

ARTÍCULOS

LA TEATRALIZACIÓN COMO CONSTANTE DEL ARTE DE PORTUGAL Y BRASIL EN EL BARROCO.

Carlos Javier Castro Brunetto
Universidad de La Laguna
cbrunett@ull.es

Resumen: La sociedad portuguesa durante el siglo XVIII recibió una gran influencia de Italia en el campo de las artes, pero la necesidad de construir una gran escenografía cultural en la que se mostrase el poder de la monarquía lusitana y de la Religión, en momentos de crisis, llevó a que todas las grandes ideas sobre la Iglesia y el Estado se manifestasen a través de formas *teatrales*. Estas formas, cuando llegaron a Brasil, fueron las únicas de las que pudo servirse la sociedad colonial para mostrar su lealtad y proximidad a la metrópoli y las conmemoraciones públicas, las procesiones religiosas y cualquier gran acontecimiento, alcanzó en Brasil un gran desarrollo escenográfico durante el siglo XVIII. Las artes fueron el medio para transformar esas ideas en realidades.

Palabras clave: Arte portugués del siglo XVIII, arte brasileño del siglo XVIII, arte y teatro, escenografía artística en Portugal y Brasil durante el siglo XVIII.

Title: THE SENSE OF THE THEATRE AS CONSTANT IN THE PORTUGAL AND BRAZILIAN'S ART AT BAROQUE PERIOD.

Abstract: During the 18th century portuguese society received a great influence of Italy in the field of the arts, but the need to build a great cultural scenery in which the power of the portuguese monarchy and religion, is recalled in times of crisis, he carried all the big ideas about the Church and the State are wanted through theatrical forms. These forms, when they arrived at Brazil, were the only ones that could serve the colonial society to show their loyalty and proximity to the metropolis and public commemorations, religious processions, and any great event, reached in Brazil a great scenic development during the 18th century. The arts were the means to transform those ideas into realities.

Keywords: Portuguese art of 18th century, Brazilian art of 18th century, art and theatre, artistic scenery in Portugal and Brazil during the 18th century.

1. La teatralización como forma lusitana de expresión barroca

La *teatralización* es sin duda la constante que puede definir la creación artística producida durante los siglos XVII y XVIII en Portugal y su colonia más prometedora y rica patrimonialmente: Brasil. Los planteamientos filosóficos advierten de los

Recibido: 22-09-2014
Aceptado: 07-10-2014

Cómo citar este artículo: CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier. La teatralización como constante del arte de Portugal y Brasil en el Barroco. *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2014, n. 13. Disponible en: <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: Fecha de consulta]. ISSN 1989-211X.

sentimientos inmutables, constantes en la vida humana y consecuentemente, en la historia. Partiendo de Ortega y Gasset, Fernando Marías nos propone la siguiente reflexión:

«La vida misma, al poner las cosas en perspectiva, al insertarlas en su contexto y hacerlas funcionar en él, es que las hace inteligibles. Una realidad humana solo resultará inteligible desde la vida en la que está radicada; pero al ser la vida humana histórica, la Historia es uno de sus componentes esenciales, pues la vida es humana porque es con su pasado, con su historia; por ello, la razón vital es la razón histórica»¹.

La razón histórica de Portugal estaría vinculada desde la Edad Media a una necesidad de reafirmar su independencia de los constantes deseos españoles que buscaban la anexión de los reinos y que, de hecho, se produjo bajo la corona de los Austrias entre 1580 y 1640. La razón histórica de Portugal también se relacionará desde mediados del siglo XV con la expansión marítima; frente a un territorio peninsular que planteaba conflictos diplomáticos y guerras, a los monarcas lusos no les quedaba otra opción que buscar en la vía oceánica una salida a sus aspiraciones de crear un imperio. Las rutas marítimas por África desde tiempos del rey Alfonso V hasta el retorno de Vasco da Gama de la India en 1499, significaron el triunfo final de la nación lusitana, la salida del cuarto oscuro que suponía lo inapelable de la vecindad española, y la apertura de Portugal al mundo por medio del comercio de las especias.

Pero la razón histórica de Portugal también tenemos que buscarla en el hecho religioso. No menos católica que España ni menos implicada en la defensa de los dogmas de la Iglesia, los portugueses tenían un especial interés en ser cabeza visible de la cristianización de las nuevas tierras para extender su poder territorial, y esto lo consiguen con el «direito do Padroado» o derecho de patrocinio. Gracias a este sistema, organizado a través de numerosas bulas extendidas entre 1452, y, al menos, 1534, se concedían privilegios al rey de Portugal sobre los territorios colonizados con el objetivo de extender la fe católica; entre ellas la bula «Dudum Pro Parte» de León X (31 de marzo de 1516), donde se otorga a los reyes de Portugal el derecho universal de «Padroado» en todas las iglesias de los territorios sujetos a su dominio².

Naturalmente, de este derecho se extenderán costumbres abusivas pero interesantes para el comercio, como la generalización del trato esclavo entre los indígenas brasileños, que no conocerán un reconocimiento en derecho hasta la tímida e ineficaz legislación del «Regimento» de 1570 y, por supuesto, abre el tráfico negrero hacia Brasil, que será constante hasta el siglo XIX.

¹ MARÍAS, Fernando. *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16, 1996, p. 92.

² OLIVEIRA, Miguel. *História eclesiástica de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América LDA., 1994, p. 139.

De esta manera, si comparamos la historia española y portuguesa del periodo que comprende la segunda mitad del siglo XV hasta la invasión napoleónica, las monarquías ibéricas, seguras de sus dominios y controladoras de las haciendas, más de las colonias que del propio territorio peninsular, se comportaban como grandes damas bien vestidas y enjoyadas, obligadas a que sus palacios e iglesias resplandeciesen como nunca, aunque la guerra, el hambre y las enfermedades hiciesen que sus cuerpos palidiesen como siempre.

La única manera de conciliar ambas cosas, la realidad social y la apariencia de grandeza, era profundizar exactamente en eso, en la apariencia, y nada ofrece un mundo mejor de apariencias que el teatro, o dicho de otra manera, la *teatralización* de la vida, y entiéndase en este caso la vida del Reino, la vida de la corte y de los clérigos que servían al modelo de estado absoluto. Y no solo el teatro como género; las palabras de los grandes predicadores en el interior de las fabulosas iglesias construidas desde la segunda mitad del siglo XVI, la mejora de las residencias regias y de la nobleza, el impulso dado a pintores, escultores y grabadores como brazos ejecutores de la propaganda destinada a exaltar un nuevo mundo de victorias y triunfos –que, de camino, elevaría la consideración social del artista en Portugal de forma paulatina durante el siglo XVII-, serían los vehículos de ese *triunfo* que ocultaba las miserias de la realidad cotidiana. La teatralización será, en suma, una *razón histórica* para el mundo portugués entre los siglos XV y XVIII y el arte, indiscutiblemente, su medio de propaganda.

Fue en aquel tiempo cuando evolucionó como espacio humanístico el Colégio das Artes de Coimbra, financiado por el rey D. João III de Portugal, cuyo espíritu innovador, directamente relacionado con la llegada de la Compañía de Jesús al reino, sirvió como escenario para la planificación de la evangelización de Brasil, teniendo como intelectuales a los jesuitas Manuel da Nóbrega y el tinerfeño José de Anchieta quienes idearon la propagación de la doctrina cristiana como un gran *teatro* de la Fe, donde el concepto *teatral* no alude solo a una metáfora de conquista ideológica, sino a la propia forma literaria³.

Así pues, el teatro en sí, o la teatralización de la vida, se encuentran en la conciencia y pensamiento portugués desde el siglo XVI. La llegada del Barroco en el Seiscientos, cargado de simbología tomada de los orígenes italianos de este sistema cultural, no podía escapar a ese sentimiento. Además, el Barroco, como definición cultural del Estado Moderno y de la Iglesia Triunfante, utiliza la teatralización como el camino más corto y certero para la transmisión del pensamiento, de la ideología. De esta manera los representantes del poder establecido obtuvieron el control sobre las masas populares con mensajes directos, claros y grandilocuentes. La creación artística será el vehículo más directo para la construcción de un imaginario adecuado a los intereses políticos y religiosos.

Estas ideas están presentes antes y después de la «Restauração» portuguesa de 1640 en la obra pictórica de Josefa d'Óbidos (c.1630-1684), autora de la serie de

³ ANCHIETA, José. *Teatro de Anchieta. Obras completas*. São Paulo: Edições Loyola, 1977, pp. 49-58.

óleos sobre la vida de Santa Teresa de Jesús realizada para el suprimido convento de carmelitas de Cascais, realizados en 1672. Presenta todos los elementos lumínicos y cromáticos indispensables en la concepción del lirismo barroco en la «simplificación de los motivos y de las soluciones»⁴, una simplificación que responde exactamente a los deseos de mostrar con escasez de recursos, pero con un profundo cromatismo sensorial, lo más profundo de la ideología barroca; es decir, el sermón *versus* pintura. Es decir, que la visión de la santa es mística y profunda, insistiendo más en el lado espiritual y divino contrarreformista, que los aspectos formales de la pintura, y eso que la artista se formó con su padre, Baltasar Gomes Figueira, alumno de la escuela sevillana, especialmente cercano al sentimiento y repertorio formal de Zurbarán, como se aprecia en su pintura sacra o de bodegones⁵.

En el mismo sentido, pero como imagen del poder político y de la construcción lusitana del Estado Moderno, destaca el deseo del nuevo monarca de la casa de Bragança, D. João IV, de legitimar su reinado y dinastía a través del arte. Para ello busca al pintor José de Avelar Rebelo (activo entre 1630-1657), un artista formado, como no, en la España de los Austrias –cercano a Velázquez-, quien lo representa en 1649 siguiendo los modelos de la retratística cortesana española, con el cortinaje de fondo, la bengala en la mano, el casco emplumado y sobre todo, el escudo con las armas reales de Portugal como firma de su poder. La composición, inspirada en varios grabados precedentes⁶, inaugura toda una saga de retratos de estado de notable éxito bajo el reinado de D. João V y que como indica Vítor Serrão, estaban presididos por una sensibilidad humana que se proyectó a lo largo del periodo barroco entre los pintores portugueses⁷.

Sensorialidad, misticismo, legitimidad, poder. Todos son términos que definen el Barroco como un lenguaje creativo. La planificación de plantas arquitectónicas, la elección de los materiales más convenientes para expresar los sentimientos humanos así como el empleo de dibujos y colores al servicio de las pasiones son consustanciales al arte barroco tanto en Portugal como en Brasil, unos sentimientos y unas formas que se extienden nítidamente en el tiempo hasta el siglo XIX, sobre todo en los espacios periféricos del reino lusitano y del imperio brasileño.

Esto lo apreciamos también en las grandes pinturas de perspectiva, cuya personalidad marcó fuertemente el Barroco de la corte y la colonia⁸. Será durante el

⁴ SERRÃO, Vítor. *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. Lisboa: Telefones de Lisboa e Porto; Instituto Português do Património Cultural, 1993, p. 183.

⁵ SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura portuguesa do Século XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, p. 113.

⁶ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier. Definiciones del Barroco en el arte de Portugal. *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna; Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, 2004, p. 30.

⁷ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 39.

⁸ SERRÃO, Vítor y MELLO, Magno Moraes. A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino (1706-1750). En: *Joanni V Magnifico*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico e Arqueológico, 1994, pp. 83-95.

siglo XVIII cuando coincidan en todo su esplendor el arte y el teatro, como consecuencia directa de una percepción como manifestación del poder que apreciamos tanto en la opulencia de las techumbres de los palacios italianos pintados por Tiépolo –caso del palacio arzobispal de Udine–, como en la tendencia de la pintura galante, inaugurada en Francia durante los últimos años del reinado de Luis XIV por Watteau. Roma, vista como la gran ciudad del arte, bajo el reinado de D. João V, será considerada como un *modelo obsesivo*⁹.

En realidad, la influencia directamente romana estaba presente en Portugal desde el siglo XVI. Las artes desde el tiempo de D. João III y su corte humanista abonaron el camino a los nuevos conceptos tipológicos manieristas aportados por los jesuitas conforme avanzaban sus fundaciones en el continente y en ultramar –nunca se recuerda suficientemente el colegio de la Compañía en Funchal, Madeira¹⁰. Como ejemplo podemos mencionar que el desarrollo de las pinturas de perspectiva, tan importantes en el siglo XVIII luso-brasileño, tiene su origen en las decoraciones llegadas a Portugal en los años finales del Quinientos, como los trabajos desarrollados por los artistas portugueses bajo el evidente signo romanista desde 1550¹¹.

En ese contexto de empleo de los medios artísticos como forma de expresión del poder será cuando el rey D. João V de Portugal decida la construcción del palacio-convento de Mafra, encargando al arquitecto alemán João Ludovice (c.1670-1752) el proyecto arquitectónico y a pintores portugueses como André Gonçalves (1692-1762) y más tarde Vieira Lusitano (1699-1783), junto con otros artistas italianos y franceses llegados a la corte, la construcción del *gran teatro del poder* que quería ser Mafra. Este conjunto artístico, bien divulgado por la bibliografía y convenientemente estudiado por la historiografía lusitana, no deja de producir resultados interesantes en el campo de la investigación. Para José Fernandes Pereira, a la política artística de D. João V «lo que le quedaba era esa tarea programática, culturalmente significativa, de contraponer la realidad ofrecida cara a las nuevas potencialidades [del arte italiano] y las exigencias de su reinado»¹², y entendamos esas exigencias desde la perspectiva de construir en Portugal un gran reino donde el arte exprese con toda contundencia y de manera teatralizada el poder del imperio ultramarino construido desde el siglo XV, clave para entender el comercio internacional de la Europa de su tiempo.

De esta forma se produjo el triunfo del sentimiento barroco a través del aparato estatal y religioso, el mismo que modificó las formas artísticas con la progresiva aceptación del clasicismo tardobarroco que modificó aspectos formales, pero no el

⁹ CARVALHO, J.A.S.; TEDIM, J.M. y MECO, J. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX. Estética Barroca II: Pintura, Arte Efémera, Talha e Azulejo*. Vol. 12. Lisboa: Fubu Editores, 2009, p. 21.

¹⁰ DIAS, Pedro. *Arte de Portugal no Mundo: Madeira*. Lisboa: Editor Público, 2008, pp. 66-69.

¹¹ SERRÃO, Vítor. *Arte Portuguesa. Da pré-História ao século XX. A pintura maneirista e proto-barroca*. Vol. 11. Lisboa: Fubu Editores, 2009, pp. 41-64.

¹² PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura e escultura de Mafra: retórica da perfeição*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 48. PEREIRA, José Fernandes. *A escultura de Mafra*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico, 2003, pp. 9-18.

sentido simbólico del arte portugués, que continuó vinculado al ceremonial como forma de expresión singular.

En este sentido, el siglo XVIII es el gran siglo de la talla en madera y del desarrollo de la azulejería. La segunda campaña de talla del convento de Jesús en Aveiro, iniciada a partir de 1725 por el entallador António Gomes, y el retablo de la capilla mayor de la catedral de Oporto, de estilo «joanino», diseñado por Santos Pacheco y el francés de Avignon Claude Laprade, con la supervisión en el trabajo de la talla de Miguel Francisco da Silva, ejecutado entre 1727 y 1730, definen justamente la teatralidad como vehículo de comunicación¹³.

En este punto nos parece conveniente citar las palabras de Maria Alexandra da Câmara al establecer una comparación entre la posición política de D. João V frente al arte y la cultura que representa el gran monarca-modelo a seguir: Luis XIV de Francia:

«Nuestro Rey Sol se inscribe en un mundo barroco, en el que transformará el palacio real y su periferia en un inmenso palco. Él es el supremo director y el primer actor. La corte joanina en su constitución, funcionamiento y orientación confirma estas aseveraciones, aunque se yerga sobre el espacio vacío de la corte, que fuera de sus antecesores»¹⁴.

Es decir, que la corte de D. João V se entusiasmaba ante el ejemplo de la corte francesa, pero carecía del espacio y la tradición de la monarquía gala, por lo que el intento del rey lusitano no dejaba de ser, en muchas ocasiones, una aspiración, y la teatralización del arte, la forma escogida para manifestar el concepto de poder.

Esto no solo sucede en Lisboa. También en el norte, en los grandes proyectos arquitectónicos del italiano Nicolau Nasoni (1691-1773) o del bracarense André Soares (1720-1769), encontramos detalles de esta cultura teatral que conocerá un nuevo impulso con la reconstrucción de Lisboa tras el terremoto de 1755, proyectada con el empeño del marqués de Pombal y bajo el gobierno del rey José I. La «baixa» lisboeta y, sobre todo, la Praça do Comércio, la gran portada de la ciudad abierta hacia el río Tajo y el mundo, está grandilocuentemente presidida por la estatua ecuestre del monarca, tallada por Joaquim Machado de Castro (1731-1822) y colocada en 1775, que adquiere la fuerza simbólica de la ciudad como escenario del poder regio, curiosamente en el mismo momento en que llegaban a Portugal las ideas ilustradas y la reivindicación de una nueva posición del hombre ante el mundo¹⁵.

¹³ PEREIRA, José Fernandes. O Barroco do século XVIII. En: *História da Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Temas e Debates, 1995, p. 110.

¹⁴ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. *Lisboa, espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1996, p. 56.

¹⁵ FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 1987, pp. 231-237.

Con todos los ejemplos que, someramente, hemos señalado, podemos definir la cultura portuguesa del Barroco como una cultura teatral, es decir, de buscar formas profundamente teatralizadas de mostrar los grandes conceptos, como la Religión o el Estado, siempre de forma aparatosa y escenográfica. Realmente, esto es común a todos los países católicos y uno de los elementos que define la cultura del Estado Moderno, pero es cierto que Portugal desarrolló estas formas artísticas de una manera muy original; el uso de la talla dorada y de los azulejos como recursos propios, además de la asimilación perfecta de los modelos italianos y franceses en todas las artes, crearán una mezcla de lenguajes y estilos presididos siempre por el espíritu escenográfico que daba resultados diferentes en otras cortes, como Viena, Turín, París o Madrid, por citar algunos casos.

2. La Corte en la Colonia: una visión teatralizada del poder real

Brasil no disfrutaba de la presencia del rey ni de las grandes instituciones del Estado, pero era creciente la formación de unas clases acomodadas cada vez más enriquecidas conforme avanzaba el siglo XVIII, una importante presencia de las órdenes religiosas en las ciudades del litoral y de hermandades de terciarios, mayoritariamente franciscanos, en Minas Gerais y en otros lugares de desarrollo económico y productivo, donde la cultura del azúcar fue cediendo progresivamente el protagonismo a la extracción de oro, diamantes, esmeraldas y otras riquezas geológicas, principalmente de las regiones de Minas Gerais, Goiás y Mato Grosso, embarcadas –al menos, rumbo a la metrópoli- desde los puertos de Paraty y Río de Janeiro –ambas en el actual Estado de Río de Janeiro-.

Conforme avanzaba ese mismo siglo XVII comenzaron a vivirse intensamente los elementos que definen a la sociedad moderna; la teatralidad, como visión de los valores éticos y su transferencia a la sociedad, se convierte en el corazón de la finalidad de la creación artística. Hacia finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, el monasterio benedictino de *São Bento* de Río de Janeiro presenta una concepción del espacio devocional como un inmenso teatro de los milagros al forrar con tallas de madera, retablos, paredes, bóvedas y pilares, creando el efecto que se ha denominado «cova de ouro» o cueva de oro, que expresa nítidamente los ideales llegados desde tierras lusitanas¹⁶.

El valor de lo teatral se conformará como una adhesión específica de la colonia a la Corte (cuando se trate de lo público) y a la Iglesia como institución, consecuencia del "Real Padroado". Hay muchos registros de festejos celebrados en Brasil como fastos de Estado; en realidad, la fiesta no deja de ser un vínculo directo que aúna la idea de la continuidad de la metrópoli en la colonia y no podemos subestimar el sentimiento fuertemente lusitano entre las clases privilegiadas asentadas en la colonia, nacidos o no en las tierras de Brasil.

Podrían mencionarse muchos documentos a este respecto; sin embargo, nos parece interesante señalar la fiesta de aclamación del rey D. José I en Olinda

¹⁶ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. La escultura colonial brasileña. *Historia del Arte Colonial Sudamericano*. Barcelona: Polígrafa, 1989, pp. 369-370.

(Pernambuco) el año 1751, que tuvo una gran relevancia, recogida en prosa por Filippe de Neri Corrêa que fue publicada en Lisboa en 1753¹⁷. Es decir, que el autor del texto menciona la idea de buen gusto que trataba de imprimirse al acto dentro de los parámetros que se imponían en la estética portuguesa desde tiempos del rey D. João V.

De hecho, el libro comienza indicando que las autoridades coloniales iniciaron tales festejos dirigiéndose a la catedral de Olinda, no solo por constituir el lado sacro del festejo, sino porque la Iglesia representaba en sí misma la presencia de los poderes del Estado afincados en la colonia, comenzando por la persona del rey. Según el texto de Corrêa:

«No meio do cruzeiro havia um como throno levantado coberto de singulares alcatifas, sobre o qual havia hum faldistorio em que sua Excellencia Reverendissima rompeo o acto com um admirável e doutíssimo sermaõ (...). A festa acabou com um jantar e festa de dança (...) [Más adelante añade que días después] Sua Excellencia ordenou a construção de um tablado para três comêdias que foram encomendadas a Francisco de Sales Silva (...) Por conta de Miguel Álvares Teixeira correo a structura do tablado, e pinturas, de que deu tão boa conta, que não poderaõ já os professores de Architectura civil fallar nelle sem respeito, nem os pintores de perspectiva sem espanto (...) [Y describe el escenario] Por cima da cornija principal corria uma varanda de balaústres à Romana, alternados com suas quartellas, com vasos de flores nos extremos e no meyo hum pedestal, sobre que descansavaõ as Armas Reaes Portuguezas fabricadas em vulto, com o mais obra da varanda, arrematava o tecto pela parte exterior, uma boa tarja tecida de Instrumentos militares, e nos cantos, com duas esfêras, os claros da frontaria eraõ pintados de pedra côr de rosa anodoada de branco, os balaústres de encarnado mais purpureo, os pés direitos, cornijas, pedestal, quartellas e os arcos fichos de pedra verde, e da mesma côr era também pintada a corrediça que arrematava esta primeira secena, nella se viaõ as armas de Sua Excellencia em cima de uma peanha, que estava debaixo de huma bem fingida, e curiosa cupula, que carregava sobre quatro columnas encarnadas de ordem corinthia (...)»¹⁸.

¹⁷ CORRÊA, Filippe Neri. *Relação das festas que fizeram em Pernambuco...acclamação...D. Joseph I...*Lisboa: Officina de Manoel Soares. Bibliotecan Nacional de Lisboa. 1753. Secção de Reservados, 1350P.

¹⁸ «En medio del crucero había un trono elevado cubierto de singulares alfombras, sobre el cual había un trono episcopal donde su Excelencia Reverendísima prorrumpió el acto un un admirable y doctísimo sermón (...). La fiesta acabó con una cena y fiesta de danza (...). Su Excelencia ordenó la construcción de un tablado [entiéndase escenario] para tres comedias que fueron encargadas a Francisco de Sales Silva (...). A cuenta de Miguel Álvares Teixeira corrió la estructura del tablado, y las pinturas, de las que dio tan buena cuenta, de forma que no podrás ya los profesores de arquitectura civil hablar de él sin respeto, ni los pintores de perspectiva sin maravillarse (...). Por encima de la cornisa principal corría una baranda de balaustradas a la romana, alternando sus balaustres con jarrones de flores en los extremos y en medio un pedestal sobre el cual descansaban las Armas Reales Portuguesas hechas en madera, como el resto de la obra de la balaustrada, remataba la techumbre por la parte exterior una buena tarja formada por Instrumentos Militares [entiéndase, armas] y en los cantos, con dos esferas [bolas]. Las partes claras de la parte frontal fueron pintadas de piedra rosa con motas blancas, la balaustrada de encarnado más purpúreo, las vigas, cornisas, pedestal, los balaustres y los arcos fijos, de piedra verde, y del mismo color era

De la lectura de este documento se deducen varias cosas. En primer lugar, que la imagen del rey es identificada en Pernambuco y en ese momento (1751), no con la figura del gobernador de la capitanía de Pernambuco, ejemplo de los nuevos poderes fácticos burgueses establecidos en Recife, sino con el obispo olindense, representante en el imaginario colectivo de la vieja *nobleza* azucarera pernambucana y, por tanto, más cercana a los inicios de la colonización portuguesa de Brasil. Dicho de otra forma, que el obispo, en este caso fray Luis de Santa Tereza, representaba la autenticidad y la tradición lusitana frente a los nuevos detentores del poder, que aunque venidos más recientemente de la metrópoli, no expresaban los valores intrínsecos de la unión entre la corte y la colonia, de ahí la prevalencia de las armas episcopales junto a las reales, y no las del gobernador. Habrá de entenderse este acontecimiento, bajo la perspectiva que sugerimos, como una consecuencia de la conocida «guerra dos mascates» que enfrentó a ambos grupos de poder entre 1710 y 1711.

En cuanto al escenario o «tablado», en palabras del cronista Corrêa, fue concebido por el artista Miguel Álvares Teixeira, como una obra de gusto moderno, «a la romana», con claras referencias a la balaustrada y jarrones florales de estética clásica, utilizando para el remate del escenario una cúpula levantada sobre columnas corintias y pinturas de perspectiva con trampantojos, pues a eso se refiere el documento cuando menciona las pinturas «de piedra rosa» o «de piedra verde», e incluso que el fondo era moteado de blanco; es decir, una imitación del mármol y su vetado. La exaltación del clasicismo frente la tradición barroca es un ejemplo del nuevo gusto implantado en tiempos de D. João V, cuando se abrió la corte lusa a la influencia italiana y Portugal se vio inmersa en un nuevo concepto de arte que desde Lisboa o el palacio de Mafra llegó a las pinturas de perspectiva de artistas italianos establecidos en Portugal que dejaron buena huella en todo el país, incluido el arte de Oporto y todo el norte.

La presencia de este tablado en Olinda es una forma de subrayar la lusitanidad de la colonia y el buen gusto al que se adhiere la mejor sociedad brasileña, encabezada, en este caso, por el obispo olindense, que como ya indicamos, era sentido como un nexo con los linajes primeros de Brasil.

Otro documento que nos refiere la importancia de la visión brasileña y su vínculo indisoluble con la Corte en un periodo en que los sentimientos independentistas comenzaban a aflorar entre ciertos miembros de la élites locales, sobre todo en Minas Gerais, lo encontramos en la celebración del nacimiento de María Teresa, primera hija del Príncipe Regente D. João (futuro D. João VI) y, por ello, proclamada princesa da Beira. Es interesante el documento que revela los festejos celebrados en la ciudad de Nossa Senhora das Neves da Paraíba en 1794 (actual João Pessoa), organizados por el capitán mayor y gobernador de Paraíba, Jerônimo José de Melo y Castro y descritos en carta enviada a Martinho de Melo e Castro, Secretario de Estado de Asuntos de la Marina y Ultramar, firmada a 7 de abril de

también pintado el cerramiento que remataba esta primer escenario, y en ella se veían las armas de Su Excelencia sobre una peana, que estaba bajo una bien fingida y curiosa cúpula, apoyada sobre cuatro columnas encarnadas de orden corintio». *Idem*, pp. 10-14.

1794.

Al fin y al cabo, el organizador del fasto era una autoridad colonial, y en pleno proceso de descomposición del Antiguo Régimen, con la amenaza que ya sugería la Revolución Francesa y su efecto en las cortes europeas, cualquier acto de afecto al sistema establecido y a los poderes del Estado, incluso en la lejana Paraíba, tenían un sentido incluso redoblado. El texto, interesante por la adhesión a la corona que intenta expresar, es el que sigue a continuación:

«Destinei tres dias para a minha custa applaudir huma ventura tão ponderavel. No primeiro dia illuminada toda a cidade se celebrou uma famoza comedia, no segundo continuada a mesma illuminação s'encheu o dia e noite com marchas e exercicios e repetidos vivas. No terceiro se celebrou Missa cantada pelo Parrocho à vista das comunidades e toda a nobreza a que fiz distribuir brandões e vela de libra e aos populares com o Senhor exposto, e pregou frei Marcos da Conceição prior do Carmo lembrando-se no mesmo sermão ser discípulo de seu Mestre Frei Félix da Conceição que em 28 de Dezembro de 1767 tinha pregado famosamente em acção de graças pelo Nascimento do Sereníssimo Príncipe Regente que fez applaudir também magnificamente segundo minhas forças.

Depois das discargas das tropas e Artilharia fiz convocar os pobres que são innumeráveis, e distribuir com elles e com os prezos as esmollas possíveis de tarde juntando-se a Nobreza, comunidades, irmandades, e mais confrades, e se formalizasse huma procissão decente com o Senhor Sacramentado ornada toda de suas ordens de soldados em cada lado que authorisarão sua Excelencia. Recolhida a procissão se passou a cantar um Te Deum com toda a Música da Cidade e para geral de todos enchesse a noite com huma Academia bem abundante e com muitos vivas o fogo do ar que permite a terra. A este exemplo se seguio a Camara da cidade a que fui e as mais camaras das pobres vilas tão bem fizerão o que lhe foi possível. Porém os três dos Pardos d'esta cidade forão os únicos que se especializarão vantajosamente e merecem a attenção de S.M., e lhe quanto com summa justa participara a V. Exc. Deos guarde muitos annos. Paraíba, 7 de abril de 1794»¹⁹.

¹⁹ Archivo del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Arq. 1.1.13, fols. 49-50. «Destiné tres días para, a mi costa, aplaudir una ventura tan ponderable. En el primer día, iluminada toda la ciudad, se celebró una famosa comedia; en el segundo se continuó con la misma iluminación y se celebró tanto de día como de noche marchas y ejercicios y repetidos vivas. En el tercero se celebró misa cantada por el parroco ante la población y toda la nobleza, entre los que hice distribuir cirios y velas de a libra a al populacho, con el Señor expuesto, y predicó fray Marcos da Conceição, prior del convento del Carmen, recordándose en el mismo sermón que era discípulo de su maestro fray Félix da Conceição, que el 28 de diciembre de 1767 predicó con gran éxito en acción de gracias por el nacimiento del Serenísimo Príncipe Regente, que hice aplaudir también magnificamente según mis fuerzas.

Tras las descargas de las tropas y de la artillería, hice convocar a los pobres, que son innumerables, y distribuir entre ellos y con los presos las limosnas posibles, por la tarde, a lo que se sumó la Nobleza. comunidades, hermandades y los demás cofrades, y se organizó una procesión decente con el Señor Sacramentado acompañada por todas sus órdenes y de soldados a cada lado, que autorizó Su Excelencia. Recogida la procesión se procedió a cantar un Te Deum con todos los músicos de la ciudad y para todos llenase la noche con un concierto bien abundante y con muchos vivas y fuego del aire que permite la tierra. Se siguió este ejemplo en el ayuntamiento de la ciudad, al que fui, y en otros ayuntamientos de las pobres villas que lo hicieron tan bien cuanto les fue posible.

En este documento se pone de manifiesto la forma de organización de la sociedad colonial, reflejada en un documento de carácter público. En primer lugar, la preeminencia de la representación real, como es lógico, a la que sigue la nobleza (que ya de por sí constituye toda la clase privilegiada y puestos oficiales de la administración, justicia y ejército) y como tercer estamento, las organizaciones relacionadas con el clero, es decir, las hermandades del Santísimo Sacramento y otras devociones. Esos son, en definitiva, los grupos de poder coloniales, más allá de los principales centros administrativos, como Salvador da Bahía y Río de Janeiro.

En esta ciudad de Paraíba, así como en casi todo el resto de Brasil, sin peso determinante en el gobierno de la colonia, la ausencia de una auténtica nobleza, más allá del propietario hacendero, y de un poder clerical fuerte, a excepción del obispo, quedaba el prestigio en manos de las órdenes religiosas y las hermandades, así que la organización de la vida social y cultural estaba en muy pocas manos que, fácilmente, manipulaban los órganos de control institucional. Así pues, cuando era factible se preparaba este tipo de festejos para visualizar la estratificación social, siendo el evento principal la solemne procesión, donde a Jesús Sacramentado seguía en preeminencia el Gobernador, en nombre del Rey, representa a la perfección el sistema organizativo de las sociedades ibéricas durante el mundo moderno, y luego las autoridades eclesiásticas, que garantizaban el orden social.

Es fácil comprender que ante la ausencia de grupos poderosos y verdaderos mecenas, las artes brasileñas, sean plásticas, arquitectónicas o literarias, se veían poco favorecidas. El escaso conocimiento de los avances creativos y nuevos estilos artísticos provenientes de la metrópoli -cuando llegaban- y la imposibilidad del viaje al exterior para completar una siempre escasa formación, garantizaban que el aprendizaje artístico fuese siempre muy conservador; por ello, hasta el siglo XIX ya avanzado, y salvo excepciones relativas a algunas ciudades, como Río de Janeiro, las artes brasileñas se mantuvieron dentro de los patrones estéticos del Barroco, y la teatralidad, como forma expresiva de esa cultura y estilo, fue una de sus principales vías de expresión, de singular importancia para mostrar los momentos de realce de la Religión y del Estado.

3. Religiosidad, teatro y arte como valores esenciales de la cultura barroca brasileña

El anterior ejemplo nos ilustra sobre el valor esencial de la expresión teatral como vínculo indiscutible de la sociedad colonial del siglo XVIII con la metrópoli. El éxito social se medía con vara lusitana y el arte, la cultura en general, es la medida exacta de la vara, la que pone en evidencia los intereses esenciales de una sociedad concreta en un espacio y un tiempo. A ello responde otro ejemplo artístico, de evidente interés por su valor escenográfico, levantado en Salvador da Bahía,

Sin embargo, los tres de los tres de los Pardos de esta ciudad fueron los únicos que se especializaron ventajosamente y merecen la atención de Su Majestad, y es cuanto con suma justicia comunico a Vuestra Excelencia. Dios guarde muchos años. Paraíba, 7 de abril de 1794».

capital colonial y símbolo visible de los poderes fácticos, es decir, el Gobierno General del Brasil y el arzobispado de São Salvador, –ciudad que perdería su prestigio a favor de Río de Janeiro en 1763 cuando se transfirió allí la sede del Gobierno General-. Además, Salvador contaba con el mayor número de instituciones públicas, miembros de la antigua aristocracia colonial y de burgueses, poseyendo también el mayor número de conventos y capillas particulares. En definitiva, que la sede gubernamental contaba con el grupo más numeroso de individuos interesados en mostrar el éxito social y el mundo de las apariencias, objetivo que se conseguía hacer visible a través de la fundación de conventos y capillas, la organización de fastos de repercusión social y, en conclusión, todo lo que podríamos calificar como «estar a la moda».

Como es lógico, la materialización de esos objetivos estaba en manos de los artistas, verdaderos maestros de arquitectura, pintura, escultura, orfebrería, bordados y confección y cualquier oficio artístico que podamos imaginar, relacionados con la industria del lujo. No obstante, la consideración social de los artistas en la colonia era aún peor que en la metrópoli, lo que empeora aún más cuando apreciamos que buena parte de esos artistas eran negros o mulatos, muchos de ellos esclavos. Claro que siempre hay excepciones, y algunos artistas tuvieron alguna consideración social, caso del pintor José Joaquim da Rocha o, por supuesto, los ingenieros militares, autores de las plantas de iglesias y conventos.

Estos artistas se nutrían para el conocimiento de los oficios y para conocer los modelos metropolitanos, de las bibliotecas de los conventos –especialmente de jesuitas y franciscanos-, poseedores de libros eruditos sobre las diferentes materias y grabados que, sin duda, sirvieron como inspiración; teniendo en cuenta que la mayor parte de los libros que se imprimían en Portugal durante el siglo XVIII se hallaban bajo la influencia artística italiana, no es de extrañar que el arte brasileño, con formas escenográficas y teatrales tan evidentes, esté emparentado con la Italia del siglo XVIII. Además, algunos de los libros que se hallaban en los conventos y que conocemos por los inventarios elaborados desde el Setecientos (muchos perdidos con posterioridad) fueron impresos en el siglo XVI, por lo que podemos apreciar, en ocasiones, fuentes iconográficas tardomedievales o renacentistas, tratadas formalmente en Brasil desde la perspectiva barroca. En cualquier caso, la teatralidad, como concepto básico de la expresión artística estaba presente en Bahía. Pero no solo en el nordeste brasileño.

Quizás el mejor ejemplo para ilustrar esta idea de la teatralización como cordón umbilical *claramente visible, perceptible, táctil*, con la metrópoli, sea la historia artística del convento franciscano de São Francisco en Salvador da Bahía. Toda la iglesia conventual posee talla dorada y los interiores y claustro se hallan revestidos de azulejos con temas bíblicos o de santos de la orden. En definitiva, se concibe la totalidad del espacio conventual como un gran teatro religioso, pero un «teatro portugués». Sin duda alguna, representa con intensidad los valores del arte venidos de Portugal, pues el medio creativo permite una evidente función pedagógica.



Figura 1: Talla del interior de la iglesia de São Francisco de Assis, Salvador da Bahia, iniciada hacia 1723.

La ornamentación del edificio está pensada para el aprendizaje y deleite de frailes y visitantes –muchos ya nacidos en la colonia y sin referencias visuales de Portugal- y cuida a través de la escenografía las ideas generadas en la metrópoli en lo que se refiere a la preponderancia religiosa como justificación del Estado. Podemos dividir en tres secciones la representación teatral del convento franciscano. En primer lugar, la decoración de talla de la iglesia, iniciada tras la conclusión de las obras arquitectónicas en 1732, que sigue el característico del *estilo nacional português*, donde se entremezclan elementos arquitectónicos –como arcos de medio punto y columnas de órdenes clásicos- con la presencia de grandes ángeles tallados en los altares, que a modo de atlantes, sostienen los cuerpos centrales de los retablos, todo ello entre un sinfín de motivos vegetales y guirnalda doradas que crean grandes escenarios para abrir los nichos donde serán colocadas las imágenes sagradas, creándose así esa imagen de prodigio, tan del gusto portugués.

La segunda sección o paso habríamos de situarla entre 1746 y 1748, cuando se colocaron los azulejos que ocupan el claustro y las dependencias interiores del convento, conformando una segunda sección. Además de la belleza de estos objetos, es muy interesante la elección del tema, siguiendo grabados de Otto Vaenius basadas en la *Filosofía moral* de Horacio. La lectura iconográfica esencial derivada del mensaje iconológico es el triunfo de las virtudes y la elección de la vida religiosa como el camino más recto para alcanzar la verdadera sabiduría: Dios²⁰. Pero el uso del tradicional azulejo con alternancia de colores azul y blanco, llegados de las fábricas de azulejos de la zona del Rato de Lisboa, evidencian, más allá de las fuentes artísticas o la cita a Horacio, la lusitanidad de los padres guardianes del convento, interesados en reproducir en la colonia una suerte de Portugal en los trópicos usando el espacio claustral así como las principales dependencias como un

²⁰ SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 262-276.

recurso al imaginario colectivo que aleccionase en la religión, pero también en la dependencia a un discurso metropolitano. El claustro acaba siendo un *teatro a la portuguesa*, que inspiraría la importación de los azulejos a otros conventos de la orden seráfica, como los de Olinda (Pernambuco) o João Pessoa (Paraíba).

En tercer lugar, debemos añadir como conjunto artístico que refuerza el sentido teatral, escenográfico, del arte de este convento franciscano de Salvador, la pintura de la cubierta adintelada de la portería del convento, encargada a José Joaquim da Rocha (c. 1737-1807) en 1772²¹ y que representa la expansión de la Orden Franciscana por las cuatro partes del mundo, simbolizándose América en la figura de San Francisco Solano predicando a un indígena. Aquí se manifiesta en todo su esplendor el mundo ideológico del convento: la exaltación de Dios y de sus santos en el interior del templo, la glorificación de la vida religiosa en el claustro y la valoración de la acción misionera franciscana en la portería, donde se inicia el recorrido del visitante hacia la parte conventual²².

Minas Gerais, en el sudeste, se había convertido en un territorio de gran interés para la corona ya en los primeros años del siglo XVIII. El descubrimiento de minas de diversos materiales –de ahí su nombre- y especialmente de yacimientos de oro, supuso una recolocación de intereses de la colonia frente a la metrópoli y el reconocimiento y explotación de sus riquezas, masiva bajo el reinado de D. José I (1714-1777), iniciado en 1750. Esta situación se reflejó en las artes gracias al surgimiento de una nueva clase social emergente, sin demasiada cultura pero deseosa de invertir en un mecenazgo que le reportase prestigio social; de nuevo, el gesto grandilocuente y la necesidad de expresar las apariencias a través de formas escenográficas convertirá a Minas Gerais en la segunda mitad del siglo XVIII en el palco de un *gran teatro*. Ante la imposibilidad legal de fundar conventos, las hermandades de terciarios tuvieron el papel cultural y de representación de los altos ideales del Estado, o como ha señalado Caio Boschi «la Corona volcó en las hermandades la percepción crítica de su función social y de su papel político, permitiendo, así, el refuerzo del estado absoluto portugués»²³.

Todas estas nuevas circunstancias se hacen presentes en la construcción de la iglesia de Nossa Senhora do Pilar en Vila Rica de Ouro Preto, diseñando los planos de la capilla mayor el ingeniero Pedro Gomes Chaves y ejecutando las pinturas de la cubierta de la nave, adinteladas en listones de madera, como es habitual en Brasil, el maestro de obras, carpintero y pintor Antônio Francisco Pombal. Las obras arquitectónicas se iniciaron en 1730, concluyéndose el cuerpo de la iglesia en 1733, aunque aún se trabajaba en la referida capilla mayor en 1741²⁴. Es muy interesante

²¹ OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)*. Vol III: *Pintura*. Bahia, 1993, p. 26.

²² CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier. *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996, pp. 214-218.

²³ BOSCHI, Caio. *Barroco mineiro. O Barroco e o mundo Ibero-Atlântico*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p. 65.

²⁴ Sobre la construcción de este curioso edificio, sugerimos la consulta de algunos trabajos ya clásicos y bien documentados: SANTOS, Paulo Fernandes. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951. BAZIN, Germain. *L'architecture religieuse baroque au*

la elección del tipo de planta correspondiese a un esquema centralizado, concretamente poligonal inscrito en un rectángulo. Los espacios centralizados en la historia del arte siempre han ido mucho más allá de un lugar para las celebraciones litúrgicas. Al contrario, representaban una manifestación clara del poder o, por lo menos, respondían a un deseo de engrandecimiento o prestigio de quien encargó la obra.



Figura 2: Interior de la iglesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica de Ouro Preto (Minas Gerais), concluida hacia 1733.

De los tipos martiriales del primer arte cristiano llegamos hasta la capilla de Aquisgrán de Carlomagno en el siglo IX y las plantas del Quattrocento italiano, e incluso al proyecto de Bramante para San Pedro del Vaticano. En Portugal este modelo arquitectónico cobró impulso bajo el reinado de D. Pedro II (1648-1706), cuando encargó a su arquitecto João Antunes (1645-1712)²⁵ hacia el año 1680 la ejecución de la iglesia de Santa Engrácia de Lisboa, donde estaba asentada la Hermandad del Santísimo Sacramento que él mismo presidía. En esos momentos, y en consideración a la importancia del cliente, el ingeniero militar escogió un tipo centralizado que había alcanzado fama y de moda entre las iglesias barrocas italianas, encontrándose entre sus precedentes Bernini, Borromini y Pietro da Cortona, especialmente este último con el diseño de la planta de los Santos Lucca e Martina, levantada entre 1635 y 1650. Se trata de un esquema de cruz griega con cúpula en el crucero, con un movimiento cóncavo-convexo en la fachada.

Brésil. 2 vols. Paris: Plon, 1956. MARX, Murilo. La arquitectura religiosa brasileña en el siglo XVIII y comienzos del XIX. *Historia del Arte Colonial Sudamericano*. Barcelona: Polígrafa, 1989.

²⁵ BIRG, M. [coord.] y ATAÍDE, M.Maia [texto]. *João Antunes, arquitecto, 1643-1712*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1988, p. 13.



Figura 3: Iglesia de Santa Engrácia. Lisboa. Por el arquitecto João Antunes hacia 1680, encargo de D. Pedro II de Portugal.

Relegar a un segundo plano el esquema de planta de salón introducido por los jesuitas en el arte portugués de finales del siglo XVI no arremetía contra la Orden y sus supuestos artísticos, sino que levantaba un muro con el pasado de la Unión Ibérica con España (1580-1640), pues los españoles y las obras que erguieron en Portugal seguían ese esquema manierista. Los Bragança nada querían saber, oficialmente, de las artes ligadas a los Austrias y por ello optaron por este esquema tan romano, de tal manera que los grandes templos brasileños edificados en la segunda mitad del siglo XVIII recordarán, en esencia, las iglesias romanas, como la de los Santos Lucca e Martina antes citada. Es un eco lejano que percibiremos en iglesias cariocas como Nossa Senhora da Glória do Outeiro, Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores y la desaparecida São Pedro dos Clérigos; en Minas Gerais, en la iglesia de São Pedro dos Clérigos de Mariana y São Francisco de Assis de Ouro Preto, manifestaciones evidentes del triunfo estético romano llegado a Brasil en la segunda mitad del siglo XVIII por medios portugueses (planos comprados por los portugueses en Roma o diseñados por ingenieros lusos allí formados, e incluso de trazas de ingenieros germánicos al servicio del monarca lusitano)²⁶.

Podemos afirmar que los espacios centralizados están presentes en Portugal a comienzos del siglo XVIII y que la transformación del lugar litúrgico en un gran teatro fue aprobado por los monarcas de la casa de Bragança, de tal manera que esta

²⁶ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier. La seducción visual de la brasilidad en tiempos coloniales. *Revista de Cultura Brasileira*. 2005, n. 3, pp. 69-92.

visión de la arquitectura y su función escenográfica pronto pasó a Brasil, concebido como una extensión del gran escenario del poder lusitano²⁷. La iglesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, antes mencionada, se convierte en un magnífico ejemplo del viaje de una ideología y una tecnología constructiva desde la metrópoli hasta la colonia, persiguiendo los mismos objetivos a ambos lados del Atlántico. En primer lugar, ostentaba el grado de iglesia matriz y en segundo lugar, que siendo una de las más antiguas –se la considera fundada en 1711, según informaciones posteriores recogidas en otros documentos que así lo atestiguan- coincidía con la propia fundación de Vila Rica de Ouro Preto y la gestación de nuevas élites coloniales, por lo que ganó la admiración, prestigio y fama entre los primeros pobladores de la urbe que más tarde centralizaría nada menos que el control del oro que saldría de Brasil rumbo a la metrópoli, lo que garantizaba la instalación de grupos de poder institucionales, económicos y militares en esta villa.

De hecho, el traslado del Santísimo Sacramento al templo una vez fue concluido en 1733, constituyó la primera gran representación litúrgica con una amplia escenografía teatral en la cultura artística brasileña. El cronista Simão Ferreira Machado recogió en su obra «Triunfo Eucarístico, exemplar da Christiandade Lusitana...», publicada en Lisboa Occidental en 1734, una relación detallada del fasto, incluyendo un grabado que representa a Nuestra Señora del Rosario. En esta descripción el eje se centra en la descripción de la procesión como un hecho festivo y teatral, vistiendo las hermandades sus opas de varios colores en función del trono que acompañasen, además de la relación de las esculturas en sus canastillas y de las figuras alegóricas que acompañaban el cortejo y que describían la historia de la salvación.

Retornando a este templo, la tipología de plan centralizado, la idea de la «cova de ouro» conseguida por la talla dorada de los retablos del interior, la pintura con temas religiosos de las cubiertas adinteladas y el lujo general que se desprende del templo, nos hablan de un arte genuinamente lusitano pero asimilado como plenamente brasileño; al fin y al cabo, las celebraciones litúrgicas en su interior, así como las fiestas exteriores del templo, con la participación de negros, esclavos o libres, serían por entonces inimaginables en la corte lisboeta. Además, muchos de los que intervinieron en la edificación arquitectónica y se dedicaron a labores de entalle, pintura, dorados y, en fin, todos los oficios artísticos propios de oficiales y aprendices, eran negros o mulatos que habían recibido formación, independientemente de su condición esclava –siendo, en su mayoría, anónimos-, a lo que debemos añadir la participación de la Hermandad del Rosario de los Negros en estos fastos, elementos bien dispares a la vida religiosa metropolitana.

²⁷ En este sentido, un ejemplo brasileño realmente interesante es la capilla de *Nossa Senhora do Patrocínio* del antiguo ingenio Una, en Paraíba, en el nordeste, quizás construido en el primer cuarto del siglo XVIII. El tipo de planta escogida fue la centralizada, lo que hace del conjunto arquitectónico uno de los primeros ejemplos de arte ultramarino seguidor del nuevo gusto «joanino» y su decidida apertura por los modelos italianos.

4. La procesión como escenario de las artes. El auge de la cultura negra en la fiesta barroca

En este sentido, es muy amplia la documentación archivística sobre la celebración de fiestas y escenificaciones religiosas para conmemorar los hechos divinos, circunstancia que demuestra la activa participación entre las comunidades negras, que aportaron costumbres de la lejana África sincretizadas con los cultos católicos. De esta forma, el libro de la «Irmandade de Nossa Senhora do Rosário», de hombres negros, en la localidad «mineira» de Ouro Branco, recoge para 1782 numerosos gastos destinados a la procesión del Rosario, que iba precedida por un cortejo de «congado» o reyes y príncipes del Congo que danzaban sus músicas de ritmos extraños –para los portugueses- ante la imagen de la patrona.

Se conservan varios documentos relativos a esa Hermandad y el tipo de fiesta, entendida como expresión teatral, que celebraban por fervor a la Virgen del Rosario y San Benito de Palermo, «São Benedito» en Brasil, patronos de los negros y mulatos de Brasil, ya fuesen esclavos o libertos. El mencionado «congado» era constituido por un grupo de negros, independientemente de su condición -y esto es extraordinario-, que vestidos como reyes, reinas, príncipes y princesas, siguiendo el gusto en la moda llegado de Europa, desfilaban con sus estandartes e instrumentos al son de ritmos africanos, como auténticos cortejos reales exóticos, ante el trono de la Virgen, en un tipo de acto que a vista de los viajeros llegados a Brasil desde finales del siglo XVIII, describían como festejos raros.

En realidad, lo que querían expresar es que se hallaban ante formas sincréticas de expresión religiosa, pues si bien las vestimentas remitían a Europa y a trajes en uso en la época, las músicas eran descritas como infrecuentes. Esas músicas, sin duda, eran básicamente ritmos de origen africanos, sin duda los orígenes del samba, adaptados a la fiesta cristiana pero con un evidente apelo a las tradiciones religiosas de origen angola o yorubá, en función de la procedencia primaria de esas comunidades de negros, cuyas culturas eran indescifrables para portugueses y viajeros.

Entre los documentos de la Hermandad, en los gastos del año 1782 figuran «Por ouro que de desprendio em algum perparamento para as danças de que uzam os pretos nas suas festas (...) para ouro para os tambores e trompas (...) para pano da bandeira, feitio e pintura della (...) para fitas e flores para a preparazam da Rainha, e mais juizes (...)»²⁸.

No nos hemos detenido en analizar las cantidades en reales gastados en oro (panes, láminas e hilos) destinados a la confección de los tejidos de los miembros

²⁸ Arquivo da Cúria de Mariana (Minas Gerais). *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Branco, 1729-1834*. Prateleira S, doc. Nº 33, fol. 19. «Por el oro que se desprendió de algunos vestidos para las danzas que acostumbran los negros en sus fiestas (...) para oro en los tambores y trompas (...) para el tejido del estandarte, confección y pintura de la misma (...) para las cintas y flores para la preparación de la Reina, y demás Jueces».

del cortejo real de negros de la Hermandad que acompañaban a sus patronos, pero en el mismo uso del oro, por modesto que fuese su cantidad y la calidad de los paños elegidos para la confección de vestidos y estandartes, queda clara la intención de que el festejo fuese lo más lujoso posible, en principio, para mejor honrar a la Virgen y «São Benedito», pero que, al fin, servían para mostrar, aunque solo fuese en apariencia, la dignidad y respeto de esas comunidades esclavas que trabajaban para los amos lusitanos, que contaban con la tolerancia, y en muchas ocasiones, la aprobación de los mismos.

Este es un hecho verdaderamente singular de la sociedad colonial brasileña y no es el objeto de este trabajo, pero en Minas Gerais es frecuente que en los testamentos de muchos propietarios de haciendas se hiciese constar el deseo de que cuando la muerte les llegase, muchos de esos esclavos fuesen enterrados en el sepulcro familiar del amo, lo que nos permite afirmar que el afecto, en ocasiones, atravesaba el orden social, la costumbre y la legislación.

En Río de Janeiro, en documento de 1815, los miembros de la Junta de la Hermandad de San Felipe y Santiago, en la iglesia de San Gonzalo García, informan que era tradicional que los negros de la Hermandad, con sus danzas y cantos de origen africano, en el vecino campo de Santa Ana inmediato a la iglesia, atrajesen dineros, en forma de limosna, para el sostenimiento de la misma y sus obras pías; solicitan, pues, que el Príncipe Regente, futuro D. João VI, conceda la manutención del permiso ante las presiones para cancelar esta tradición.

El documento dice lo siguiente: «Dizem Juiz e Mezarios de S. Felipe e São Tiago, erecto na capella de São Gonçalo Garcia, que tendo requerido a V.S^a. licença para por meio das danças das suas Nações no Campo de Sant'Anna, tirarem suas esmollas obtiverão (...) que esta proximo a despermitirem as mesmas danças [piden ayuda] (...) para a V.S^a. a licença requerida para tão justos fins, que por meio della e das danças poderão obter algumas esmolos, e da Piedade de V.A. depende hum beneficio (...)». Al margen del documento se concede lo pedido, firmado en Río a 18 de abril de 1815²⁹.

La procesión, como forma teatral y escenográfica del Barroco, se convirtió en Brasil en un elemento imprescindible de la cultura en la segunda mitad del siglo XVIII. Tal vez por esto, algunos de los elementos esenciales de la cultura artística lusa, como el retablo «joanino», con sus característicos doseles y columnas salomónicas, aunque fueron usados en el nordeste brasileño, no tuvieron el mismo éxito aquí, porque lo que definía la cotidianeidad barroca era lo que se vivía en las calles. Solo en los grandes programas desarrollados en las cubiertas de las iglesias

²⁹ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. *Representação da Irmandade de São Felipe e São Thiago...*, sección II-34,28,18, fol. 1v. «Dicen el Juez y miembros de la Mesa de [la Hermandad] de San Felipe y Santiago, erecta en la capilla de San Gonzalo García, que habiendo requerido a Vuestra Serenísima una licencia para por medio de las danzas de sus Naciones [yorubá, angola, diversos orígenes del golfo de Guinea] en el Campo de Santa ana, sacar limosnas que han obtenido (...) que está próximo a que se dejen de permitir las mismas danzas (...) [piden] a Vuestra Serenísima la licencia requerida para tan justos fines, que por medio de ella y de las danzas puedan obtener algunas limosnas, e da la piedad de Vuestra Alteza depende este beneficio (...)».

bahianas, mineiras, fluminenses y paulistas, de origen italo-lusitano, conocieron gran profusión al representar en una vasta escenografía una visión teatral de «lo divino» que complementaba la vivencia humana de la religión. En Portugal conocemos casos extraordinarios de procesiones complejísimas desde el punto de vista iconológico, como la relación de la celebrada en Lisboa con motivo de la canonización de Santa Magdalena de Pazzis, publicada en 1669, que contó con numerosos pasos procesionales y figuras alegóricas alusivas a la vida y virtudes de la nueva santa³⁰.

Pero retornando a Brasil, la procesión se instituye como es el *gran teatro* de la cultura colonial. Son muchos los ejemplos que podríamos relatar en este artículo, pero sin duda, las «procissões de cinzas» o procesiones de cenizas, que discurrían el miércoles de cenizas organizadas por las hermandades terceras franciscanas, son una prueba clara del sentimiento barroco brasileño, y hasta el siglo XIX gozaron de gran popularidad.

El historiador Fernando Pio dejó testimonio del caso de Recife (Pernambuco), donde relata cada uno de los pasos que desfilaban en la procesión de cenizas de 1739³¹, un total de diecisiete, y varias figuras alegóricas más. Entre ellas, además de los santos más significativos de la Orden y la Inmaculada Concepción, se encontraban alegorías de la muerte, el infierno, el ángel del Paraíso o Adán y Eva, etc. Todas estas figuras tenían una misión clara: la preparación del espectador para su tránsito y posterior redención si ha seguido el ejemplo de San Francisco y de otros santos franciscanos. A fin de cuentas, la cuaresma muestra al cristiano el camino a seguir para llegar a la Pascua –promesa de Vida Eterna-, y la contemplación de la procesión en las calles le animaría a aceptar la penitencia.

Es decir, que el arte sirve a ideales propagandísticos, lo cual es lógico en una sociedad con carencia de otros medios para crear semejante expectación ante lo milagroso. Aún hoy se conservan en el convento de Santo Antônio de Recife algunas de aquellas esculturas; algo similar sucede con la llamada «Casa dos Santos» en el interior de las dependencias de la Orden Tercera de Penitencia de San Francisco de Salvador da Bahía, muchas datadas ya en 1849 aunque sustituyesen a otras anteriores³². Un ejemplo similar son las esculturas guardadas en el convento de Santo Antônio de Río de Janeiro, algunas individuales y otras formando grupos, como es el caso de San Francisco recibiendo la bula fundacional del papa Inocencio III, o los santos Lucía y Bona, unos de los primeros terciarios franciscanos y pareja seglar perfecta.

³⁰ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. *Triunfo Carmelitano...* Lisboa: Oficina de Domingos Carneiro, 1669. Seção de Obras Raras, 40, 9, 91.

³¹ PIO, Fernando. *A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas igrejas*. Recife, 1967, pp. 61-93.

³² CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier. *Franciscanismo...* Op. cit., pp. 220-222.



Figura 4: San Francisco ante Inocencio III. Paso de la *procissão de cinzas*. Esculturas en madera tallada y policromada para ser vestidas. Comienzos del siglo XIX. Convento de Santo Antônio de Recife (Pernambuco).

Además de este tipo de vivencias donde el teatro se muestra con toda su fuerza, percibimos otras formas de manifestar ese concepto de *lo espectacular*, como una categoría absoluta del sentimiento barroco. Como ejemplo, podemos mencionar el conjunto de cuatro paneles votivos datados en 1729 pertenecientes a la iglesia de los Santos Cosme e Damião en la ciudad de Igarajú (Pernambuco), hoy en el museo del convento de San Antonio de la ciudad. En estas pinturas se narra el comienzo de la colonización de Brasil en esta región pernambucana con el «capitão-donatário» Duarte Coelho, pero dejando en evidencia la intervención divina en la misión de conquista y evangelización³³. Aunque deba ser entendida como una pintura de historia, es una muestra teatralizada de la conquista de Brasil y su justificación espiritual.

Sin embargo, la obra que más nos ha impresionado es la escultura de barro cocido y policromado que se guarda en el Museu de Arte Sacra de São Paulo y que presenta a Cristo con alas de serafín abrazando por el cuello a San Francisco de Asís en una escena tan peculiar que si bien representa el momento de la estigmatización, por su carácter fuertemente humano y personal, habría sido perseguida por la Inquisición portuguesa o española por indecorosa; sin embargo, la relajación de este tribunal en Brasil y la imposibilidad de conocer las piezas salidas de los diferentes talleres permitieron este tipo de resultados. Es una señal evidente de que el proceso creativo brasileño estaba muy ligado a esa interpretación teatral del hecho religioso³⁴.

³³ VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Salvador de Bahia: Val Editora, 1982, p.70.

³⁴ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier. *Franciscanismo...* Op, cit., pp. 165-166.



Figura 5: Estigmatización de San Francisco de Asís. Escultura de barro cocido y policromado del siglo XVIII. Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Como conclusión general, podemos afirmar que los modelos artísticos y los temas iconográficos llegados especialmente desde Portugal, ganaron una vivencia propia en Brasil, simplemente porque la composición social y cultural, además de racial, era diferente. Por otro lado, en estas tierras del Nuevo Mundo no existían antecedentes artísticos (incluido el mundo indígena) que pudiesen modificar o interferir en la interpretación y utilidad de la imagen artística, caso del sincretismo religioso de la América hispana. Podemos añadir, además, la trascendencia de predicar a través de obras visuales y recursos sensoriales a un pueblo mayoritariamente ignorante, tanto en lo referido a las letras como a la religión. De esta forma, la versión teatral del Barroco cobra aquí una significativa importancia y se muestra como el mejor medio de transmisión de los conceptos políticos y del pensamiento religioso. El Barroco en Brasil es eso, arte y propaganda unidos a través de diferentes formas de teatralización de la vida cotidiana.

Si bien la *teatralización* de la vida política y religiosa en la Europa moderna era un recurso que se empleaba de forma más o menos habitual –coronaciones, casamientos regios, exequias, grandes acontecimientos históricos-, en un país en construcción, como era el caso de Brasil, mostrar de manera efectiva, visual y muy *sensible* las grandes verdades del Estado Moderno era crucial: el éxito del sincretismo negro con la cultura católica no puede entenderse sin una laxitud de los órganos eclesiales lusos en la colonia, *sensibles* a que la música, los tambores y los cortejos reales congos dedicados a la Virgen del Rosario, para propagar la fe, eran más efectivos para esclavos y libertos que el mensaje de los mejores predicadores. Que los esclavos y sus señores, la mayoría analfabetos o de escasa cultura, celebrasen con luminarias y todo tipo de festejos (bailes, corridas de toros, etc..) los grandes fastos de la corte, era la única garantía que tenían los gobernadores

brasileños de que se percibiese claramente la figura del rey, tan lejano y distante en los trópicos. Por tanto, una visión *escenográfica* de los acontecimientos políticos y religiosos eran vividos en Brasil con mucha intensidad porque, de hecho, simbolizaban, o mejor, visualizaban el nexo que en el terreno ideológico vinculaba a la colonia con la metrópoli.

Es más, la forma *teatralizada* de la vida brasileña ha trascendido hasta la actualidad y, en parte, explica la identidad brasileña, su idiosincrasia, es decir, que está presente en el ADN de su carácter. ¿Podemos creer que los fastuosos desfiles de las escuelas de samba del carnaval de Río de Janeiro son producto de la casualidad? Claro que no, constituyen la última gran manifestación de la teatralización de la cultura barroca y el canto del cisne del pasado colonial, aunque bien es cierto que la cultura brasileña actual ya nada tiene que ver con los escudos de armas y banderas portuguesas desde hace casi 200 años.