis da India. S. XVIII



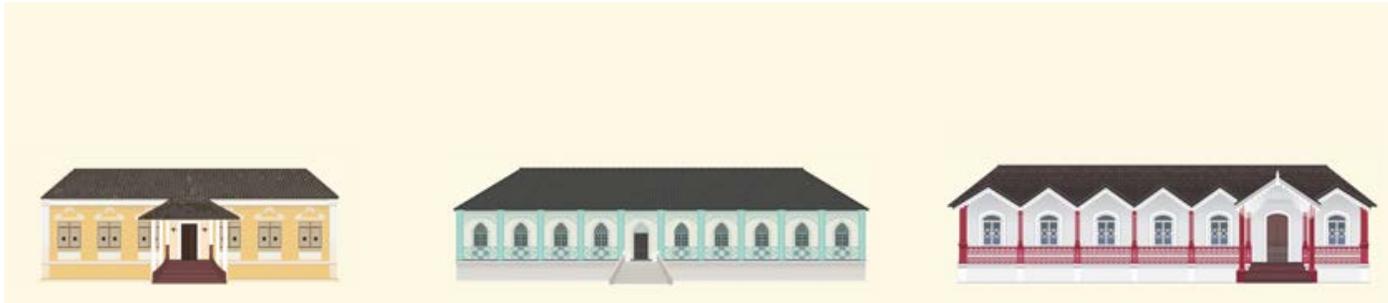
Palacio da Fortaleza dos Virreis da India. S. XVIII



Theodor de Bry. Goa, Plaza del mercado. *Indiae Orientalis*, 1598



Joze Aniceto da Silva. Pangim. 1ª mitad s. XIX.



SUCCORRO Punto de Rosario 1600s

LOUTALIM Quadros e Costa 1900s

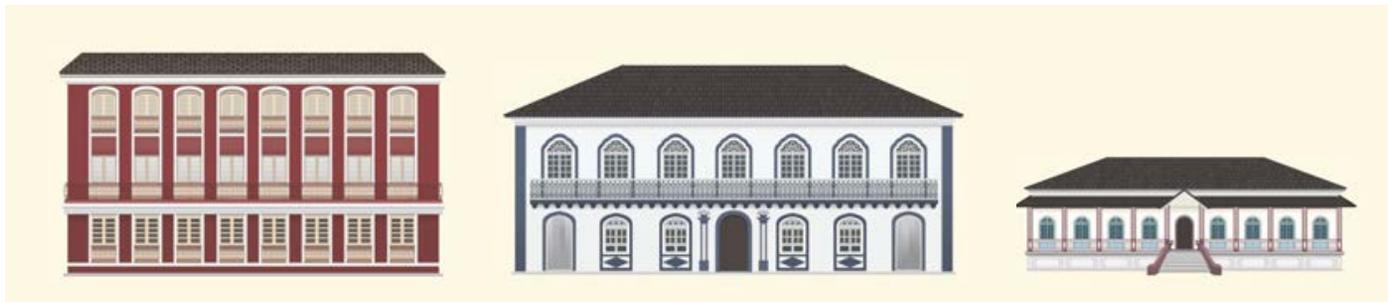
LOUTALIM Casa Veronica 1900s



CHANDOR Casa Grande 1550

LOUTALIM Hermanas Pillar 1600s

RAIBANDAR Solar dos Colacos 1730



FONTAINHAS Pousada Panjim 1893

MARGAO Casa Monte Silva 1600s

LOUTALIM Casa Figuerido 1900s



MARGOA Casa Silva 1713

FONTAINHAS Casa Fernandes 1800

MARGOA Francisco Xavier Lourenço 1763



AGASSAIM San Lorenzo 1565



AGONDA Santa Ana 1859



ALDONA Santo Tomás 1569



ANJUNA San Miguel 1713



AQUEM, MARGAO San Sebastian 1592



ASSAGAO San Cayetano 1813-1897



ASSOLNA Reina de los Mártires 1619



AZOSSIM San Mateo 1600



BARDEZ Santa Ana 1688



BARDEZ Reyes Magos 1555



BASTORA San Cayetano 1752



BATIM San Simón y San Judas 1867



BATIM Ntra. Sra. de Guadalupe 1541



BENAULIM San Juan Bautista 1581



BETALBATIM Ntra. Sra. de los Remedios 1630



BODIEM Santa Ana 1801



BORIM San Francisco Javier



BRITONA Penha de França 1655



CALANGUTE San Alejo 1741



CANDOLIM Ntra. Sra. de la Esperanza 1560



CANSAULIM Santo Tomás 1561



CARAMBOLIM San Juan Bautista 1541



CAVELOSSIM Santa Cruz 1763



CHANDOR Ntra. Sra. de Belén 1645



CHICALIM San Francisco Javier 1747



CHICALIM San Jacinto 1789



CHINCHINIM Ntra. Sra. de la Buena Esperanza 1627



CHORAO San Bartolomé 1642



COLVA Ntra. Sra. de las Mercedes 1630



COLVALE San Francisco de Asís 1591



CONSUA Ntra. Sra. de Livra Febres 1718



CORLIM San Facundo 1610



CORTALIM San Felipe y Santiago 1566



CUNCOLIM Ntra. Sra. de la Salud 1604



CUNCOLIM Ntra. Sra. de la Salud 1604



CURTORIM San Alejo 1597- 1780



DIVAR Ntra. Sra. de la Piedad 1625



DIVAR Ntra. Sra. de la Piedad 1625



GOA VELHA Santa Catalina



GOA VELHA Ruinas del convento de San Agustín



GOA VELHA Ruinas del convento de San Agustín



GOA VELHA San Andrés 1583-1868



GOA VELHA Sta. Mª del Monte S. XVI



GOA VELHA San Pedro 1543



LOTOULIM Salvador del Mundo 1586



MADDEL Ntra. Sra. de Gracia 1559



MAJORDA Madre de Dios 1739



MALWARA Agasaim. Nuestra Señora del Rosario



MANDUR Ntra. Sra. del Amparo 1710



MANDUR Ntra. Sra. del Amparo 1710



MAPUSA Ntra. Sra. de los Milagros 1674



MARGAO Espírito Santo 1675



MARGAO Espírito Santo 1675



MARGAO Ntra. Sra. de la Piedad 1820



MOIRA Ntra. Sra. de la Concepción 1637



NAGOA Santa Trinidad 1560



NAVELIM Ntra. Sra. del Rosario 1597



NEURA San Juan Evangelista 1541



MERCES Nuestra Señora de las Mercedes 1613



NUVEM Sagrada Familia 1695



ORLIM San Miguel 1548



PANJIM Inmaculada Concepción 1870



PANJIM Santa Inés 1653



PANJIM Santo Tomás 1849



PARRA Santa Ana 1688



PERNEM San José 1855



PILERNE San Juan Bautista 1658



POMBURPA Madre de Dios 1590



RACHOL Seminario 1609



RACHOL Ntra. Sra. de las Nieves 1566



RAIA Manora. Nuestra Señora de Monserrat



RAIA Ntra. Sra. de las Nieves 1699



REIS MAGOS 1551



SALOI San Salvador del Mundo 1565



SINQUERIM San Lorenzo, 1688



SIOLIM San Antonio 1568



SOCORRO Ntra. Sra. del Socorro 1763



TALAU LIM Santa Ana 1577



TALAU LIM Santa Ana 1577



TALEIGAO San Miguel 1544



VARCA Ntra. Sra. de la Gloria



VELSAO PALE Nuestra Señora de la Asunción 1634



VEREM Ntra. Sra. de Todos los Bienes 1783



VERNA Santa Cruz 1612



George Chinnery. Macao, Edificios en la Praya Grande. 1825-52

## MACAO, EN LOS CONFINES DE LO BARROCO

Macao por sí misma raramente es considerada destino turístico convencional, salvo por chinos ludópatas. No obstante, el cerco a su aislamiento lo franquean con facilidad los rápidos transbordadores que la comunican y hacen accesible desde Hong Kong, la que fue la colonia más joven y vibrante de Occidente en Extremo Oriente, unos sesenta kilómetros al este.

En el imaginario personal ha perdurado un Macao infantil cinematográfico, el del programa de mano de “Una aventura en Macao” (1952), con una potente Jane Russell de pose escultórica y ceñido vestido de noche amarillo. Más adelante, se sumó otra notable película del siempre singular y “barroco” Orson Welles, “Una historia inmortal” (1968), inmortal porque bucea en la pasión por lo eterno de los hombres, una composición crepuscular que sitúa la narración en una espectral Macao, en realidad Chinchón, célebre municipio del sur de Madrid. La cinematografía oriental no fue menos proclive a elegir el paisaje urbano de Macao como localización de sus filmes, de tendentes perfiles hampescos (“I, Murderer”, 1961), apoyándose en los escenarios macaenses más “exóticos”, como la gran escalinata y ruinas de la antigua catedral, la iglesia jesuítica de São Paulo, la construcción católica más grande de Asia, destruida por el incendio avivado por un tifón en el año 1835, restando de la antigua estructura tan sólo la fachada de piedra, tallada en 1620 por los cristianos japoneses exiliados de su patria y artesanos locales dirigidos todos por el jesuita italiano Carlo Spinola.

De todas las colonias europeas en Asia, fenómeno extraño y duradero, Macao resuena con firmeza a través de la enunciación de su mero nombre, pero apenas es capaz de transmitir imágenes identificadoras de su realidad material, de su prestancia geográfica, urbana, arquitectónica. Dejada de lado por chinos y portugueses, malquerida, maltratada, carece del empaque cosmopolita de la vecina Hong Kong y su patrimonio ajado parece interesar sólo, y de lejos, a los más túrbidos dueños de casinos de Las Vegas, posicionándola, como en el pasado, en los límites del hampa.

Los monumentos históricos de Macao representan el más antiguo, completo y rico legado arquitectónico de linaje europeo conservado en Extremo Oriente, un conjunto



Comparativa de modelos de barcos de navegación hacia 1460 según la información de Fra Mauro: juncos chinos, barcos árabes e indios, y finalmente, barcos europeos.



Comparación entre el tamaño de un junco chino y la carabela Santa María de Cristóbal Colón



Representaciones de Macao según Daniel Meissner, 1678, y en el Voyage de La Pérouse autour du Monde, de 1797





Carteles anunciadores de *Una aventura en Macao* (1952), de Josef von Stenberg, *Una historia inmortal* (1968), de Orson Welles, y *Murderer* (1961), de Shaw Brothers

único, muestra de una interrelación cultural fraguada a lo largo de más de cuatro siglos. Constituyen igualmente el testimonio de la historia de las misiones cristianas en el Lejano Oriente, símbolo de la convivencia dentro del pluralismo y la diversidad cultural. Igualmente, en las principales áreas de la ciudad histórica se mantienen ejemplos notables de arquitectura tradicional china que encarnan idéntico espíritu de intercambio cultural y simbiosis. Macao, puerto próspero durante los siglos XVI al XVIII, eslabón fundamental en el comercio y el trato cultural entre China y Occidente, base de las misiones cristianas, como no ha sufrido grandes desastres o el daño de guerras, ha conservado gran parte de ese patrimonio cultural en relativo buen estado.

Al igual que en el caso de la costa malabar, fueron los portugueses los primeros europeos en asentarse en la de China, expandiéndose por el litoral de Guandong durante el siglo XVI a partir de un pequeño grupo de individuos aislados en unas pocas localidades. Concretamente en Ah Ma Gao, a donde habían llegado en 1510, los portugueses establecieron una comunidad viable a partir de 1557 y desde allí navegaron a Malaca, en 1511. En 1513, de la mano del aventurero Jorge Álvares, ocuparon Lintin, isla en el estuario del río Perla, y se adueñaron de ella en nombre del rey de Portugal. Osados marinos lusitanos se presentaron en Haojingao hacia 1517-1518. En 1521 las autoridades chinas expresaron su descontento por tales flagrantes violaciones de su soberanía, expulsándolos de la costa de Guangdong. Pero los astutos comerciantes ibéricos sobornaron a funcionarios de Guangdong con el fin de poder anclar y comerciar desde Macao. Este fue el comienzo de la presencia permanente de europeos en el delta del río Perla, la fundación de los primeros establecimientos a lo largo de la costa de Guangdong. En 1557 se alquiló el territorio de la península a China y dado que los decretos imperiales prohibían entrar y salir libremente del país, pronto los macaenses se convirtieron en los únicos agentes comerciales autorizados a traficar con el continente, lo que facilitó la rápida prosperidad de su ciudad.

Pero mucho antes de que cualquier explorador portugués hubiera doblado el cabo de Buena Esperanza, avistado el Océano Índico o encontrado las míticas “Islas de las Especias”, grandes flotas chinas de exploración y comercio habían llegado en época Ming tan al oeste como Mogadiscio. El momento álgido de las exploraciones marítimas chinas tuvo lugar entre los años 1400 y 1450, cuando flotas de hasta 100 “juncos” y 28.000 tripulantes, bajo el mando del célebre almirante Zheng He, navegaron hasta África oriental; a Calicut y Goa, en la India; a Bantam y Molucas, en las Islas de las Especias. Por contra, cuando los portugueses arribaron al Pacífico asiático, lo hicieron en cinco buques y con tan sólo 300 hombres.

El proceso de las exploraciones marítimas lusitanas se había visto afianzado a raíz de que Bartolomeu Dias doblara el Cabo de Buena Esperanza en 1487, Vasco da Gama llegara a Goa en 1497 y a Calcuta en 1498. En 1513 Jorge Álvares alcanzó Lintin y Cantón; más adelante, en 1514, se consolidó el empeño de establecer asentamientos en Tuen Mun, Hong Kong, seguido por la instalación de una serie de factorías comerciales portuguesas en la zona, que con el tiempo quedaron subordinadas a la hegemonía Macao.

Como la actividad marítima china entrara en declive hacia 1450, los navegantes lusitanos sólo pudieron establecer contacto con navegantes de esa nacionalidad, no en el Golfo Pérsico o Calicut, sino en Malaca, Indias Orientales. Antes, cuando llegaron a los océanos Índico y Pacífico, encontraron que el comercio de especias de Bantam a través de Calicut y Goa hasta el Mar Rojo y el Golfo Pérsico estaba controlado por comerciantes musulmanes que transportaban sus cargamentos de especias en barcos de vela. Aunque los portugueses eran conscientes de los amplios conocimientos sobre navegación que los musulmanes habían adquirido, no obstante se sintieron sorprendidos por la importancia de su dominio y control sobre las rutas comerciales del Océano Índico, lo mismo que por su feroz rechazo a toda injerencia en el comercio marítimo monopolizado por ellos.

Los portugueses, como los españoles, se vieron obligados a buscar una ruta alternativa desde el Atlántico a las Islas de las Especias (Molucas). Dado que los caminos terrestres a través del imperio otomano estaban estrechamente controlados en el Mediterráneo oriental por comerciantes venecianos y genoveses y monopolizados por los musulmanes en el Océano Índico, muy pocos productos de Asia podían llegar a la Península Ibérica, no habiendo oportunidad para que portugueses y españoles participaran en los beneficios de su explotación comercial.

Amparándose en la autoridad papal, Portugal reclamó los derechos de exploración en el sur de Europa Occidental y el este de las Indias, donde, como se ha referido, los comerciantes musulmanes estaban decididos a excluir a quien quiera que fuese de los beneficios comerciales. La respuesta portuguesa a dicha hostilidad fue establecer por la fuerza puertos de suministro y apoyo a sus fletes a lo largo de la costa oriental de África y la costa occidental de la India. Mediante el control de entrada al Mar Rojo y Golfo Pérsico, la fundación de Goa, en la costa oeste de la India, y las posesiones en Ceilán (Sri Lanka), Malaca (Malasia) y Timor Oriental, Portugal fue capaz de arrebatar el monopolio de especias a los musulmanes, para lo cual hubo de desplegar un alto grado de belicosidad a fin de afianzar la superioridad militar sobre sus rivales comerciales, precedentes los cuales, a su vez, ponían en alerta a las autoridades chinas, que negaron por ello a los intrusos europeos derechos comerciales o de residencia.

Por su parte, el no menos expansionista imperio español de la época requirió del papado una bula que reconociera sus derechos soberanos sobre toda tierra descubierta en las rutas de navegación al oeste en su búsqueda de una senda directa con el lejano Oriente. Como consecuencia de estas exploraciones, Brasil pasó a pertenecer a la corona de Portugal, mientras que México y la mayor parte de América del Sur cayó bajo control español. La rivalidad comercial lusitano-española se manifestará no sólo en el Atlántico, también en el Oriente, en Bantam (Java), en las Islas de las Especias (Molucas)), en Formosa (Taiwán) y Japón. Y no fue poca la ganancia para el reino de España, pues a finales del siglo XVI los españoles habían colonizado Filipinas, “descubierto” las islas Carolinas en Micronesia, las Islas Salomón en Melanesia y las Islas Marquesas en la Polinesia y sus galeones alternaban las rutas de las Américas con las de Filipinas.

Por razones pragmáticas, los chinos levantaron pronto la prohibición del comercio a los portugueses. En 1530 fue tolerada su presencia y el tráfico comercial fluía en beneficio mutuo. Hacia 1555 Macao se había convertido en un importante centro de compraventa de oro, plata, seda y porcelana entre Goa, China y Japón. En realidad no existía una prohibición comercial expresa chino-japonesa y a China le resultaba muy necesario el acceso a los suministros de plata disponibles en Japón, mientras que los japoneses estaban igualmente dispuestos a adquirir porcelanas y sedas chinas. Los portugueses, instalados en Ah Ma Gao, se convirtieron en los intermediarios naturales para facilitar la fluidez comercial y asegurar su regularidad, por lo que Macao se fue convirtiendo en un enclave cada vez más independiente, en el que los portugueses se fueron arraigando firmemente.

Se cree que la denominación portuguesa de Macao proviene de una antigua historia de la gente del mar. Según la leyenda, un junco chino fue sorprendido por una tormenta en el Mar del Sur de China y una joven a bordo alejó el peligro de los elementos. Cuando pudieron atracar en Hoi Keang, la mujer se acercó a la colina de Barra y subió al cielo desapareciendo en un rayo de luz. Un templo de Tin Hau fue construido en el lugar para honrar su memoria y proteger en el futuro a todos los marinos, el cual fue conocido como el templo de Ah Ma Gao. Cuando los portugueses se establecieron en la costa de China, transcribieron el cantonés “Ah Ma Gao” como Amagau. Más tarde lo acortaron a “Macao”. Poco a poco el nombre de Macao llegó a referirse a la totalidad del asentamiento portugués en torno y más allá de la bahía de Ah-Ma.

Macao era territorio chino desde hacía milenios, pero sólo se desarrolló como asentamiento importante en el siglo XVI, coincidiendo con la llegada de los portugueses, que abandonaron en su favor la isla de San Juan en 1554, dirigiéndose hacia Lampacao,



Mapa de la época de los descubrimientos, con los territorios controlados por España en rojo y por Portugal en verde



Rutas de las flotas portuguesas en los Océano Índico y Pacífico



Rutas marítimas exploradas por el almirante chino Zheng He en la primera mitad del siglo XV



Kano Naizen (1570-1616). Fragmento de un biombo Nanban representando a una carraca portuguesa en el puerto de Nagasaki

veinte millas más cerca de la desembocadura del Río Perla, y poco después a Ah Ma Gao. Los portugueses no sólo utilizaron Macao para desarrollar el comercio regional, sino para difundir el catolicismo en China y Japón. Pero el éxito fue lento, pues China restringió el acceso al comercio más allá de Macao y prohibió a jesuitas, dominicos, agustinos y franciscanos predicar en su territorio.

A mediados del siglo XVIII Macao se había convertido en el principal enclave comercial europeo en la costa sur de China, una posición que detentó hasta que los británicos se instalaron en Hong Kong en 1841. La ventaja comercial estratégica de Macao llevó a la dinastía Ching a tomar la decisión de sólo permitir la entrada de Europa en China a través de la Puerta Barrera o Portas do Cerco, en el límite norte de la península de Macao. Este régimen duró desde 1573 hasta la apertura de los puertos de China al comercio tras las “Guerras del Opio” de 1840 y 1860.

En la misma medida que Macao devino el centro comercial portugués de sus transacciones entre la India, el sur de China, Japón y el sudeste asiático, una ciudad amurallada fue tomando forma y aunque los Ming conservaron la soberanía nacional sobre los residentes chinos que permanecieron sujetos a su legislación, el territorio pasó a ser administrado por el reino portugués. En 1582 se firmó un contrato de arrendamiento de la península cuyo importe se pagaba a la provincia de Xiangshan y en 1586 Macao se convirtió en una ciudad autónoma. Las islas de Taipa y Coloane no se incorporaron hasta después de la Primera Guerra del Opio, declarada por Gran Bretaña.

A grandes rasgos, la historia de Macao presenta tres fases. El primer período se corresponde con el comercio de la plata a través del monopolio con Japón, entonces cuando la seda china era canjeada por dinero japonés. El segundo período lo definió el permiso de entrada oficial en China, lo que permitió a los comerciantes organizar los derechos de aduana e impuestos, así como los permisos de entrada en el país. Los comerciantes de Holanda, España, Francia, Italia, Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos se beneficiaron de estas medidas y Macao prosperó como centro de suministro y servicios para el comercio con el continente asiático. El tercer período, a partir de 1847, es el del declive, cuando Macao dejó de tener valor práctico para los comerciantes europeos. Con la eliminación de su condición como único punto de entrada en China, perdió su más valiosa ventaja competitiva y, en consecuencia, devenido en puerto libre, rebajado a la condición de agente menor en el comercio de reexportación, evolucionó hacia su conversión en un centro turbio de juegos de azar, legalizados en 1847.



Detalle de un biombo atribuido al pintor de la Escuela Kano, Kano Naizen, S. XVI



Batavia, c. 1700



Escena portuaria en la Yakarta actual (2007)



Plano de Bantam, 1724

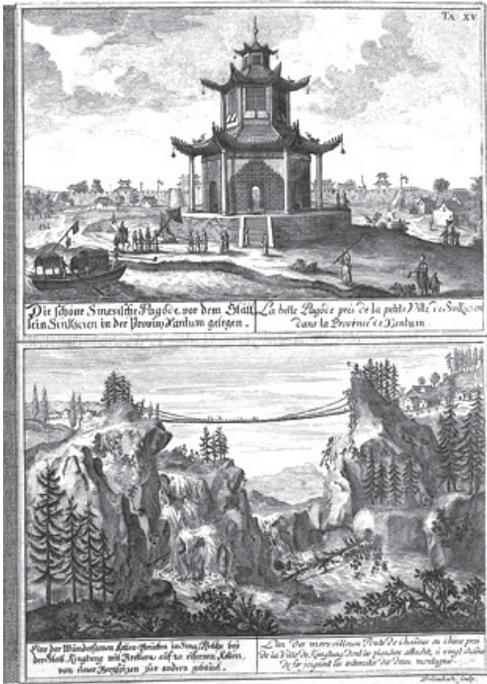


Mercado de Bantam, s. XVIII, editado en Leiden por Pieter van der Aa

Pero el primer desafío a la supremacía portuguesa en Oriente no provino de los británicos, sino de los holandeses. Aunque los portugueses fueron los comerciantes europeos hegemónicos en los océanos Índico y Pacífico durante el siglo XVI, los holandeses comenzaron a desestabilizar su preeminencia a comienzos del siglo XVII. En Europa, los barcos holandeses llevaban cada vez más carga portuguesa para su distribución en todo el norte de Europa Central, de manera que los holandeses fueron los mayores compradores de especias y otros bienes procedentes de Asia. Por lo mismo, capitanes de buques holandeses sabían del verdadero valor de las cargas de las Indias Orientales, y como tenían acceso a los mapas portugueses, estaban en condiciones de negociar directamente con los proveedores.

En 1580 Portugal se incorporó a España bajo el reinado de Felipe II. Como los holandeses eran enemigos acérrimos del imperio español, se prohibió que sus barcos repostaran en puertos portugueses, lo que les forzó a navegar hacia Oriente por sus propios medios. Portugueses y españoles mantuvieron su monopolio sobre el comercio de las especias de las Indias Orientales hasta la destrucción de la Armada Invencible por Gran Bretaña en 1588. Esta derrota naval permitió tanto a los holandeses como a los británicos reclamar su participación en el comercio de las especias. Los residentes portugueses de Goa y Malaca trataron de evitar que los holandeses penetraran en el Este de Asia, pero no tuvieron éxito y el primer viaje comercial holandés regresó de Bantam, en el extremo noroeste de la isla de Java, con un cargamento de pimienta, en 1595.

Los barcos holandeses eran técnicamente superiores a sus rivales portugueses y los gobernantes de las Islas de las Especias dieron la bienvenida a los compradores neerlandeses en pro de la competencia y mejora de precios pagados por sus productos. Para facilitar las transacciones, los comerciantes holandeses habían fundado en 1602 la *Vereenigde Landsche Ge-Oktroyeerde Oostindische Compagnie*, más conocida como la “Compañía de las Indias Orientales Holandesas”. Esta empresa, detentadora del monopolio de especias con la India y el comercio entre África del Sur y Japón, estaba facultada para erigir fortificaciones, nombrar gobernadores, mantener un ejército permanente y firmar tratados en su propio nombre, una política expansionista en toda regla. Ya antes, en 1601, los holandeses habían mostrado sus intenciones al destruir una flota portuguesa en una batalla naval en la bahía de Bantam. Comerciantes portugueses, cuyas compras de pimienta habían sido un factor determinante en la prosperidad de Bantam, se vieron obligados a abandonar la ciudad. En 1602 barcos holandeses atacaron cargas portuguesas de cobre, plata, porcelana china y seda en la ruta de Malaca a Macao. El saqueo holandés de carracas portuguesas de regreso a Europa desde Asia fue seguido por buques mercantes holandeses armados atacando asentamientos portugueses en Asia. Batavia, la actual Yakarta, pronto se convirtió en el



J. B. Fischer von Erlach: *Arquitectura y jardines chinos*. Entwurf einer historischen architektur, 1721



Giacomo Cantelli da Vignola, *Mapa del reino de China*, 1689



Jean-Baptiste Du Halde *Description de la Chine*, 1735

cuartel general de las operaciones de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales en toda Asia y desde allí abordaron la bahía de Manila en 1618, Macao en 1622 y Gulangyu en 1623, imponiendo el dominio holandés sobre Formosa (Taiwán) en 1624. Y fue igualmente a partir de Batavia desde donde los holandeses desafiaron el monopolio del comercio portugués con Japón.

Los asedios al asentamiento portugués de Malaca, en la Península Malaya, se produjeron en 1597, 1606 y 1636, hasta lograr tomar finalmente la ciudad en 1641. Aunque los holandeses asaltaron repetidamente enclaves portugueses en Asia Oriental, Macao logró defender con éxito sus posiciones ante el sitio de 1622 por parte de la flota comandada por el capitán Kornelis Reyerszoon gracias a los conocimientos militares del jesuita portugués Jeronimo Rho, que organizó la defensa de la ciudad. Con el tiempo, los holandeses fueron aprendiendo que el estrecho de Formosa eran mucho más difícil de controlar que los de Malaca y que la única forma efectiva de acceder al comercio con China era mejorar sus habilidades diplomáticas.

Los comerciantes portugueses de Macao respondieron a la desaparición de los cargamentos de plata procedente de América, a la menguante influencia española en Filipinas y a la creciente presencia holandesa en el Pacífico, mediante la reestructuración de su comercio regional. Como se había cortado el vínculo de Macao con Goa por causa de la ocupación holandesa de Malaca, Indochina y Timor, se llevaron las sedas chinas directamente a México y Perú. Los comerciantes portugueses habían sido expulsados de Filipinas en 1636 debido a su avaricia y su afán por la obtención de ganancias excesivas, y habían corrido la misma suerte en Japón en 1639, además de por la labor religiosa proselitista de los misioneros católicos. Unos y otros fueron martirizados y los demás se vieron obligados a emigrar, refugiándose parte de ellos en Macao, en donde colaboraron en la construcción de la ciudad. No obstante los acontecimientos japoneses, los infatigables jesuitas no cejaron en su esfuerzo por evangelizar China, aunque con escaso éxito. Alguno de ellos, como el italiano Matteo Ricci (1552-1610) sí traspasaron las fronteras invisibles del desconocimiento mutuo, divulgando los avances tecnológicos de Occidente, al tiempo que se le permitió conocer y estudiar diversos aspectos del imperio chino. Gracias a informaciones procuradas en sus treinta años de estancia, otros jesuitas y posteriores artistas (Athanasius Kircher, Fisher von Erlach) desarrollarían el gusto por lo oriental sobre bases documentales fiables.



Athanasius Kircher. El astrónomo jesuita Johann Adam Schall von Bell en China. *China Monumentis*. 1667

Pero el ataque holandés sobre Malaca marcó a la postre el final de la preeminencia portuguesa sobre el comercio de Asia Oriental. Cuando Malaca cayó en manos holandesas,

Macao quedó aislada, no sólo de Goa, sino de la totalidad del “Estado de la India” y como se ha referido, aunque los portugueses llevaron sedas valiosas a México y Perú, el antiguo “lago español” fue dominado cada vez más por los navegantes holandeses y a no tardar por los británicos.

El poder holandés comenzó a declinar hacia finales del siglo XVIII, creciendo como potencia imperialista la británica. Esto coincidió con la preferencia de Europa por el café sobre el té, con el resultado de que los intereses comerciales europeos fueron redirigidos hacia los Estados Unidos. La Compañía Holandesa de las Indias Orientales fue finalmente liquidada en 1795 y mediante acuerdo Holanda y Gran Bretaña cejaron en sus hostilidades en 1824, pasando el gobierno de la península malaya a manos británicas.

En apenas medio siglo, los ingleses comenzaron a hacerse con el comercio de la costa de China. Macao devino un remanso tranquilo, la residencia de verano de los intermediarios que, bajo la ley china, se veían obligados a dejar los almacenes de Cantón al final de cada temporada. La legalización del juego contribuyó a convertir a Macao en un puesto avanzado de las apuestas y la prostitución controlado por bandas chinas. Y así permaneció hasta muy poco antes de su retorno a la soberanía china en 1999.

El declive de Macao estuvo en directa relación con el auge de la vecina Hong Kong. Tras dos siglos y medio de ocupación portuguesa, el puerto de Macao se había colmatado, por lo que los buques más grandes no podían acceder a él. En consecuencia, los británicos, que estaban cada vez más en desacuerdo con los funcionarios chinos de Cantón, pusieron sus ojos en Hong Kong, puerto protegido y de aguas profundas. En febrero de 1841 una guarnición británica ocupó la isla de Hong Kong y muchos comerciantes radicados en Macao tuvieron la oportunidad de reubicarse en los nuevos territorios. Cuando el gran tifón de agosto de 1874 asoló a Hong Kong y Macao, Hong Kong pudo recuperarse económicamente, no así Macao.

Los comerciantes portugueses, que habían traficado con sedas y porcelanas chinas en la costa oeste de la India canjeándolas por telas y textiles, que habían llevado tejidos indios a Malaca como contrapartida al sándalo y especias para el trueque en Japón y que habían cargado sus barcos en Japón con lacas, abanicos, espadas y plata para introducirlo en sus mercados de China y, a su vez, hacer el trueque de estos bienes por la seda china y porcelana, pasaron a ser cosa del pasado.

Durante los siglos XVII y XVIII, Gran Bretaña, Francia, Dinamarca, España, Austria y Suecia habían establecido compañías monopolizadoras del comercio asiático. La más



Escenas de mercaderes portugueses en Japón. Fragmentos de un biombo *Nanban*, atribuido a Kano Domi, S. XVI

exitosa fue la británica *East India Company* que, tras un año de recaudación de fondos y negociación política por parte de la “Compañía de Comerciantes de la negociación de Londres en las Indias Orientales”, obtuvo “la aprobación real” mediante una carta de la reina Isabel I de Inglaterra el 31 de diciembre de 1600. Durante cien años, la *Dutch East India Company* maniobró en connivencia con la *British East India Company*.

A partir de mediados del siglo XVIII, Gran Bretaña y Francia comenzaron a enviar expediciones científicas rivales con objeto explorar y documentar las islas del Pacífico. Las expediciones francesas incluyen a Louis-Antoine de Bougainville (1766-69), Jean-François de la Pérouse (1785-88), Étienne Marchand (1790-92), y Antoine-Raymond-Joseph de Bruni d'Entrecasteaux (1791-93). Samuel Wallis (1767-68) y Philip Carteret (1767-68) fueron otros bien conocidos exploradores británicos. Sin embargo, el más prominente fue James Cook, que realizó tres viajes al Pacífico en 1768-71, 1772-1775, y de 1776 a 1780. Hacia 1800 el mito de un vasto continente austral desconocido se había disipado, pues se había conseguido documentar la práctica totalidad de la cuenca del Pacífico.

La pimienta había hecho rica a Bantam, en la costa norte de Java, y la había transformado en una de las ciudades más grandes del sudeste asiático. En la misma Bantam, la *British East India Company* estableció su primera “factoría” asiática, una base en donde los representantes de la Compañía vivían y negociaban, para así lograr expandirse a otras partes de Asia. *Clippers* británicos habían comenzado a arribar a la costa de China a principios del siglo XVIII, sirviéndose de Macao como puerto de suministro durante un siglo. Cuando el Ministerio de Hacienda británico vio agotados sus fondos de plata, debido a la compra excesiva de té chino, los comerciantes comenzaron el envío de opio desde India a China. Esto les puso en conflicto directo con las autoridades chinas y en desacuerdo indirecto con las de Macao, que debían soportar la presión ejercida sobre ellos desde China.

En 1800 el opio fue declarado importación prohibida en China, por lo que los comerciantes británicos tuvieron que encontrar mercados al margen de su jurisdicción, tanto china como portuguesa. Bajo la creciente presión de las autoridades sobre sus importaciones de opio, los comerciantes británicos se retiraron de Cantón y Whampoa y después de la propia Macao. Se establecieron por primera vez en la isla Lintin y luego en Hong Kong, que finalmente fue cedida a Gran Bretaña tras la Primera Guerra del Opio, de 1839-1841. El Tratado de Nanking de 1842 abrió al comercio varios puertos, entre ellos el de Cantón, y concedió a los comerciantes británicos el derecho a residir en las orillas del Río Perla, a lo largo de todo el banco de arena Shameen.



Puck (Magazine). 1900. “El verdadero problema vendrá con el despertar”. Las naciones europeas y Japón preparadas para desmembrar China tras la rebelión de los boxer.



Honoré Daumier. Caricatura en *Charivari*, sobre la primera guerra del opio. 1858



Thomas Allom. *Hong Kong desde Kowloon*. (Publicado en *China Illustrated*) 1843

Tras la primera Guerra del Opio, los portugueses aprovecharon el estado de debilidad de la dinastía Qing y se apoderaron de las islas de Taipa y Coloane, al sur de la península de Macao, definiendo una más extensa Macao, tal como la conocemos hoy en día. Pero esto mismo marcó el final de Macao como puerto comercial de relieve, pues con la apertura de Cantón a los fletes británicos y la concesión de Hong Kong, Macao dejaba de ser comercialmente viable. Porque, si bien China reconoció oficialmente a Macao en 1865 como puerto del comercio exterior, el declive de Lisboa iniciado a mediados del siglo XVIII, el cambiante equilibrio de poder europeo en Asia Oriental, las convulsiones dentro de la corte de la dinastía Qing, el desarrollo de Hong Kong bajo poder británico y la apertura de los puertos de la costa de China a partir de 1842 dieron al traste con Macao como puerto de escala preferido por los comerciantes europeos.



China, pastel de reyes y emperadores.

Caricatura política francesa de Henri Meyer, publicada en el *Petit Journal* (enero 1898) que representa a China dividida por las caricaturas de la reina Victoria de Inglaterra, el Kaiser Guillermo II de Alemania (peleándose con la reina Victoria por un trozo de la frontera, al tiempo que clava un cuchillo en el pastel para simbolizar las agresivas intenciones alemanas), Nicolás II de Rusia, echando el ojo a un trozo en particular, Marianne, simulando diplomáticamente que no participa en el reparto, cercana a Nicolás II, como un recordatorio de la alianza franco-rusa y un samurai japonés observando meticulosamente a qué pieza hincar el diente. Un oficial de la dinastía Qing levanta las manos para tratar inútilmente de detenerlos.

Aunque las ambiciones portuguesas fueron severamente frustradas por los británicos en la década de 1840, gracias a Macao las matemáticas occidentales, la astronomía, la geografía, la medicina, la física, la arquitectura, la lingüística, el arte y la música fueron introducidos en China y, por supuesto, la filosofía de Confucio, la literatura clásica china, la medicina, el arte, la pintura y la arquitectura de la cultura más refinada de Asia penetró en Occidente a través de los intelectuales portugueses de Macao. Pero Macao cayó en el olvido tan pronto como perdió su preeminencia. La fortuna portuguesa declinó en Europa y las ambiciones coloniales de Holanda y Gran Bretaña cambiaron el equilibrio del poder europeo en Asia.

La Edad de Oro de Macao en realidad había llegado a su fin mucho antes, en la década de 1630, cuando, cerrado el comercio exterior de Japón en 1637, los holandeses tomaron Malaca por la fuerza en 1641 y el puerto de Cantón se cerró a los portugueses. Las guerras europeas del siglo XVIII, como la Guerra de Sucesión Española y Austríaca, posicionaron a Gran Bretaña como la potencia europea emergente en Asia y tras la Revolución Francesa y las Guerras Napoleónicas el papel mundial de Gran Bretaña se convirtió en imperial. Hasta bien entrado el siglo XX su hegemonía en el Lejano Oriente fue indiscutible.

Pero el poder, incluso el de Gran Bretaña, fue declinando. Su ascendencia sobre la India comenzó a debilitarse tras la Segunda Guerra Mundial y con la península de Malaca y Singapur a finales de 1950. Los “Puertos del Tratado” chinos se devolvieron sucesivamente en 1949 y la soberanía de Hong Kong en 1997. Por otro lado, tras la derrota de Japón y el fin de los conflictos del Pacífico de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se convirtió en la potencia occidental más influyente en Asia.

Portuguesa durante casi 500 años, sin embargo la condición jurídica de Macao ha sido siempre incierta. Hasta 1844 fue administrada a través de la jurisdicción de las Colonias de la India de Portugal, conocidas como “Estado Português da India”. Después de 1844, Macao y Timor Oriental adquirieron el estatus de provincia portuguesa en el extranjero. Pero Pekín se negó a reconocer esta situación amparándose en su declaración unilateral. Reforzando sus razones, en 1845 Portugal declaró a Macao puerto libre, expulsó a los funcionarios chinos y pasó a recaudar los impuestos a los residentes de esa nacionalidad. En 1849 Portugal abolió unilateralmente la aduana china, declarando que Macao era independiente, dando por terminado el antiguo contrato de arrendamiento. Los chinos se vengaron asesinando al Gobernador Ferreira do Amaral. En 1851 Portugal se apoderó de la isla de Taipa y tomó Coloane en 1864. A pesar de que el Tratado de Tientsin de 1862 reconocía a Macao como colonia portuguesa, China no ratificó dicho tratado, por lo que Macao nunca fue legalmente cedida a Portugal.

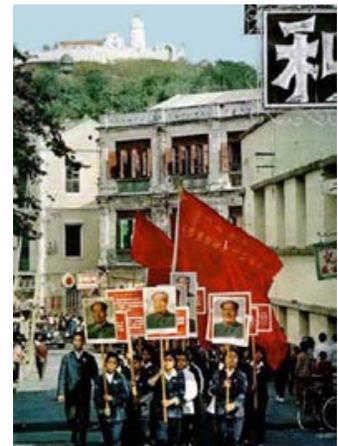
Macao y Timor Oriental se unieron de nuevo como una provincia de ultramar de Portugal en 1883, pero esta vez bajo el control de Goa. En 1887 se firmó en Lisboa un protocolo a fin de respetar las relaciones entre Portugal y China. Dicho protocolo confirmaba la ocupación perpetua y el gobierno portugués de Macao y en virtud del acuerdo Portugal se comprometía a no enajenar Macao sin previo acuerdo con Pekín. Pero a pesar de que Taipa y Coloane fueron cedidas a Portugal, la frontera con el continente nunca fue legalmente establecida.

En 1888 se firmó un nuevo tratado, el de Comercio y Amistad, que reconocía la soberanía portuguesa sobre Macao, pero igualmente nunca fue ratificado por China. En 1890 la Ilha Verde fue incorporada al territorio de Macao, en realidad un kilómetro de costa que se reabsorbió en 1923 en la península de Macao a través de la recuperación de tierra. Estos y otros acontecimientos históricos definen la naturaleza leve de las reclamaciones portuguesas sobre la soberanía de Macao e ilustran igualmente por qué los chinos se refieren a estos acontecimientos históricos como la consecuencia de “Los Tratados Desiguales”.

Durante la centuria de 1900, la población de Macao abandonó en condición de refugiados políticos la parte continental, estableciendo pequeñas industrias artesanales de fuegos artificiales, incienso, insuficiente para mantenerse como autónomos, así que fue de nuevo el juego, legalizado desde 1847, el que mantuvo el sustento económico de la Colonia. Como Portugal fue neutral durante la Segunda Guerra Mundial, los japoneses no ocuparon Macao y la colonia era razonablemente próspera. Pero cuando las fuerzas japonesas de ocupación llegaron a Cantón en 1938 y a Hong Kong en diciembre de 1941, no pasó mucho



Soldados portugueses desfilando en Macao, 1953



Militantes comunistas celebran la victoria sobre la autoridad portuguesa, 1966



Ceremonia de entrega a China del gobierno de Macao en 1999.

tiempo antes de que los japoneses establecieran un protectorado sobre Macao. Este régimen duró hasta el final de la Guerra del Pacífico, en 1945.

Con la proclamación de la República Popular China, en 1949, el “Protocolo de Lisboa” fue declarado inválido, un “Tratado Desigual”. Pero, curiosamente, Pekín no estaba dispuesto a gobernar sobre el lugar y pidió que el *status quo* de Macao fuera mantenido. En 1955 Portugal declaró a Macao provincia separada en el extranjero, pero una vez más China se negó a tomar el control administrativo. Los disturbios estallaron en Macao en 1966 coincidiendo con la violenta “Revolución Cultural”, y los portugueses intentaron una vez más estrechar los lazos de Macao con China. Desde mediados de los años 60 hasta mediados de los 80, la economía de Macao creció significativamente, apoyada en el turismo, los casinos, los servicios financieros y bienes raíces. Pero aún con la economía revitalizada, China siguió mostrándose reacia a tomar Macao bajo su mando. Tras la revolución de los claveles de 1974, el gobierno socialista llegado al poder en Portugal, dentro de su política de conceder unilateralmente la independencia a todas las colonias de ultramar, se mostró dispuesto a discutir el futuro de Macao con el gobierno chino. Lisboa reconoció a Macao como parte del territorio de China. Pero los chinos continuaron negándose a aceptar la responsabilidad administrativa.

El 8 de febrero de 1979, China y Portugal restablecieron relaciones diplomáticas y Pekín aceptó a Macao como territorio chino bajo administración portuguesa. Entre junio de 1986 y marzo de 1987, Pekín y Lisboa celebraron cuatro rondas de conversaciones y el 13 de abril de 1987 emitieron la “Declaración conjunta sobre la cuestión de Macao”, que definía el proceso por el cual Macao volvería a la soberanía china como región administrativa especial. En 1993 China aprobó la “Ley Fundamental de Macao”, legislación bajo la cual se convertiría en una región administrativa especial de China, pero manteniendo una economía capitalista y un alto grado de autonomía política y administrativa durante cincuenta años. Finalmente, el 20 de diciembre de 1999, China recuperó la soberanía sobre Macao, fue establecida la Región Administrativa Especial de Macao y entró en vigor la Ley Fundamental. Pekín adoptó lemas como “un país, dos sistemas”, “la administración de Macao para los macaenses” y concedió a la antigua colonia un alto grado de autonomía, tal como quedaba estipulado en la Ley Fundamental. Con estos acontecimientos pacíficos, casi 500 años de dominio portugués sobre Macao llegaban a su fin.



Planta de Macao por Barreto de Resende, publicada en el *Livro das Fortalezas da Índia Oriental*, del cronista António Bocarro. Goa, 1635)

Por lo que se sabe, Macao aparece mencionada por primera vez en la cartografía europea en un mapa de Asia Oriental (de Ceilán a Japón) que el cartógrafo Fernão Vaz Dourado elaboró en 1570, poco más de una década tras la creación del asentamiento portugués, principal plataforma asiática para facilitar el comercio entre China y Japón. Vaz Dourado repetirá el topónimo “Macao” en posteriores ocasiones, ubicándolo en la orilla izquierda del delta del río del Oeste (Xi Jiang). Sin embargo, la escala empleada no permite el registro fiable de los detalles de su estructura urbana.

Un dibujo realizado a mano por otro cartógrafo, Manuel Godinho de Erédia, incluye el esquema en un atlas-misceláneo, c. 1615-1622, que perteneció a la colección de Carlos Figueira M. Machado (Lisboa), pero cuyo paradero se desconoce. Este esquema puede haber sido la copia de un mapa de Erédia existente en Goa, realizado por alguien que conocía bien el territorio.

El mapa de Godinho de Erédia es poco detallado, llama la atención en él la ausencia de viviendas en la zona ocupada por los europeos, a pesar de que se sabe que se habían erigido en gran número en las décadas de 1560 y 1570. La representación deja claro que en la ciudad se daba la convivencia, si bien separadas una de otra, de una parte cristiana y otra china, ocupando entre ambas la zona comprendida entre Praia Grande y Praia Pequena. Se registran igualmente los perímetros amurallados de la residencia mandarina y la cerca levantada por los jesuitas en el monte de S. Paulo, que se completó alrededor de 1606, antecedente de la Fortaleza do Monte, terminada a su vez en 1622. Quedan indicadas también las principales iglesias, ermitas y baterías sitas en los puntos altos (Nossa Senhora da Guia, San Francisco, Barra), el templo chino de Barra (Ma-Kou-Miu / Ma Ge Miao, o templo de diosa A-Má), encajado entre la Colina de Barra y el puerto interior. En la costa norte, entre un denso matorral y el istmo, se representan algunas casas, pertenecientes al pueblo chino de Wangxia (Mongha). Ciertamente, la planta de Macao trazada por Erédia carece del obligado rigor, pero, sin embargo, se detallan los puntos de la península con valor estratégico, proporcionando una lectura eminentemente militar de la colonia.



Planta de Macao por Godinho de Erédia  
c. 1615-622.

Por medio de la iconografía portuguesa conocemos las representaciones de Macao más detalladas del tiempo de las confrontaciones bélicas con los holandeses, entre 1603 y 1622, entonces cuando se concluyó la construcción de las principales fortificaciones (1622-1638). El modelo de referencia coincide con la planta diseñada por Pedro Barreto de



Jean François Galaup de la Pérouse. Macao. *Voyage autour du monde*. 1797

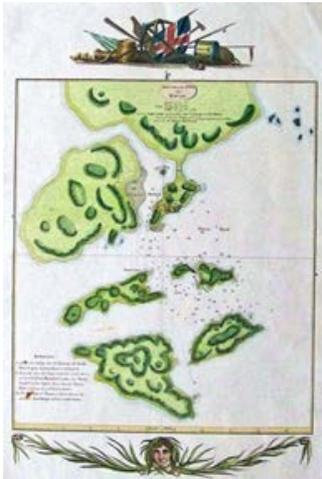


Macao desde la colina de Penha, 1856



Macao. Finales de los años 50





Resende, un funcionario del Registro General de Goa y secretario personal del virrey Miguel de Noronha. Esta mapa fue concebido para ilustrar el *Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades, e Povoacoens do Estado da India Oriental*, compilado en 1635 por el cronista de la India António Bocarro a petición del rey Felipe III de Portugal (IV de España).

Se trata de una vista a “vuelo de pájaro” del puerto interior, carente de escala y orientación. Claramente hace hincapié en los detalles del sistema defensivo, y de él se deduce la lectura de una ciudad de modestas casas de planta rectangular, morfología adaptada al terreno, agrupadas en núcleos en torno a las principales zonas de ocupación, reforzando y prolongando los trazados del siglo XVI. Las calles se presentan torcidas, hay grandes terrenos adyacentes a las iglesias y el sistema de organización general sugiere un crecimiento espontáneo, carente de planificación a largo plazo. Además del énfasis dado a las iglesias y fortificaciones (focalizadas en la referencia absoluta de S. Paulo do Monte), señala Wangxia, entre bosques y campos y lo que parece ser el templo chino de Barra.



El modelo de Pedro Barreto de Resende se convierte en la referencia fundamental a partir de la cual se llevarán a cabo redefiniciones del territorio de Macao, tanto por cartógrafos chinos como europeos, representaciones de grabados holandeses, alemanes, ingleses, venecianos o franceses del siglo XVII.



Plantas de Macao de finales del siglo XVIII y en 1889

Conforme fue pasando el tiempo, a medida que la realidad económica y urbana de la colonia portuguesa adquirió progresivamente mayor importancia, los mapas de Macao revisaron las escalas, ampliaron el marco de la representación, tuvieron más en cuenta los detalles urbanos, así como la articulación con el conjunto administrativo y económico de la provincia de Guangdong y su sistema defensivo. Es interesante observar la permanencia como imagen de trasfondo de la famosa planta de Barreto de Resende, dada a conocer cuando el imperio portugués era gobernado desde Madrid (1635), que se incorporó a la cartografía china al mismo tiempo que el Tribunal de Portugal se trasladaba a Río de Janeiro (1808), y continuó siendo oportuna su consulta en la Ciudad Prohibida cuando el emperador Daoguang se vio obligado a decidir sobre la cuestión del opio y las guerras derivadas de dicho conflicto provocado por los insaciables comerciantes ingleses (1835).

Macao podría parangonarse con Goa en cuanto a antecedentes históricos, pasado misionero e incidencia en las rutas comerciales marítimas de Asia. Sin embargo, este paralelismo debe tener en cuenta que la experiencia portuguesa en Goa se desarrolló amplificada en Macao, donde la permanencia de valores chinos, mezclados con occidentales, constituye un encuentro pionero de culturas. Si el valor universal excepcional



Macao. Vista aérea con las ruinas de la fachada de la iglesia de São Paulo en primer plano.

de Goa, como se ha visto, está representado por ejemplos arquitectónicos de naturaleza exclusivamente cristiana, los monumentos históricos de Macao se integran en un entorno urbano cohesionado en el que los edificios de ambos linajes, occidental y chino, participan en diferentes expresiones arquitectónicas que reflejan diversidad de funciones, religiosas, militares o civiles.

Los pasados misioneros de ambos enclaves también son notablemente distintos, lo mismo que el impacto cultural en sus respectivas comunidades: el perfil cristiano de Goa se desarrolló en gran medida al margen de las creencias religiosas locales, mientras que en Macao los dominicos, agustinos, franciscanos y particularmente los jesuitas, incorporaron temas de la cultura local en sus genuinas expresiones arquitectónicas y artísticas. El significado profundo de estas empresas misioneras fue especialmente relevante para la introducción de las creencias cristianas en China, ya que Macao fue la puerta de entrada privilegiada para la difusión de los ideales occidentales y el conocimiento científico europeo en China. Del mismo modo Macao también desempeñó la función de puerta de entrada para canalizar ideales culturales chinos en Occidente, lo que contribuyó, en mayor grado que Goa, a difundir los avances tecnológicos asiáticos en Europa. Dado que, además, la prosperidad de Macao pronto superó a la de Goa, se impuso como el puerto comercial portugués más importante de la región en la época.

En lo que se refiere a su estructura urbana, Macao, también puede ser comparada con Goa, especialmente por la común aplicación de la figura de “Rua Direita”, una calle directa trazada desde el puerto hasta el centro de la ciudad, importante eje urbano presente en ambas urbes.

Pero no sólo con Goa. La diferencia más notable de Macao con el resto de las ciudades coloniales del Extremo Oriente radica en la existencia y asunción del legado de su historia y pasado material (lusitano y chino), con huellas evidentes aún en la actualidad, que ha determinado su posterior personalidad urbana e invitado a su preservación: iglesias “barrocas” monumentales, perspectivas visuales, fortificaciones, edificios públicos, calles del centro histórico con edificios porticados, pavimentos de líneas onduladas a la manera portuguesa. “Lo barroco” deja reconocer sus signos de identificación estilística, inicialmente llevado a Macao por los jesuitas y monumentalizado en la iglesia de São Paulo y las que erigieron posteriormente, pues “el” y “lo” barroco gozan en Macao, como en tantas otras localizaciones, de longeva perdurabilidad. Así también se le podría aplicar dicho concepto artístico a las expresiones contemporáneas de su arquitectura lúdica, la de los casinos inspirados en los de Las Vegas, a los que en algunas ocasiones replican literalmente.



George Chinnery. Iglesia y Convento jesuita. Década de 1830

Permanecen igualmente algunas villas de estampa “mediterránea”, lo mismo que “la otra arquitectura”, de linaje chino. Barroco y colonial son los términos de uso convenido para definir culturalmente a Macao, aplicados tanto al contexto histórico como al postmoderno, más allá de su naturaleza heterogénea.

En 1576, cuando los jesuitas acababan de erigir su iglesia prototipo en Roma, Il Gesù, según el proyecto de Vignola y Giacomo della Porta (1568-1577), Macao ya era uno de los principales focos misioneros de referencia desde el que redirigir los esfuerzos cristianos para evangelizar China, Japón, Indochina y otros países del Extremo Oriente. La Escuela Pública de São Paulo, establecida en 1565, y el Seminario de San José, en 1728, fueron importantes centros de formación de misioneros chinos y extranjeros que difundieron el Evangelio en el sudeste de Asia y el Lejano Oriente. De acuerdo con los registros, más de mil misioneros estudiaron en el Colegio de São Paulo y el Seminario de San José, futuros evangelizadores y partícipes activos en la traducción de obras literarias chinas y occidentales y por lo tanto decisivos contribuidores al intercambio cultural entre Oriente y Occidente.



Iglesia Bom Jesus, Goa, 1594-1605

Las actuales ruinas de la iglesia jesuítica de São Paulo, víctima de un fuego en 1835, remiten a un episodio histórico de densos significados, a uno de los proyectos artísticos más ricos de la historia de la ciudad, además de una de sus más famosas imágenes, realizada por la magnífica escalinata que la antecede y hace resaltar su posición sobre la colina desde la que domina parte de la ciudad. Aparte de la magnificencia arquitectónica de la propia fachada, el sitio guarda una rica colección de reliquias, objetos religiosos y restos arqueológicos.

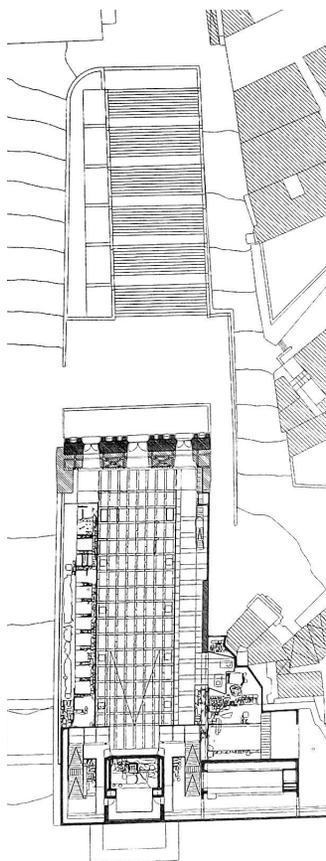
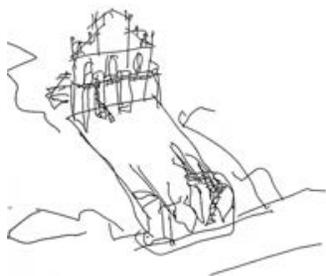


Macao. Ruinas de la Fortaleza.

La fachada (retablo) de la antigua iglesia de los jesuitas (Mater Dei) se mantiene en pie como un logro arquitectónico excepcional, provista de ornamentaciones muy elaboradas y simbólicas. Acorde a sus modelos de referencia, pertenecería al estilo “manierista” de procedencia romana, a las puertas estilísticas del barroco, que es la línea estilística que con el tiempo siguen todas, incluida la del Gesù, la de la intensificación de la riqueza ornamental y decorativa, siendo además que la macaense, muy en la línea de la flexibilidad jesuítica para aceptar los diferentes idiomas de la arquitectura, presenta varias características que revelan influencias de otras fuentes, tales como los motivos litúrgicos de las decoraciones realizadas artesanalmente por artífices cristianos provenientes de Filipinas, China y Japón, donde habían sido martirizados o expulsados. Por ello mismo, la fachada de São Paulo transmite un mensaje religioso profundo, mezcla de conceptos religiosos eruditos con representaciones populares basadas en la cultura local, de manera que contribuye



Fachada de la iglesia de São Paulo. Macao



Recuperación de las ruinas de São Paulo para museo. Croquis de la idea y planta de la intervención. João Luis Carrilho da Graça. 1992-1994

a definir el perfil cultural de Macao como una ciudad oriental con una amplia gama de combinaciones artísticas europeas, portuguesas, una fusión arquitectónica Este-Oeste de gran relieve artístico. Elevada en solitario en la cima de la pequeña colina, en la actualidad la fachada ha prescindido del recuerdo al resto del Colegio jesuítico de São Paulo, en su día el mayor seminario del Extremo Oriente, la primera universidad de modelo occidental en la región.

Las ruinas de São Paulo se refieren a la fachada de lo que originalmente fue la Iglesia “Mater Dei”, construida en 1603-1640, a la que se accede por un tramo de sesenta y ocho escalones de granito. La fachada está dividida en cuatro niveles y rematada por un frontón. Siguiendo el concepto clásico de la ascensión divina, los órdenes en cada nivel horizontal se superponen según la consabida secuencia de jónico, corintio y compuesto. Los dos niveles superiores se estrechan y rematan con un frontón triangular en la parte superior, símbolo del estado último de la ascensión divina, el Espíritu Santo, según la versión cristiana de un elemento arquitectónico de origen pagano. La fachada, como se ha referido, incorpora algunos motivos decorativos claramente orientales, incluyendo caracteres chinos y patrones de crisantemo redondos, típicos de las representaciones artísticas japonesas.

Hay tres entradas en el nivel del suelo, apoyadas por muros ornamentales y diez columnas jónicas agrupadas en un ritmo de 2-3-3-2. El anagrama de la Compañía de Jesús “IHS” está tallado en bajorrelieve en los dinteles de las entradas laterales. Sobre el portal principal se encuentran las palabras “Mater Dei”, alusivas a la advocación de la iglesia a la Madre de Dios. El segundo piso tiene diez columnas corintias y tres huecos de ventanas, y entre ellas cuatro estatuas de bronce de santos de la Compañía de Jesús (Francesco Borgia, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Luis Gonzaga). Flanqueando la ventana central, dos paneles, cada uno decorado con un árbol de palma, símbolo de la vida que también representa el exotismo que los jesuitas encontraron en su camino hacia el Lejano Oriente.

El tercer piso es el más elaborado y ricamente decorado, representa la ascensión de la Virgen María. A partir del mismo, la fachada comienza a estrecharse. En el centro de este tercer nivel se halla una hornacina con una estatua de bronce de la Virgen María, que está flanqueada por paneles laterales decorados con ángeles tallados.

Es importante advertir e insistir en que a pesar de que toda la iconografía es esencialmente cristiana, una loa a la Virgen y al poder de los portugueses, en la composición de los detalles se reflejan claras influencias orientales. A la derecha de la Virgen María, una representación del árbol de la piña, símbolo de la inmortalidad, y una hidra de siete cabezas, con caracteres chinos que significan “Nuestra Señora aplasta la cabeza del dragón”.



Macao. Iglesia del seminario de San José, fachada e interior.

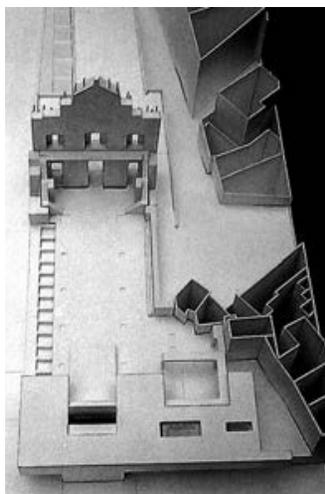


Macao, iglesia de São Domingos, fachada e interior



<sup>1</sup> En 1992 el arquitecto portugués João Luis Carrilho da Graça recibió el encargo de recuperar las ruinas de la iglesia de São Paulo: "El conjunto monumental de las ruinas de São Paulo: -escaleras y fachada- constituyen el insólito ex libris de Macao. Programa: Exhibir el monumento, restaurar la fachada y construir un espacio destinado a museo y cripta. Concepto: Recentrar el lugar de la antigua iglesia actualmente afectado por la presencia de grandes y poco interesantes edificios. Por detrás de la fachada, una pasarela permite ver, de un lado, la ciudad y del otro, la planta de la antigua iglesia redibujada en el suelo." CRAÇA, J. L. C.; BYRNE, G. (1995). Carrilho da Graça. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 78-81

A la izquierda, manteniendo un equilibrio simétrico, se representa la Fuente de la Vida. En el siguiente panel, un barco portugués navega sobre la cresta de una ola protegida por la Estrella del Mar. Finalmente, en el peto con forma de gran voluta, el relieve de un esqueleto y caracteres chinos que significan " recordad la muerte y no pequéis". En el lado opuesto de la izquierda, un demonio tallado, con caracteres chinos que significan "El diablo tienta a los hombres para hacer el mal". Los dos paneles ultraperiféricos en este nivel están decorados con obeliscos y leones chinos tradicionales, similares a los que se encuentran en la entrada del Templo A-Ma. En el cuarto piso, se halla emplazada una estatua de Jesús en la hornacina central, con la representación de instrumentos de la Pasión en ambos lados. La hornacina está flanqueada por un conjunto de cuatro columnas, dos a cada lado, con paneles decorados con ángeles auxiliares. El quinto nivel lo ocupa un frontón triangular decorado con una paloma en bronce, símbolo del Espíritu Santo, rodeada por cuatro estrellas, el Sol a la izquierda y la Luna a la derecha. <sup>1</sup>



Recuperación de las ruinas de São Paulo para museo. Maqueta y vista desde la cripta. João Luis Carrilho da Graça. 1992-1994

La iglesia del Seminario de San José, construida entre 1728 y 1758, está directamente relacionada con el edificio del Seminario, el cual se organiza en torno a dos claustros, uno interior y otro exterior. Originalmente, el edificio del Seminario era una estructura de dos pisos, no el edificio de tres visible en la actualidad, construido con ladrillos grises. En el interior, amplios corredores dan acceso a las diferentes aulas de la antigua institución. En la planta superior, la estructura de madera con correas y vigas que sostienen el techo, siguiendo técnicas de construcción chinas, con los elementos visible al interior. El diseño arquitectónico del Seminario es sencillo, con escasas concesiones ornamentales, próximo a lo que académicamente se denominaría estilo neoclásico.

En contraste con el conjunto del Seminario, la iglesia es reconocible por su elaborado estilo barroco tardío, plagado de concesiones decorativas. La fachada principal, que ha salido "a la conquista del espacio exterior" sobre la pequeña colina donde se asienta, presenta un magnífico alzado, con dos torres techadas con tejas vidriadas de color rojo oscuro. Un arco roto, típico de la arquitectura barroca, preside la entrada principal. Toda la composición es simétrica y las ventanas de la primera planta, que corresponden al coro interno, siguen el ritmo previsible. El frontón curvo en la parte superior incorpora la insignia de los jesuitas en el tímpano. Hay tres entradas en la fachada, la central conduce directamente a la nave principal y las otras dos a las naves laterales, con una planta en forma de cruz latina. Los tres altares están ornamentados con minuciosa elaboración, con frontones rotos apoyados por dos conjuntos de cuatro columnas salomónicas con motivos recubiertos de pan de oro. El altar principal alberga una estatua de San José.



Macao. Sede del Gobierno.

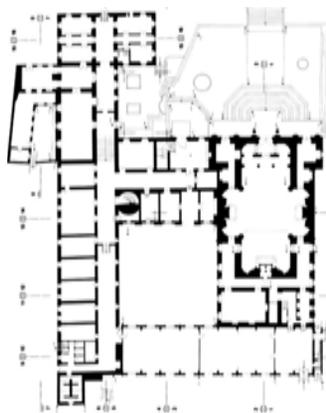


Macao. Antigo Leal Senado



Macao. Santa Casa da Misericórdia





Iglesia del seminario de San José. Planta

El coro a los pies de la iglesia se apoya sobre cuatro columnas salomónicas. Los motivos decorativos que adornan el interior de la iglesia de San José pertenecen en su mayoría a la estilística barroca, aplicados con mayor intensidad en la cúpula semiesférica, en los techos abovedados de los altares, el coro, las pilastras corintias y los frontones. Dichos elementos decorativos quedan resaltados por la luz de los acabados, amarillos y blancos, con ocasionales toques de pan de oro.

De no menos abolengo histórico goza la iglesia de São Domingos, pues fue fundada en 1587, y adquirió su forma actual en el siglo XVII, aunque su estructura definitiva se debe a actuaciones decimonónicas, de una barroquismo amable, pictórico, con elementos decorativos y delicados frisos de estuco pintado en blanco sobre fondo amarillo claro, heterodoxo en lo que se refiere a la incorporación de temas locales, como las puertas de madera de teca pintadas en verde y ventanas con persianas.

El edificio del Leal Senado, erigido en 1784, guarda las formas clásicas contenidas de un “estilo neoclásico”. La fachada se divide en tres secciones mediante pilastras de granito verticales. La sección central de la fachada principal sobresale ligeramente del resto del edificio y está rematada por un frontón triangular. Columnas dóricas de granito y dinteles del mismo material flanquean la entrada principal. En la fachada principal hay hileras de ventanas en sencillo estilo renacentista con cubiertas de granito. En la parte central hay tres ventanas francesas en el primer piso que se abren a balcones con barandillas de hierro. La composición de la fachada es completamente simétrica y las ventanas son el elemento arquitectónico principal, siguiendo un patrón rítmico repetitivo. El edificio está pintado de blanco, que realza el color verde oscuro aplicado a los marcos de las ventanas y en la puerta de entrada principal. La planta está dispuesta en forma de U, con los brazos alejándose de la avenida principal. En la planta baja hay un amplio vestíbulo de entrada que se utiliza para exposiciones públicas y como área de recepción. Una escalera de granito conduce hasta el jardín del patio y las salas de la biblioteca y salas de conferencias públicas del primer piso. El pequeño jardín cuenta con un diseño elegante y sencillo, provisto de objetos decorativos, como un busto de bronce del poeta Luís de Camões. Las paredes cubiertas de azulejos de cerámica portuguesa azul y blanca, una característica distintiva que rara vez se encuentra en otros edificios en Macao, flanquean la escalera de granito, el eje central del edificio.

Ubicada en la Plaza del Leal Senado, la Santa Casa de la Misericordia alberga una institución caritativa fundada en 1569. Presenta una estructura de ladrillo y granito. El edificio, de estilo neoclásico, tiene un aspecto noble, refinado. La planta baja cuenta con un pasaje abovedado que da a la Plaza de Leal Senado.



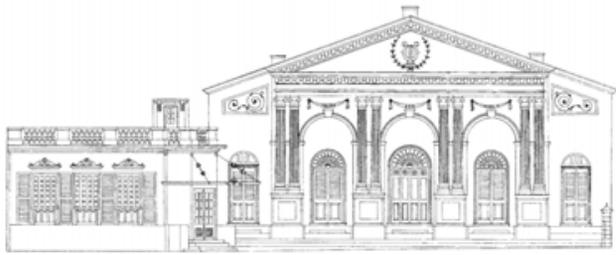
Macao. Antiguas casas residenciales coloniales

Con la excepción de la línea de base de granito de los arcos de la planta baja, todo el edificio está pintado de blanco, lo que le aporta un toque de elegancia y tranquilidad. En la primera planta, por encima del paso público, se despliega una amplia terraza. La extensión horizontal de la fachada se equilibra con diez series de pilastras. Los elementos arquitectónicos entre la sección central de la fachada principal y la parte restante se diferencian por detalles. En la sección de la planta baja hay dobles conjuntos de tres pilas-entre los arcos, los redondos en los medios y cuadrados en los lados. El nivel superior sigue el mismo ritmo, con su sección central rematada por un frontón triangular.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, el renovado poder de la Iglesia Católica se ocupó de la reconstrucción y rehabilitación de las principales iglesias de Macao, empleando para ello materiales más resistentes y duraderos. Debido a su posicionamiento como base comercial en el lucrativo comercio del opio, muchas empresas extranjeras establecieron su sede en el enclave como paso previo a la partida hacia el norte por el Río Perla para negociar en Cantón. Su llegada fue acompañada por la construcción de algunos edificios de alto nivel, tales como villas de lujo, almacenes y edificios comerciales, que se levantaron a lo largo de “Bahía Praia Grande”. Macao recuperó su esplendor y muchos edificios históricos fueron restaurados durante el período.

Al final del siglo XIX, la economía de Macao había prosperado gracias al tráfico de emigrantes y trabajadores, a pesar de que no podía competir con la riqueza emergente de Hong-Kong, por lo que pronto cambió la fuente de sus principales recursos financieros para convertirse en lugar de turismo popular para los extranjeros de la región, particularmente los relacionados con las fábricas de Cantón. Numerosos edificios residenciales de lujo se erigieron durante este período. Sus rasgos arquitectónicos combinan los típicos de la tradición de Guangdong y el estilo colonial europeo, tales como balcones con arcos, balcones y persianas de madera. Los ejemplos sobrevivientes más destacados de los edificios públicos de esta época incluyen el Teatro Dom Pedro V, el Club Militar, el Cuartel Morisco o el Hotel Boa Vista.

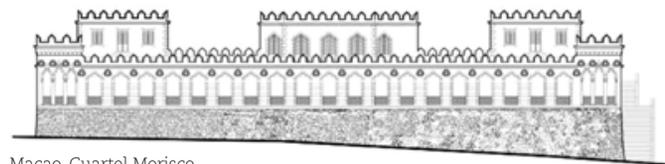
El teatro Dom Pedro V fue construido en 1859-1879 con formas estilísticas neoclásicas. La planta posee un vestíbulo, un pequeño salón de baile y un auditorio circular con un escenario y pasillos largos en ambos lados. Hay un tramo de escaleras que conduce desde los pasillos laterales a la primera planta, donde diez pilares de la zona del auditorio apoyan un balcón en forma de media luna. La fachada principal del teatro está coronada por un frontón triangular sobre tres aberturas arqueadas, ritmadas por cuatro conjuntos de pilastras jónicas. El frontón y las ocho pilastras de la fachada principal están decorados



Macao. Hotel Boa Vista



Macao. Teatro Dom Pedro V



Macao. Cuartel Morisco

con sencillez. El edificio está pintado de color verde pálido, a juego con puertas de color verde oscuro, ventanas y tejas rojas.

El Cuartel Morisco fue construido en 1874 en la ladera de la colina de Barra, como una estructura de estilo neoclásico de ladrillo y piedra con algunas influencias moriscas que le dan su aspecto un tanto exótico. Amplias terrazas de cuatro metros de ancho, con arcos moriscos apuntados corren a lo largo de todos los lados del edificio, excepto el frente de la colina de Barra.

Respecto a los edificios monumentales evocadores del esplendor de la arquitectura china, no menos proclive a la densidad espacial y decorativa, a la teatralidad, a los efectos de luces y sombras, como si de ella se pudiera deducir la existencia de un “barroco chino”, del catálogo macaense destacan dos, el templo A-Ma y la denominada Casa del Mandarín. El primero, construido en el siglo XV, se encuentra en la ladera occidental de la colina de Barra, razón original de la denominación del sitio y de la transcripción portuguesa, que daría lugar al nombre de Macao. Lo conforman el Pabellón Puerta, el Arco Memorial, la Sala de Oraciones, el Salón de la Benevolencia, el Salón de Guanyin y Zhengjiao Chanlin (un pabellón budista), cada parte sumándose al complejo de manera ordenada y en armonía con el entorno natural. El templo A-Ma es un ejemplo representativo de la cultura china inspirada en el confucianismo, el taoísmo, el budismo y múltiples creencias populares.<sup>2</sup>



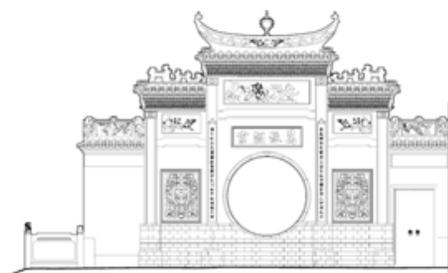
Templo A-Ma. Macao. Grabado de 1846



Templo A-Ma de Macao.



Macao. Casa del Mandarín, constituida por la suma de un variado número de edificios, se construyó en torno al año 1881 siguiendo el estilo tradicional chino de las residencias principescas.



Macao. Templo A-Ma

<sup>2</sup> Leones de piedra en los escalones de la entrada custodian la puerta principal. La puerta de entrada es probablemente el elemento más emblemático del templo, un pórtico de media luna, de 4,5 m de diámetro, con tres caracteres chinos Ma Zu Ge (A-Ma Templo) inscritos en el dintel y un pareado por cada lado, todos decorados con azulejos. El dintel está techado con aleros y una corona de porcelana en la parte superior. Hay decorativas esculturas de animales de cerámica en las crestas del techo. Inmediatamente después de la puerta está el *pilou* del templo (pórtico), construida de granito, con tres puertas.

Hay cuatro leones de piedra en la parte superior del *pilou*. La sala de oración conocida como el "Primer Palacio de la Montaña Sagrada" se dedica a Tian Hou, Dios-Diosa de la gente del mar. En alineación con la Puerta del Pabellón, a los pies de la colina, se encuentra el *pilou* y el Salón de la Benevolencia. Cerca de la zona de la entrada del templo hay una roca con un grabado coloreado de un barco portugués. En la ladera hay otra roca con un grabado de un junco chino. En el camino hasta la colina hay muchas otras rocas con inscripciones de poemas dejados por famosos eruditos.

El Salón de la Benevolencia es una estructura de granito y ladrillo. Presenta grandes ventanas, azulejos cuadrados en las paredes laterales, con ventanas de travesaño por encima de estos. El techo también está cubierto con azulejos. El diseño del techo sobre el área de culto y el santuario de la Diosa es diferente; mientras que el primero tiene un patrón valla de «roll-ing», este último tiene dobles aleros con una apariencia sólida más robusta.

Aunque pequeño en tamaño, con una superficie de sólo siete metros cuadrados, el Salón de la Benevolencia es el pabellón más antiguo del complejo del templo. Esta sala está integrada en la propia roca para aprovechar el entorno natural de la pendiente de la colina. El santuario está dedicado a Tian Hou, con esculturas votivas y de los guardias de Tian Hou en las paredes interiores y presenta una estatua de Tian Hou delante



Macao. Casa del Mandarín

de la roca. Al igual que el Salón de Oración, el techo también está cubierto con azulejos verdes y aleros decorativos. El Salón de Guanyin en el nivel medio es de ladrillo normal basado en la tradición Yingshan (techo empotrado a dos aguas).

En comparación, el pabellón Zhengjiao Chanlin es más refinado en sus detalles arquitectónicos y más impresionante en escala. Se trata de un santuario dedicado a Tian Hou y una zona de retiro que es una casa común en estilo Yingshan. El santuario es una estructura de cuatro vigas con un patio enfrente de la sección principal. Los corredores secundarios a lo largo del patio tienen techos a dos aguas empotrados en cantos redondos. Azulejos esmaltados encabezan las particiones con paredes en cada sección, con el propósito de prevenir la propagación de cualquier incendio.

Dentro templo A-Ma también hay un altar dedicado a Guanyin (Avalokitesvara). La fachada se compone de cinco secciones con el punto más alto del centro. Las paredes están decoradas con esculturas de arcilla y techadas con tejas esmaltadas. Por debajo de los aleros existen tres niveles dougong (soportes estructurales). También hay una "ventana de la luna", de 1,1 metros de diámetro en la sección media desde donde Tian Hou goza de vistas al mar.

La *Casa del Mandarín*, conformada por la suma de un variado número de edificios, se construyó en torno al año 1881 siguiendo el estilo tradicional chino. El complejo está construido principalmente con ladrillos grises tradicionales y los edificios principales presentan de dos a tres pisos de altura. La entrada al recinto se realiza a través de una estructura de dos pisos independiente del conjunto principal. Presenta aleros en el techo, ventanas en el piso superior y una puerta con arco de entrada en la planta baja. Los tableros del alero están pintados con motivos decorativos típicamente chinos, mientras que el techo del pasillo de entrada cuenta con decoraciones de yeso occidentales. Un santuario al Dios de la Tierra se halla en una de las paredes del pasillo. Un



Macao. Casa del Mandarín

tramo de escalones de granito conduce desde la entrada a través del pasillo en un nivel inferior.

Las entradas individuales a la serie de casas del complejo están orientadas en la misma dirección, hacia el noroeste. La diferente orientación de la entrada principal y las entradas de las casas distingue la Casa del Mandarín de la vivienda típica china. A continuación una puerta conduce a un gran patio que separa la parte privada de la servidumbre y el jardín exterior.

Situados en la parte interna del conjunto se hallan los cuartos del maestro, que consisten en dos casas con patios cerrados tradicionales de tres vanos de ancho y tres salas de profundidad, separadas por un desagüe. Los edificios están construidos sobre cimientones de losas de granito y los frisos de las paredes exteriores están decoradas con ornamentaciones votivas esculpidas en arcilla. Al igual que la entrada al conjunto, las paredes circundantes de cada entrada de la casa están empotradas en el plano principal de la pared. Un marco de granito alrededor de las entradas de las casas destaca además su importancia como puerta de entrada. La distribución interior de las casas sigue las pautas del diseño tradicional, excepto que el salón principal se encuentra en la planta superior de la sala principal en lugar de la planta baja, como es costumbre. La sala principal es de construcción en madera con postes y vigas.

Aunque la *Casa del Mandarín* es un edificio tradicional chino en la forma, cuenta con una combinación de elementos chinos y foráneos en sus detalles. La tectónica china se expresa en los techos, en la estructura, en los materiales de construcción y la pintura, en la ornamentación de los frisos, el patrón de las ventanas, y los detalles de diseño de las entradas principales y la madera tradicional de las persianas correderas. Influencias occidentales son evidentes en algunos de los techos interiores, el arco sobre las aberturas de puertas y ventanas, el arquitrabe largo de los aleros del techo, los paneles de origen indio, las ventanas madreperla y las yeserías de las paredes externas.



Macao. Hotel Grand Lisboa

## MODERNIDAD LÚDICA, BARROCO CIBERNÉTICO



Macao. Antiguo Casino Lisboa



Macao. Fisherman's Wharf. Plano actual y definición de la prevista segunda fase



Vista general de Fisherman's Wharf

El juego fue legalizado en Macao en 1847, pero la arquitectura que define su imagen y función lúdica actual se empezó a materializar en 1972 con el precursor *Casino Lisboa*, continuado y aumentado en sus pretensiones por el *Grand Lisboa*, ambas iniciativas específicamente macaenses del magnate Stanley Ho, un auténtico “rey del juego” en Hong Kong y Macao, siempre bajo sospecha por sus vínculos con la mafia china y el crimen organizado, lo cual no le ha impedido extender sus redes y asociarse al negocio de los casinos estadounidenses, como el *MGM Mirage*. La estructura del *Grand Lisboa* alcanza los cuarenta y dos pisos de altura, que se abren cual explosión de fuegos de artificio, o chorros dorados lanzados por una potente fuente, lo que junto con la base en forma de flor de loto, símbolo de Macao, confieren a la noche de la ciudad un potente foco de caleidoscópica y brillante iluminación.

De esta manera, dejando de lado por su mediocridad la arquitectura postmoderna en su versión macaense, la ciudad ha conjuntado finalmente varios argumentos dignos de ser recontados: el medido valor romántico de las ruinas, la evocadora arquitectura colonial y el sueño alternativo de la arquitectura de los casinos, barrocos cibernéticos en esta reencarnación, en plena expansión, pues es la apuesta de Macao para hacer viable la economía de su futuro.

El primer área urbana reservada para dicha expansión toma la denominación del callejero de San Francisco, *Fisherman's Wharf*, pretende aportar a la urbe un nuevo frente marítimo y prevé futuras ampliaciones, aunque los ingresos se han visto seriamente menguados en los últimos años y sólo se calcula su recuperación a partir de 2017. Su apertura se produjo en el año 2005, y ofrece un cúmulo de tiendas, restaurantes y parques temáticos, un casino de inspiración Art Deco, el *Babylon*, todo un conglomerado de referencias europeas, exóticas, una escenografía formada por copias de lugares insólitos,



Macao. Nueva área de casinos en Cotai Strip



Distribución de los casinos en las dos áreas de Macao, la peninsular y la insular



Macao. Casinos Wynn Macau y MGM Grand

tomados todos juntos y aceptando de golpe la centenaria experiencia acumulativa de Las Vegas, de la que plagia igualmente la denominación de la arteria principal, *Cotai Strip*, para la segunda nueva área urbana, surgida del relleno de tierra entre Taipa y Coloane, que las unifica en un nuevo espacio.

Pero no se trata de perpetrar una parodia, ni de Las Vegas original, ni de los monumentos históricos referenciados, sino de materializar un mero simulacro de todo, proponiéndose el “Macao lúdico” como un Macao singular, sin memoria propia, alternativo al “auténtico”, al que los visitantes no necesitan acudir, porque en el “nuevo” todo es más acorde a sus fantasías, de características culturales “globales” y por tanto sencillas de descodificar, porque “su” Venecia está más próxima a la recreada en los casinos homónimos, que a la lejana e incómoda Venecia véneta. En este punto, como ocurría en el paralelismo con Goa, pero de manera inversa, la historia de la propia Macao, la asunción sincrética de las tradiciones locales por parte de los primeros colonizadores occidentales, quedan anuladas por un simulacro de mayor peso y escala, el pasado colonial y sus vestigios “auténticos” pasan a detentar un rango menor de importancia ante la incorporación rápida y eficaz de una nueva colonización, previamente experimentada en el desierto de Nevada, trasplantada a las puertas de China de manera rápida, eficaz. Si antes fueron las iglesias y los conventos de las órdenes religiosas, en el presente la “normalización” deseada, y tolerada, del territorio chino tiene de nuevo en Macao su lúdica –e intrascendente- puerta de entrada, y en Hong Kong la del capital financiero.

Procedentes de Australia o Las Vegas, numerosos “casinos-firmas” han abierto sus puertas y levantado sus fantasiosas arquitecturas, densas, brillantes, acumulativas, barrocas en el sentido plástico y visual del término: *Wynn Macau*, propiedad y operado por *Wynn Resorts*, inaugurado en 2006 y con dos expansiones más en su haber; el citado *Grand Lisboa*, inaugurado en 2007; *Sands Macao*, propiedad de *Las Vegas Sands Corporation*, inaugurado en 2004, el primero en ser operado por una compañía extranjera; *The Venetian Macao*, también de *Las Vegas Sands*, inaugurado en 2007, considerado el casino más grande del mundo, por lo que atrae tanto a jugadores profesionales como a turistas, fascinados por sus canales, puentes, edificios y plazas, semejantes al casino homónimo de Las Vegas, copia de copia, por tanto, dada la pretensión del *Venetian* “original” de reproducir espacios y replicar obras artísticas de la Serenísima; El complejo *City of Dreams*, un mega casino inaugurado en el año 2009 formado por cuatro torres, una ocupada por el hotel *Crown Tower*, la segunda por el *Hard Rock* y las dos últimas por el *Grand Hyatt Macau*, que también operan con el *Altira Macau*; el *Galaxy*, el *MGM Macau*, inaugurado en 2007, con una parte participada por el magnate Pansy Ho.



Macao. Casino Venetian



Venecia. Palacio Ducal. Sala del Consejo



Veronés. Triunfo de Venecia. Hacia 1585



Macao. Vestíbulo del casino Venetian



Macao. Interior del casino Venetian

El casino *The Venetian* es el *resort* de mayor envergadura en el segundo área urbana en donde la capacidad de “replicar” a las singulares copias de Las Vegas se materializa con menor resistencia de las persistencias urbanas, actuando como polo de atracción del nuevo área insular de implantación de los mismos, en los flancos de la *Cotai Strip*. En ocasiones Macao, dado su carácter marítimo, embargada por las aguas, fue llamada, un caso más, “la Venecia de Asia”. Un casino, “El Veneciano”, refuerza la alusión comparativa, cierra el ciclo de las relaciones históricas de China con Marco Polo, oriundo del Véneto, aludiendo con la variación de su denominación a que, al igual que su referente de las Vegas, provienen de la ciudad italiana, no son ella, sino su versión actualizada y mejorada, desprendida de todo peligro de decadencia, podredumbre o ruina artística.

Perteneciente al grupo *Sands*, operado por la franquicia *Las Vegas Sands*, cuyo presidente es el magnate octogenario Sheldon Adelson, *The Venetian Macau* replica al de Las Vegas, de manera que se suma y corona el desembarco de los más poderosos casinos estadounidenses, versión contemporánea de colonización económica y cultural, aunque para ello se recurra a las formas de la cultura europea, que quedan poco más que convertidas en fantasmas incómodos de una historia lejana. El palacio Ducal, las calles navegables, los gondoleros, las copias en el interior de las salas de las pinturas de Guardi, Canaletto, Veronés, vuelven a reaparecer en el casino macaense en su segunda reencarnación lúdica. Del Veronés la alegoría elegida en ambas oportunidades es su “Triunfo de Venecia”, pintura de sofisticada técnica *trompe-l'oeil* que preside el techo la Sala del Gran Consejo del Palacio Ducal. Desde lo alto, Venecia, coronada por el ángel de la fama, sube aún más, hacia el cielo que se le abre por encima de la logia de columnas salomónicas, espectáculo apoteósico contemplado por atentos y elegantes ciudadanos.

China, conocida y famosa por sus (malas) copias de los caros productos de diseño occidental, que también produce “legalmente”, copia a la perfección, sin incredulidad de ningún género, en su expansión lúdica contemporánea, otras copias alejadas, reinventadas y (mal) aceptadas por la cultura elitista occidental. El “Triunfo de Venecia” pertenece como historia y como pintura al museo inerte de pasado, a las salas vacías de poder de un antiguo palacio de una extinta República. Su reencarnación en Las Vegas y Macao recrea malévolamente, con su despojos artísticos falsarios, la idea de que el poder ahora está detentado por los nuevos propietarios de la alegoría, que hasta juegan y se divierten con ella sin pudor, desinhibidamente.



## DOCUMENTACIÓN GRÁFICA Y BIBLIOGRAFÍA

Una publicación de la naturaleza de la presente exige ir ilustrada con las adecuadas y suficientes imágenes, que no son mero acompañamiento. La elección selectiva de las mismas constituye un argumento narrativo visual propio, al tiempo que complementario al discurso escrito. Su procedencia es muy diversa en lo que se refiere a reproducciones de grabados, obras pictóricas, fotográficas, retratísticas o históricas y se ha recurrido a ellas en virtud del reconocido derecho de cita. Las arquitectónicas, en especial jardines, edificios y lugares preservados, en gran medida han sido obtenidas por el autor en viajes efectuados expresamente a Brasil, Goa y Macao, entre otros destinos. Cuando no fue posible encontrar fotos originales de las obras y autores citados en el libro, cuando ni siquiera alcanzaron los préstamos de avezados amigos viajeros, sólo en ese caso se ha recurrido a rescatar fondos de la red internet, que pone graciosamente a disposición de sus usuarios incalculables cantidades de imágenes en tantas páginas web, entre las que, para nuestro interés, destacamos la dirección <http://www.flickr.com>, colmada de fotografías que han creado nuevos vínculos globales de intercambio altruista.

A pesar de haberse apostado por el rigor y de haber hecho de él estandarte de fiabilidad, como redactor responsable me disculpo de antemano por las involuntarias, no deseadas y contraproducentes erratas e imprecisiones. No obstante, sin más preámbulos, se presenta a continuación una ordenada relación de referencias bibliográficas, reflejo de nuestras propias pesquisas y exploraciones, agradeciendo a tantos autores de las obras citadas sus desvelos y altruista generosidad intelectual, demostrada a la hora de compartir bibliográficamente sus conocimientos y saberes, que nos honran, y a cuya estela de energías contagiosas agregamos el fruto de los propios afanes, el resultado de la dedicación personal al tema, todo un apasionado tiempo de lecturas, estudios, viajes y escritura. Pero, a fuer de ser sincero, todo un ejercicio de placer intelectual que ha procurado la justificación, y la disculpa, para canalizar la capacidad analítica desapasionada, el deleite de la concepción del texto, de la composición del libro, la ambición por acrisolar una narrativa ecuánime, alterada episódicamente por el estado de entusiasmo requerido para afrontar tan extensa tarea de aprendizaje, reflexión, verificación in situ de tantas y tan distantes obras, lugares y paisajes. Sólo con el amparo de tal bagaje se ha procedido a concretarlo en el presente ensayo crítico, interesado en las interacciones entre la cultura arquitectónica y paisajística europea, brasileña, de Goa y Macao en señalados episodios iniciados en tiempos estilísticos de predominio del barroco y los acaecidos en el pasado siglo XX bajo la bandera de la renovación y de la vanguardia.



## BARROCO MINERO, BARROCO BRASILEÑO

AAVV Lucio Costa. *Um modo de ser moderno*. Cosac Naify. São Paulo 2004

AAVV. *Tarsila viajante-viajera*. Catálogo de Exposición, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008

AGUILAR, Nelson (coord.): *Mostra do Redescobrimento : o olhar distante = the distant view / [organizador Nelson Aguilar]*. São Paulo : Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000

ALBINO, Washington. *Minas do Ouro e do Barroco*. Barlavento Grupo Editorial, 1999

AMARAL, Aracy A.

*Blaise Cendrars No Brasil e Os Modernistas*. São Paulo: Martins, 1970

*Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, 1994.

*Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo, 2003

ANDRADE, Mário de.

*Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2a edição. Brasília: Martins editora/INL, 1975.

*A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

ANDRADE, Oswald de: *Escritos Antropófagos*. Selección, cronología y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Moisés Aguilar. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2008

ÁVILA, Affonso.

*O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

*Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, J; GUEDES, Reinaldo. *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *O Aleijadinho de Vila Rica*. BH: Itatiaia/ SP: EdUSP, 1994

BAREL FILHIO, Ezequiel. *Lucio Costa em Ouro Preto. A Invenção de uma Cidade Barroca*. Universidade de Coimbra. 2013

BAZIN, Germain.

*A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956.

*O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1971.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/JUNESP, 1990.

BRACCO, Sergio. *L'architettura moderna in Brasile*. Ed. Capelli. 1967

BRAGA, Milton: *O Concurso da Brasília*. Cosac Naify, São Paulo, 2010

BRANDÃO, Ângela, *Abrasilizando a coisa lusa: O Aleijadinho pelo olhar de Mário de Andrade*, Ouro Preto, 1998

- BRESSAN, Maria Lúcia, *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*, São Paulo, 2011.
- BRETAS, Rodrigo Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Correio Oficial de Minas, n. 169 e 170, 1858; republicado em Publicações da Diretoria do Patrimônio histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 15, 1951.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: 1981, ed. Perspectiva.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio: *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, 1936.
- BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; Cavalcanti, Lauro. *Patrimônio Construído: as 100 mais belas edificações do Brasil*. São Paulo, Capivara, 2002.
- BUNBURY, Charles J. F. *Viagem de um naturalista inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais (1833-1835)*. (Trad. Helena Garcia de Sousa). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981
- BURTON, Richard. *Exploration of the highlands of the Brazi*(1869)
- BURY, John.  
    *Jesuit Architecture in Brazil* (1950)  
    *Estilo Aleijadinho and the churches of the 18th century in Brazil* (1952)  
    *The borrominesque churches of colonial Brazil* (1955)  
    *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. 1991  
    *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. IPHAN / MONUMENTA 2006
- CAMPOS, Adalgisa Arantes.  
    *A Cultura Barroca a Manifestações do Rococó Minas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID,1998.  
    *Roteiro Sagrado: Monumentos Religiosos De Ouro Preto*. Belo Horizonte:Tratos Culturais/Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000.  
    *Mestre Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, Belo Horizonte, 2005.  
    *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.  
    *Considerações sobre o Barroco na geração heróica do IPHAN: fontes e métodos*. In: Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2009.
- CARRANZA, Luis E. / LUIZ DE LARA, Fernando: *Modern Architecture on Latin America*. Art, Technology and Utopia. University of Texas Press, Austin. 2014
- CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- CATÁLOGO de la Exposición Brasil:1920-1950. *De la Antropofagia a Brasília*. Valencia: IVAM/ Institut Valencia d'Art Moderna, 2000.
- CATALOGO Brazil Body & Soul. Guggenheim Museum. New York, 2002
- CATALOGO Tarsila do Amaral. Fundación Juan March. Madrid, 2009
- CATÁLOGO RAISONNÉ Tarsila do Amaral. Base 7. São Paulo, 2008
- CATALOGO Latin America in Construction. Architecture 1955-1980 MoMA, New York 2015

CATALOGO *O olhar distante / The distant view*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento – 2000 (Parque Ibirapuera, SP). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos/Artes Visuais, 2000.

CAVALCANTI, Lauro.

*Quando o Brasil era Moderno. Guia de Arquitetura. 1928-1960*. Rio de Janeiro, 2001. Aeroplano  
*Moderno e Brasileiro. A História de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Jorge Zahar editor Rio de Janeiro 2006

CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40*. Porto Alegre, 2002

CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo, Edart, 1972

COSTA, Lúcio.

*A arquitetura jesuítica no Brasil*. Revista do SPHAN, v. 5, 1941.  
*Registro de uma Vivência*. São Paulo, 1995: Empresa das Artes.  
Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”. En: O UNIVERSO mágico do barroco brasileiro. São Paulo: Sesi, 1998.

CUNHA, Maria José. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Ed. Itatiaia, 1978.

DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London, 2001: Spon Press

DELNEGRO, Carlos. *Escultura Ornamental Barroca do Brasil, portadas de Igrejas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1967. 2v.

DELSON, Roberta Marx. *Novas Vilas para o Brasil-colônia: Planejamento Espacial e Social no Século XVIII*. Trad. de Fernando de Vasconcelos Pinto. Brasília: ALVA-CIORD, 1997

FERREIRA SANTOS, Paulo. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro; 2001

FONSECA, Sônia Maria. *O Romantismo e a invenção de Aleijadinho*. XXVIII Colóquio do Comitê de História da Arte, Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: CBHA, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de conservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009

FORTY, A. & ANDREOLI. *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres, 2004: Phaidon Press Limited.

FROTA, Lélia Coelho: *Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*, Rio de Janeiro, 1982.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo

- GOODWIN, Philip. *Construção Brasileira, Arquitetura Moderna e Antiga*. New York 1943: MOMA.
- GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o Aeroplano. O Paraíso Barroco e a Construção do Heroi Colonial*. São Paulo, 2008: Civilização Brasileira.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American architecture since 1945*. New York, 1955: MOMA.
- HUE, Jorge de Souza. *Uma Visão da Arquitetura Colonial Brasileira*. Rio de Janeiro, Agir, 1999.
- JARDIM, Márcio. *Aleijadinho - Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte: RTKF, 2006.
- JORGE, Fernando. *O Aleijadinho sua vida, sua obra, seu gênio*. Rio de Janeiro: Bruno Buccini; São Paulo: Leia, 1961.
- KUBLER, George,  
*The Art and Architecture of Spain and Portugal and Their American Dominions*, Baltimore, 1959.  
*Portuguese Plain Architecture 1521-1706*. Middletown (Connecticut), 1972.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LANA, Ricardo Samuel. *Arquitectos da Paisagem. Década 1940*. Belo Horizonte, 2009.
- LEMO, Carlos Alberto C.  
*Arquitetura brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/ Edusp, 1979.  
*El estilo que nunca existió*. In: AMARAL, Aracy (coordenadora). *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial; Fondo de Cultura Económica, 1994
- LEVI-STRAUSS, Claude: *Saudades do Brasil*. Edit. Plon, 1994
- LEZAMA LIMA, José. *Confluencias. Selección de ensayos*. Selec. y Prol. Abel E Prieto. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1988.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN/MEC, 1974.
- MAWE, John. *Travels in the Interior of Brazil, particularly in the Gold and Diamond Districts of that Country*. 1812
- MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985
- MENDES CUNHA, Alexandre,  
*Espaço, paisagem e população: dinâmicas espaciais e movimentos da população na leitura das vilas do ouro em Minas Gerais ao começo do século XIX* Cedeplar/UFMG Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 123-128 - 2007  
*Vila Rica- São João del Rey: as voltas a cultura e os caminos do urbano entre o século XVIII e o XIX*  
Dissertação de Mestrado. Niterói. Universidade Federal Fluminense, 2002

- MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte: Edições Arquitetura nº 1, 1965.
- MINDLIN, Enrique. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro, 1956.
- MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *O Aleijadinho revelado*. Fino traço Editora, 2014
- MOURÃO, Paulo. *As Igrejas Setecentistas de Minas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil vol.3).
- NARLOCH, Leandro. *Guia Politicamente Incorreto da Historia do Brasil*. Leya Brasil, 2011
- NOBRE, Ana Luiza [et al.] *Um Modo de Ser Moderno Lucio Costa e a Crítica Contemporânea*. São Paulo, 2004: Cosac & Naify.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de.  
*Aleijadinho. Passos e Profetas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada e Ed. Universidade de São Paulo, 1985.  
*Barroco e Rococó na arquitetura colonial mineira* In: Revista do IAC/UFOP. 1 (1996):13-23.  
*Escultura no Brasil colonial*. In: O Universo mágico do barroco brasileiro. São Paulo: Sesi, 1998  
*Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. Cosac & Naify, 2003
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues; SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua Oficina. Catálogo das Esculturas Devocionais*. São Paulo: Editora Capivara Ltda, 2002.
- PAPADAKI, Stamo: *The Work of Oscar Niemeyer*. Reinhold, 1951
- PHILIPPOU, Styliane: *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*. Yale University Press, 2008
- PIMENTA DA CUNHA, Alexandre Eulalio. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (Org. Carlos Augusto Calil). São Paulo: Edusp, Fapesp e Imprensa Oficial, 2000.
- POHL, Johann E. *Viagem no interior do Brasil Empreendida nos Anos de 1817 a 1821*. (Trad. Milton e Eugênio Amado). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.
- PUPPI, Marcelo.  
*Por Uma História Não Moderna Da Arquitetura Brasileira: Questões de Historiografia*. Campinas: Pontes : Unicamp. 1998  
*Modernidade e Academia em Lucio Costa. Ensaio de historiografia*. Revista da Historia da Arte e Arqueologia, 1994
- QUEZADO DEKKER, Zilah: *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. Spon Press. London and New York, 2001
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).
- RIBEIRO, Otávio Leonídio, *Carradas de Razões. Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira*. Ed. Loyola, 2007

- ROSSA, Walter, *A Urbe e o traço*, Coimbra, 2002.
- RUGENDAS, João M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. (1835) Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979
- SAINT-HILAIRE, Auguste de.  
*Viagem às nascentes do Rio São Francisco (1848)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974.  
*Viagem à Província de São Paulo*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1976.
- SANTOS, Paulo Ferreira  
*Arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.  
*Quatro séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.  
*Formação de cidades no Brasil colonial (1968)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001  
*O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira*, Rio de Janeiro, 1951.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas do Brasil: 1900-1990*. São Paulo, 1977: EDUSP.
- SMITH, Robert Chester. *Jesuit Buildings in Brazil*, in *The Art Bulletin* v. 30, 1948.
- SMITH, Robert Chester; *Arquitetura Colonial e Arquitetura Civil no Período Colonial*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 17, 1969
- SOUZA, Wladimir Alves de. *Guia dos Bens Tombados*. Minas Gerais. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.
- SPIX, Johann B. von; MARTIUS, Carl Friedrich Ph. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. (Trad. Lucia Furquim Lahmeyer). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.
- TABACOW, Jose: *Roberto Burle Marx. Arte & Paisagem*. Studio Nobel, 2004
- TEIXEIRA, José de Monteiro. *Aleijadinho . O teatro da fé*. São Paulo: Editora Metalivros, 2008.
- TELLES, Augusto da Silva. *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro, FENAME / SEAC, 1980.
- UNDERWOOD, David:  
*Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. Rizzoli, 1994  
*Oscar Niemeyer e o modernismo das formas livres no Brasil*. Cosas & Naifi, 2010 (reed.)
- VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.
- VASCONCELLOS, Sylvio de.  
*Vila Rica: Formação e Desenvolvimento – Residências*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1956  
*Arquitetura no Brasil, Pintura mineira e outros temas*. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG, 1959.  
*Minas: cidades barrocas*, São Paulo, 1968.  
*Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1979. (Coleção Brasileira, 369)

Antônio Francisco Lisboa e a nacionalidade; In: Alejadinho. Belo Horizonte: Conselho estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*. (1830) Itatiaia 1985

WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. *Entre o Empenho e a Reserva*. São Paulo, 2001: Cosac & Naify.

ZANINI, Walter (Coord.) *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 vols.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira : a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Edição Funarte, 1982

ZWEIG, Stefan. *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (1941). *Brasil, país de futuro*. Ed. Capitán Swing, Madrid 2012

## INDIA PORTUGUESA, GOA BARROCA

BORGES, Charles J. / Feldmann, Helmut: *Goa and Portugal. Their Cultural Links*. New Delhi, 1997

BOXER, C. R., *The Portuguese in the East*, Oxford, 1953

CARITA, Helder: *Palácios de Goa. Modelos e tipologias da arquitectura civil indo-portuguesa*. Lisboa 1995

DIAS, Pedro: *História da arte portuguesa no mundo. O espaço do Índico*. Lisboa, 1998

FERGUSSON, James: *History of Indian and Eastern Architecture*. 1899.

FLORES, Jorge: *Os construtores do Oriente português*. Lisboa 1998.

FLORES, Jorge & VASSALLO E SILVA, Nuno, eds. *Goa e o Grão-Mogol*. Lisboa, 2004

LINSCHOTEN, Jan Huygen van: *Itinerário, Viagem ou Navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas*, (1596) Lisboa, CNCDP, 1997. edição preparada por Arie Pos e Rui Manuel Loureiro

MENDES PINTO, Maria Helena, ed. *De Goa a Lisboa. A arte indoportuguesa dos séculos XVI a XVIII*. Coimbra 1992

NILSSON, S., *European Architecture in India 1750-1850*, London, 1968.

PEREIRA, José: *Baroque Goa: The Architecture of Portuguese India* South Asia Books, 1995  
*Baroque India*, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2000.  
*Churches of Goa*. Oxford India Paperbacks. 2005

PEREIRA, José & Pratapaditya Pal: *India and Portugal. Cultural Interactions*. Bombaim, 2001

RAJAGOPALAN, Subrahmanya: *Old Goa*, Delhi, 1975.

ROSSA, Walter: *Cidades indo-portuguesas. Contribução para o estudo do urbanismo português no Hindustão occidental*. Lisboa, 1997

SUBRAHMANYAM Sanjay: *The Portuguese Empire in Asia, 1500-1700: A Political and Economic History* John Wiley & Sons, 2012

THOMAS, P., *Churches in India*, Delhi, 1961.

TADGELL, Christopher, *The History of Architecture in India*, Phaidon, 1990.

XAVIER, Ângela Barreto. *A invenção de Goa: poder imperial e conversões culturais nos séculos XVI e XVII*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

## MACAO, EN LOS CONFINES DE LO BARROCO

AAVV *Macao Contemporary Architecture*. Ed. Yan Chang (Macao: China Architecture and Building Press, 1999)

AAVV *Views of the Pearl River Delta: Macao, Canton and Hong Kong*. Hong Kong Museum of Art and Peabody Essex Museum, 1996

ACBAR ABBAS: *The Heritage of Hong Kong: Its History, Architecture and Culture*. Norman Owen, Hong Kong 1999

BAILEY, Steven K. *Strolling in Macau. A Visitor's Guide to Macau, Taipa, and Coloane*. ThingsAsian Press, 2007

BASTO DA SILVA, Beatriz, *Cronologia da Historia de Macau*, Macau, Macau Foundation, 1995

BOXER, C. R. *Seventeenth Century Macau in Contemporary Documents and Illustrations*. Heinemann Asia, Hong Kong 1984  
*Fidalgos no Extremo Oriente, 1550-1770: Factos e Lendas de Macau Antigo* Lisboa, Fundação Oriente; Macau, Museu e Centro de Estudos Marítimos, 1990.  
*Macau na Época da Restauração Macao Three Hundred Years Ago*. Fundação Oriente, 1993

BRAGA, J. M., *The Western Pioneers and their Discovery of Macao*. Instituto Portuguese de Hong-Kong, 1949

CALDEIRA CABRAL, Francisco M.; JACKSON, Annabel; KA TAI, Leong: *Macao Gardens and Landscape Art*. Hong Kong: Fundação Macau & Asia Ltd., 1999

CHENG, Miu Bing, Christina, *Macao: A Cultural Janus*, Hong Kong University Press, 1999.

CORTESÃO, Armando; TEIXEIRA DA MOTA, Avelino: *Portugaliae Monumenta Cartographica*. Lisboa, 1960.

COUCEIRO, Gonçalo; SALES MARQUES, Luís: *St. Paul Church Fortress of the Monte*. Gabinete de Comunicação Social, Macao 1990.

- CREMER, R. D. *Macao: City of Commerce and Culture*. UEA Press, Hong Kong 1987
- CRINSON, Mark *Modern Architecture and the End of Empire*. Aldershot; Ashgate, 2003.
- GUILLEN NUÑEZ, César: *Macao Streets*. Hong Kong Oxford University Press, 1999  
*Macao's Church of Saint Paul: A Glimmer of the Baroque in China*.  
 Hong Kong University Press, 2009.
- GRAÇA, Jorge: *Fortifications of Macao: Their Design and History*. Direção dos Serviços de Turismo de Macao, 1984
- KESWICK, Maggie, *The Chinese Garden*, Academy Editions, London, 1980.
- KWAN, Wong Shiu, *Macau Architecture: An integrate of chinese and portuguese influences*, Macau, Imprensa Nacional, 1970.
- MARCHAN FIZ, Simón / RODRIGUEZ LLERA, Ramón: *Las Vegas (1905-2005). Resplendor Pop y simulaciones posmodernas*. Akal. Madrid 2006.
- MIU BING CHENG, Christina: *Macao: A Cultural Janus*. Hong Kong University Press, 1999
- MOURA, Carlos Francisco, *Macau e o Comercio Portugueso com a China e o Japão nos seculos XVI e XVII. As viagens da China e do Japão. A Nau do Trato. As Geleotas*, Macau, Imprensa Nacional, 1973.
- PIRES, Benjamim Videira, *Viagem de Comercio Macau-Manila nos seculos XVI a XIX*, Macau, Imprensa Nacional, 1971.
- PORTER, Jonathan: *Macao, the Imaginary City: Culture and Society, 1557 to the Present*. Boulder: Westview Press, 1996.
- RIDE, Lindsay y May: *The Voices of Macao Stones*. Hong Kong University Press, 1999
- ROQUE DE OLIVEIRA, Francisco: *Cartografia Antiga da Cidade de Macau, c. 1600-1700: Confronto entre Modelos de Representação Europeus e Chineses*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Vol. X, núm. 218 (53), 1 de agosto de 2006
- SAMPAIO, Manuel de Castro, *Os Chins de Macau*, Hong-Kong, Tipografia Noronha, 1867.
- SILVEIRA, Luís: *Ensaio de Iconografia das Cidades Portuguesas do Ultramar*. Lisboa, 1956
- SPENCE, Jonathan *The Memory Palace of Matteo Ricci*. Faber, London 1984
- TAMBLING, Jeremy; LO, Louis: *Walking Macao, Reading the Baroque*. Hong Kong University Press, 2009
- TEIXEIRA, Manuel: *The Church of St Paul in Macao*. Centro de Estudos Históricos Ultramarinos da Junta de Investigações Científicas do Ultramar. Lisboa 1979
- WORDIE, Jason: *Streets: Exploring Hong Kong Island*. Hong Kong University Press, 2002

