

LA HISTORIA DEL ARTE DEL PERIODO COLONIAL EN BRASIL Y LOS CONTENIDOS BIBLIOGRÁFICOS

Carlos Castro Brunetto

Con motivo del V Centenario de Brasil, y a la hora de procurar un motivo de reflexión científica entre los campos de investigación que abordamos como brasilianista, nada nos pareció más adecuado que realizar un estudio historiográfico del arte en Brasil. El motivo es sencillo. A lo largo de los años hemos podido comprobar que la bibliografía publicada en ese país con relación al análisis de la cultura artística nacional, favorecía unos métodos de investigación en la medida que no profundizaba en otras vías metodológicas tan importantes para la comprensión de los fenómenos históricos como las primeras.

Por ello, realizar una valoración de conjunto se nos antoja como una labor necesaria con el fin de fomentar la crítica y presentar ante los brasilianistas, y concretamente en el caso de España, aquellas tendencias historiográficas preferidas en Brasil.

Así, el juicio crítico es para nosotros, en este momento histórico, más interesante que abordar otros temas de investigación en los que solemos profundizar, principalmente desde las líneas metodológicas de la iconología y la sociología del arte.

Por lo tanto, en este trabajo de investigación nos proponemos realizar un análisis historiográfico sobre el arte colonial brasileño. Existe un componente claramente personal en nuestros juicios críticos, como no podría ser de otro modo, y desde este punto asumimos que es posible que no hayamos contado con algún título científico en nuestra valoración. De hecho, es prácticamente imposible conocer la totalidad de las publicaciones existentes en Brasil y fuera de él con referencias al arte, tanto de libros impresos como de artículos científicos. Por ello, la valoración que realizamos en 2000, tal vez dentro de unos años, merezca una nueva revisión, ya sea nuestra o de otros investigadores, pero entendemos que es ésa la función de la investigación y de la crítica.

Finalmente, para cerrar este apartado introductorio, queremos expresar que al abordar este trabajo percibimos algo de gran importancia. Nuestra opinión es la de un europeo, no la de un brasileño. No queremos decir con ello que nos sintamos en inferioridad de condiciones al redactarlo, pues consideramos que nuestro conocimiento del arte colonial brasileño es suficiente como para emitir una opinión. Lo que queremos decir es que carecemos de los condicionantes formativos de los colegas brasileños –sistemas y orientación educativa, experiencia formativa universitaria en Brasil, etc.-, cuestión que si aparentemente puede ser una desventaja, se transforma en algo útil al sentirnos libres de cualquier escuela investigadora existente en ese país.

También pueden traslucirse en nuestro trabajo los intereses fundamentales de las corrientes historiográficas del mundo moderno con mayor trascendencia actualmente en España; reconocemos que ello podría orientar nuestro juicio crítico hacia cuestiones que tal vez no han sido muy valoradas en Brasil. Sin embargo, fomentar el análisis de las líneas

historiográficas a través del debate científico es, precisamente, el objetivo de nuestro estudio; por tanto, esa visión española y europea nos parece adecuada y esperamos continuar profundizando en la misma.

Nada mejor que comenzar revisando nuestros propios criterios sobre el arte colonial. La visión aportada entiende el arte anterior a 1822 no como una evolución de lenguajes estilísticos basada en los discursos intelectuales o teóricos, tal y como sucedía en Europa. Bien al contrario, hallamos la originalidad del arte desarrollado en Brasil justamente en una cierta independencia de los moldes teóricos y estilísticos, conviviendo distintos lenguajes artísticos en el espacio y el tiempo:

(...) Creemos mejor no buscar divisiones cronológicas en el arte brasileño anterior a la independencia, porque consideramos que significa encorsetar algo que fluye libremente: la aceptación de unas pautas artísticas en función de los deseos, gusto y cultura de patronos y artífices (...) *Barroco*, más que definir un lenguaje artístico, atiende a una realidad social marcada por la vivencia del Estado Absoluto definido en la corte de Lisboa (...). La expresividad de ese concepto político y su relación con la sociedad adquiere en el lenguaje artístico barroco su máxima expresión a través de la escenografía, de la teatralidad (...).

Por ello el Barroco en Brasil es más el resultado de un proceso político y social, debido a la propia construcción de la sociedad colonial, que un lenguaje definido, y su cronología ha de ser amplia porque hasta que no se produzca un cambio real en las estructuras sociales y de pensamiento, no habrá una modificación en el gusto.¹

Así pues, nuestra visión es claramente sociológica. Entendemos que el arte en Brasil es producto, esencialmente, de unas estructuras sociales propias de una colonia con una historia y una sociedad diferente a la metrópoli portuguesa, si bien los lenguajes artísticos llegados dependen de la evolución del gusto lusitano. Así, para nosotros no existe una cronología coherente a la estudiada tradicionalmente en la evolución de los estilos, lo que conduce a la convivencia de estilos dispares en el mismo momento; en otras palabras, la *forma* estará claramente al servicio de la *sociedad*. Por ello, el método básico que nos parece más indicado para el estudio del arte brasileño es el sociológico, si bien interrelacionado con otro tipo de estudios que enriquezcan la percepción del arte.

Este punto de vista diverge en buena medida de la percepción tradicional tenida en Brasil. Los estudios en historia del arte se remontan, como es lógico, al siglo XIX, existiendo inquietudes de investigación artística desde la llegada de la *Missão Artística Francesa* a Río de Janeiro en 1816. Sin embargo, la búsqueda de las raíces de la *brasilidad* comienza a adquirir su verdadero desarrollo a partir de la *Semana de Arte Moderna* de São Paulo en 1922 y los manifiestos modernistas, de los poetas Oswald y Mario de Andrade, además de los artistas clásicos de la época.

Fruto de ese deseo de hallar *lo brasileño* es la publicación de dos trabajos de gran importancia para este nuevo esquema de pensamiento, que profundizará en el papel de las artes del periodo colonial. El primero es el libro *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, publicado en 1936, donde el antropólogo reflexiona sobre la identidad nacional, entendiéndola al menos en los dos primeros siglos de la historia nacional, como la continuación de un espíritu luso “dulcificado”.² Ese mismo esquema, donde se profundiza en la veracidad de la permanencia de lo portugués en el espíritu brasileño, se rastrea en un

breve pero interesante trabajo de Gilberto Freyre, el otro gran crítico del concepto “Brasil”, también activo en el movimiento modernista. En un artículo aparecido en 1937 deja claro que la continuidad de lo lusitano, con las diferencias producidas por la propia historia nacional –como la presencia de culturas “exóticas”-, es la característica definidora del arte brasileño.³

De este concepto nacerá un número notable de trabajos sin plantear una crítica posterior al significado profundo e innovador de la *brasilidad*, lo que conformará una de las líneas de pensamiento artístico más significativas de la historiografía brasileña hasta la actualidad. A modo de ejemplo, son suficientemente esclarecedoras las palabras de la eminente historiadora del arte brasileño, Myriam Ribeiro de Oliveira, al señalar que: “(...) los colonizadores portugueses trataron a Brasil como una especie de prolongación natural de las creaciones arquitectónicas y artísticas de la metrópoli, cuya adaptación al nuevo suelo y latitud se procesó sin grandes alteraciones estructurales o formales.”⁴

Consideramos que esa idea está tan generalizada entre los historiadores, que muchas de las obras de carácter general publicadas en Brasil no la cuestionan, si bien profundizan en otras parcelas de interés. Entre los ejemplos más notables de estas publicaciones generalistas hemos de citar uno de los principales monumentos bibliográficos brasileños, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*, del historiador francés Germain Bazin, publicada en París en 1956, luego traducida al portugués. En la edición brasileña podemos ya apreciar un cambio sustancial en la definición del arte, centrándola ahora en el hecho religioso y el poder de las hermandades –siendo especialmente significativa y original la del Rosario de los Negros-.⁵ Esta circunstancia introduce un nuevo concepto, luego ampliado por otros historiadores: la importancia de la evolución social junto a la historia de las formas. No obstante, lo *formal* continuará siendo crucial en la obra de Bazin.

Tales aspectos son recogidos por el historiador Eduardo Etzel, uno de los más activos difusores del patrimonio brasileño del periodo colonial, quien a través de sus descripciones y análisis formales traza una línea nítida donde se aprecia la herencia europea a través de los lenguajes artísticos y su desarrollo en Brasil.⁶

Ese campo metodológico, puede apreciarse asimismo en otra obra generalista que, recogiendo el espíritu de Bazin y de historiadores posteriores, como Etzel, ha marcado un esquema lineal de los sucesos artísticos, sin profundizar en la búsqueda de nuevas interpretaciones de lo genuinamente brasileño, quizás por entender tal debate como algo cerrado. Nos referimos al notable trabajo de Benedito Lima de Toledo, autor de un amplio estudio en 1983 destinado a buscar las raíces europeas de las manifestaciones artísticas brasileñas y su posterior evolución en la colonia.⁷ Algo similar sucede con la obra de Aracy Amaral *A Hispanidade de São Paulo* (São Paulo, Nobel-Edusp, 1981), que si bien atiende esencialmente a las tipologías arquitectónicas y su raigambre hispana, introduce interesantes comentarios sobre la percepción social de las primeras manifestaciones artísticas en Brasil.

Esta forma de historiar, es decir, la presentación de un panorama general europeo del que derivará el brasileño como una extensión natural en lo histórico y en las formas artísticas, tendrá tal relevancia que la síntesis del arte colonial brasileño presentada por Myriam de Oliveira, en calidad de comisaria de la exposición *Arte Barroca*, organizada en São Paulo en 2000 con motivo de los actos del V Centenario del Descubrimiento de Brasil, muestra este esquema organizativo como solución pedagógica.⁸

Así pues, el hecho de *la forma* se convertirá en la clave de buena parte de la historiografía brasileña. En este sentido, debe considerarse que a partir de los años treinta, con la creación de la *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, la preocupación fundamental de tal institución gubernamental y la de los historiadores de entonces fue la de describir y clasificar cronológica y estilísticamente buena parte del acervo colonial, por aquel entonces casi desconocido, poco fundamentado en la documentación histórica y, en muchas ocasiones, casi en estado ruinoso (situación que lamentablemente hoy continúa en varios conjuntos artísticos).

Este panorama historiográfico ciertamente se enriqueció desde la aparición en 1937 de la revista del IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), donde comenzaron a publicarse trabajos destinados a resaltar el valor del arte colonial a través de ideas de carácter general, o buscando escuelas artísticas, para ir evolucionando hacia el análisis detallado de los monumentos más significativos. Lógicamente, la función de estos artículos era la de apoyar la declaración de *bens tombados*, algo similar a los Bienes de Interés Cultural (B.I.C.) de la legislación española.

Ejemplo de ello es uno de los primeros análisis descriptivos con mayor rigor científico, el trabajo publicado en 1938 por Augusto de Lima Júnior titulado *Ligeiras Notas Sobre a Arte Religiosa no Brasil*.⁹ Este autor, próximo a métodos descriptivos positivistas e impregnado aún del determinismo decimonónico, tuvo como preocupación en este estudio, así como en otros libros publicados posteriormente sobre el arte en Minas Gerais,¹⁰ un afán plenamente descriptivo del patrimonio artístico. Es decir, le preocupaba más la forma que la función específica del arte.

Dentro de ese mismo concepto se publicarán otros estudios de los que ya podríamos calificar plenamente como historiadores del arte, tanto por el valor intrínseco de sus trabajos como por el hecho de ir presentando una aparato crítico más amplio que los antecesores. Es el caso del n° 3 de la mencionada revista (1939), donde encontramos el artículo de Joaquim Cardoso *Notas sobre a Antiga Pintura Religiosa em Pernambuco* (págs. 45-62), o el de Luiz Jardim *A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas de Minas* (págs. 63-102).

Lo mismo podemos decir de los números 6 (1942), con el trabajo de Hannah Levy *A Pintura Colonial do Rio de Janeiro: Notas sobre suas Fontes e Alguns Aspectos* (págs. 7-79), o del mismo autor en el número 8 (1944) *Modelos Europeus na Pintura Colonial* (págs. 7-66). Estas dos últimas aportaciones insisten muy especialmente en la existencia de fuentes europeas, principalmente grabados, como origen de buena parte de los ciclos pictóricos que ornán las iglesias brasileñas del siglo XVIII, y de muchas pinturas de caballete. Tal vez podría considerarse que, en cierta manera, Levy sería uno de los autores que introducen el método iconográfico, si bien la preocupación no es tanto la interpretación visual como la identificación de algunas pinturas y las fuentes grabadas que las inspiraron. Nos hallaríamos ante un estadio pre-iconográfico que introduce nuevas inquietudes, más allá del reconocimiento de las obras de arte, su datación y problemas de autoría.¹¹

Sin embargo, estos aspectos continuaron siendo los más abordados por los historiadores a lo largo de las décadas siguientes. La identificación del patrimonio y su clasificación estilística, así como la búsqueda de datos archivísticos para sustentar los análisis formales se convirtió en una obsesión para buena parte de los historiadores desde los años cuarenta, si bien es cierto que en ocasiones algunos trabajos adolecían de ese sostén documental, o

eran citados algunos documentos sin una referencia acerca de su localización, dejando a la voluntad del lector creer o no en la veracidad de tales informaciones.

En ese sentido, y entre las obras más antiguas, podríamos mencionar el libro del franciscano frei Bonifácio Mueller: *Olinda e suas igrejas* (Recife, 1945) o el de Robert C. Smith: *Arquitetura Colonial Baiana: Alguns Aspectos de sua História* (Bahia, Publicações do Museu do Estado, 1951). Ambas obras, meros ejemplos de un tendencia historiográfica donde el apoyo documental se percibe cada vez más importante, alcanza su cénit en uno de los estudios monumentales de la historiografía brasileña, realizado por el monje benedictino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra: *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro* (Salvador, Tipografia Beneditina, 1950). Este libro ofrece una relación muy detallada sobre la construcción del monasterio, de los monjes que participaron en los trabajos artísticos, etc. Ofrece un gran volumen de documentación, junto con un análisis de las fuentes y de las propias obras.

Se trata, por tanto, del triunfo definitivo de esa tendencia investigadora, donde la identificación y clasificación formal de las obras, así como la búsqueda documental de datos relativos a los artistas y su biografía, se convierte en el eje de la investigación. Uno de los ejemplos más significativos sería la obra ya mencionada de Germain Bazin *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, a la que podrían sumarse otros títulos tan interesantes como el de John Bury *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*,¹² posterior en el tiempo pero que guarda un cierto paralelismo en el esquema metodológico y, en definitiva, en los objetivos trazados.

Ahora bien, este libro presenta una característica peculiar; la concepción del libro de información artística al modo de artículos inconexos en la trama argumental e incluso metodológica, unidos sólo por el hecho de referirse a trazos del barroco colonial. Tal circunstancia es característica de la historiografía portuguesa y si bien aporta un gran volumen de información, a la vez que interesantes análisis personales, pierde su frescura al no continuar un hilo conductor nítido, es decir, abordar un problema y buscar una interpretación adecuada a lo largo de toda la obra.

En cuanto a los análisis de conjuntos monumentales específicos, contamos con escritos fundamentados básicamente en documentos extraídos de los archivos de las instituciones estudiadas -sobre todo monasterios y conventos- buscando siempre el sujeto histórico y la construcción del patrimonio, más que análisis críticos. Para Bahía y el Nordeste podríamos consultar, a modo de ejemplos, los de Valentim Calderón para el convento de *Santa Teresa* de Salvador,¹³ donde se analiza tanto la historia arquitectónica como la participación de los religiosos en el proceso artístico, bien como patrocinadores, bien como artistas. Es también el caso de otro clásico de la historiografía baiana, el libro del religioso Dom Clemente Maria da Silva-Nigra sobre los artistas constructores, y los escultores, de los conventos de *Santa Teresa* y *São Bento* [San Benito] de Salvador.¹⁴ Este autor, al igual que hiciera años antes con el monasterio de Río de Janeiro, ofrece un volumen de documentación muy significativo y enriquecedor, pero siempre desde una óptica más formalista. Por otro lado, no podemos olvidar que nos hallamos ante la figura de un historiador al que no le preocupan tanto los fenómenos socio-artísticos como el acontecer de los monasterios a través del tiempo.

Otro ejemplo del Nordeste sería el libro que recoge la historia del monasterio benedictino en Olinda (Pernambuco), poco profundo en materia histórica y en análisis

artísticos, si bien aporta un rico material fotográfico.¹⁵ Más rico en contenidos histórico-artísticos es el libro de Glauce María Navarro Burity sobre el convento franciscano de Paraíba,¹⁶ que desde el punto de vista metodológico sigue el esquema más o menos trazado por el Padre Silva-Nigra.

Ahora bien, al tratar del arte baiano y profundizar en el debate estilístico y la figura del artista, debe tenerse en cuenta el papel esencial jugado por el historiador Carlos Ott, quien ha teorizado, desde una óptica claramente formalista (con otras aportaciones metodológicas) el arte colonial en Bahía y aún hoy constituye la bibliografía básica para esos estudios. Su obra más significativa es la profunda reflexión sobre la pintura baiana,¹⁷ aparecida en 1982, si bien con posterioridad ha publicado su visión de la historia de la arquitectura y de las artes plásticas en Bahía, siempre desde la perspectiva antes señalada y profundizando en el interés de tal patrimonio dentro del contexto nacional.¹⁸

Y es que, realmente, desde la fundación de la tantas veces mencionada revista del IPHAN, los trabajos realizados para rescatar del olvido el patrimonio brasileño –tanto el arquitectónico como plástico y documental- han sido tan numerosos como significativos. Sin embargo, entendemos que la falta de una correcta formación académica y de un debate metodológico en las universidades brasileñas ha obstaculizado la formación de juicios críticos más allá de la reconstrucción histórico-artística.

Esta situación se hace aún más obvia con motivo de la aparición desde los años ochenta de una serie de publicaciones con escasa profundización histórico-artística pero centrando su interés en la calidad del material fotográfico presentado. Son ejemplos de esta línea los libros *Brasil Barroco* y *Arte Sacra Brasileira*,¹⁹ productos indiscutibles de la necesidad de divulgar el acervo patrimonial para despertar la necesidad social de su conservación. Sin embargo, la obra más notable, ejemplar por la calidad de su material fotográfico, tan elocuente como los textos escritos, es la organizada por Clarival do Prado Valladares sobre el patrimonio nordestino.²⁰ Así, este libro está destinado a ser uno de los mejores testimonios de la riqueza visual brasileña.

Dentro del método formalista, y en ese afán por reconstruir el patrimonio, el área comprendida entre Río de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais ha contado también con destacados análisis. Ya hemos visto el relativo al monasterio benedictino carioca; sin embargo, el desaparecido colegio de la Compañía de Jesús ha conocido interesantes trabajos, quizás algo más profundos de lo meramente artístico al acercarse a una sociología del arte. Destacan los escritos por Lucio Costa, crítico de la arquitectura brasileña,²¹ y el posterior y aún más profundo –por lo amplio y por el tiempo transcurrido de debate científico-, realizado por varios autores y titulado *A Forma e a Imagem. Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*.²² El título nos parece especialmente significativo, porque muestra ya una tendencia que poco a poco va abriéndose camino en la historiografía, el interés por enriquecer el análisis formal con estudios sobre el significado de la imagen en Brasil.

Dentro de esa línea debemos destacar otros estudios muy importantes y que marcan un claro camino historiográfico. Nos referimos al género biográfico, donde podemos incluir también la aparición de diccionarios de artistas. Ya hemos mencionado obras que tienen que ver con estos aspectos, como es el caso del trabajo de Silva-Nigra sobre los monjes-artistas. Sin embargo, las dos figuras que han invitado a un mayor número de reflexiones

artísticas son el arquitecto y escultor Antônio Francisco Lisboa “O Aleijadinho” y el pintor Manuel da Costa Ataíde, ambos mineiros.

En el caso de Aleijadinho debemos decir que ya a mediados del siglo XIX despertaba el interés de los primeros historiadores brasileños; más tarde, en la revista del IPHAN, se publicaron varios artículos de sumo interés que recogían, a su vez, trabajos anteriores aparecidos a lo largo de la primera mitad del siglo. Ahora bien, una vez más será Germain Bazin quien, en 1963, publicará en París *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*,²³ una obra capital por cuanto muestra el panorama referido a este artista publicado con anterioridad, analizando posteriormente su vida y obra, incidiendo ya en aspectos iconográficos de gran interés.

Este libro sería sucedido por otros posteriores, como el de Sylvio de Vasconcelos,²⁴ hasta llegar al escrito por Myriam de Oliveira,²⁵ uno de los más enriquecedores al examinar uno de los sacromontes más ricos del mundo cristiano, el de Congonhas do Campo, adentrándose ya de manera clara en el campo iconográfico. Este conjunto contó con otra importante aportación, en este caso española, en el trabajo que realizara Santiago Sebastián.²⁶

Tan ricos nos parecen sendos análisis que podríamos marcar un antes y un después en la historiografía brasileña, pues la preocupación por mostrar un interés sobre el significado intrínseco del arte rebasa ya su reconocimiento e identificación, principal preocupación hasta entonces, como hemos dicho. También nos parece interesante, si bien es menos profundo en los aspectos analíticos desde una perspectiva iconográfica, el libro de Lélia Coelho Frota sobre Ataíde.²⁷

De lo que no cabe duda es que los años ochenta supusieron la consagración de esa tendencia biográfica, que ya existía con anterioridad, pero que ganó fuerza a través de esos estudios críticos más profundos merced a una valoración metodológica nueva donde se quiso ver en los motivos iconográficos abordados y su especial significado en la cultura del Barroco, la presunta formación del artista y su entorno. Con posterioridad a estos trabajos se han publicado otros de no menos interés, pero ya siguiendo el esquema analítico trazado en los años ochenta.

Dentro de ese mismo concepto historiográfico se halla, como es natural, la preocupación por realizar volúmenes que recogan la biografía así como unas breves aportaciones críticas sobre su obra. Naturalmente hablamos de los diccionarios de artistas del periodo colonial, un trabajo que forma parte evidente de la preocupación por rescatar el acervo artístico. A nuestro juicio, tal labor ha sido satisfactoriamente cumplida en Brasil, puesto que se han escrito varias obras compilatorias de gran interés. De hecho, ese proceso se inicia relativamente pronto, especialmente entre los historiadores mineiros.

Son muchos los trabajos realizados, si bien abundan los que se limitan prácticamente a mostrar a los artistas desde una perspectiva documental, más que un análisis de su obra. Ello se debe a que, en ocasiones, es difícil identificar la participación concreta de los artistas recogida en los textos por la desaparición o alteración de la obra valorada.²⁸ Entre esos compendios queremos destacar dos que nos parecen de extraordinario valor: el escrito por Judith Martins sobre los artistas en Minas Gerais, y el realizado por Marieta Alves, con idénticos objetivos pero con relación a Bahía.²⁹ El primero ofrece una información muy general sobre los artífices, justo por el hecho de que a veces sólo se conoce la existencia de

un carpintero o entallador porque aparece mencionado un dato en un documento archivístico, sin que existan otras informaciones sobre su biografía. Es el mismo esquema seguido en el libro de Marieta Alves, quien insiste mucho en los datos biográficos cuando han quedado registrados en los documentos. Ambos son de excepcional valor y constituyen uno de los pilares más sólidos de esa tendencia de la historiografía brasileña.

También debemos consignar aquí la publicación de dos diccionarios concebidos para abordar la trayectoria de los artistas más significativos, a diferencia de los anteriores, preocupados por el hecho documental. El primero, publicado en 1969, es de la autoría de Roberto Pontual,³⁰ y se inicia con un breve análisis de la historia general del arte brasileño, para introducirse luego en el estudio alfabético de cada uno de los artistas recogidos en la obra.

Sin embargo, el diccionario publicado en 1988 por José Roberto Teixeira Leite³¹ nos parece una de las obras más completas en este campo. La razón es que junto al estudio biográfico y estilístico, además de una recopilación bibliográfica adecuada a cada pintor, introduce un juicio crítico sobre su interés en el arte brasileño, y en muchas ocasiones desde una perspectiva social, es decir, la relación entre la sociedad colonial y la posición concreta del artista, algo de lo que adolece buena parte de la historiografía brasileña, como hemos indicado. Ahora bien, es una lástima que los estudios de los pintores coloniales sean escasos -lógico por otro lado, pues el diccionario abarca toda la historia de la pintura brasileña-, y el simple hecho de que las referencias sean exclusivas a los pintores.³² El ejemplo de este diccionario entendemos que podría ser continuado en publicaciones futuras atendiendo también a las restantes técnicas plásticas y a la arquitectura.

Fuera de ese contexto, que podríamos considerar tradicional, Minas Gerais ha aportado nuevos enfoques teóricos a la cuestión artística. Efectivamente, Affonso Ávila y Myriam de Oliveira han sido fundamentales desde los años sesenta en la organización de los planteamientos artísticos; el primero favorable a la inclusión en sus análisis formalistas de una tendencia claramente abierta hacia el método iconográfico, la segunda preocupada básicamente por la concreción de un sistema analítico basado en la evolución del lenguaje barroco, su periodización y la acción del artista. Ahora bien, en ambos casos, el medio suele comprenderse como unas circunstancias históricas orientadoras de la acción artística, sin plantearse de manera sistemática la originalidad del contexto brasileño, y no confundamos aquí el concepto *originalidad* con *genialidad* del artista o *interés arquitectónico o plástico* de la obra realizada. Ese concepto de originalidad al que aludimos tiene que ver básicamente con la búsqueda del elemento genuinamente brasileño en el contexto del arte moderno e iberoamericano, relaciones de patrocinio, función social del arte, interpretación de los modelos artísticos y la evolución local de las formas con relación a todo lo anterior.

La creación de la revista *Barroco* en Ouro Preto en 1969, bajo la dirección de Affonso Ávila, supuso un hito en la ampliación del campo metodológico, pues al formalismo, usual en los estudios hasta entonces presentados, fueron sumándose otras perspectivas teóricas, principalmente desde el campo de la iconografía. Siendo cierto que todos los números recogen artículos de gran calidad, el n° 12, publicado en 1982-1983, que incluye las actas del *Congresso do Barroco no Brasil*, al que se suman el n° 15 (1990-1992), que presenta las actas de un nuevo congreso sobre el tema, y el n° 17 (1993-1996), donde se publican los trabajos del *II Congresso Luso-Brasileiro de História da Arte*, será donde podamos observar esas dos tendencias historiográficas, la emisión de un juicio basado en la

contemplación de los fenómenos artísticos en sus aspectos formales, y el interés del historiógrafo por los aspectos de la interpretación visual, con un apego menor a las cuestiones formales y más a la profundización en las fuentes. Lógicamente, ambos caminos no están separados por barreras, bien al contrario, es frecuente que se entrecrucen, de ahí el interés de la revista *Barroco*.

Otra publicación de gran importancia para la valoración del significado más profundo del lenguaje barroco del periodo colonial es el estudio de Ávila sobre los textos de Simão Ferreira Machado (1734) y su descripción del *Triunfo Eucarístico* de Ouro Preto.³³ Realmente aquí apreciamos la preocupación por el análisis iconográfico y por la proyección social del arte. Sin embargo, en obras posteriores, como su *Iniciação ao Barroco Mineiro* (São Paulo, Nobel, 1984) insiste en cuestiones histórico-formales, tal vez dado el carácter pedagógico que desea imprimirle al libro. También al profesor Ávila, dentro de esa apertura historiográfica que representa el entorno de Ouro Preto, en el libro que organiza bajo el título *Barroco. Teoria e Análise*³⁴ muestra lo que podríamos entender como las líneas actuales entre los historiógrafos (o historiadores del arte); el camino de la lectura de las formas y la profundización en los aspectos “invisibles” de la imagen.

Así, los campos de la estética o de la iconografía ganan importancia en torno al arte mineiro. En el primero de los casos destaca el libro de Joel Neves sobre el sustrato filosófico en el Barroco de Minas³⁵ donde traza el sentido general de la estética barroca para llegar a la que considera gran aportación, en ese campo, del arte brasileño, el conjunto de Congonhas do Campo, del escultor Aleijadinho.

A medio camino entre el campo de la estética y la iconografía se halla el libro de Lourival Gomes Machado titulado *Barroco Mineiro*, donde, tras presentar un discurso sobre el método iconográfico, se introduce en la especial aportación de Minas Gerais, los modelos europeos allí utilizados y la originalidad del contexto brasileño.³⁶

Otro ejemplo de estos planteamientos es el interesante trabajo de Riccardo Averini³⁷ donde se propone una funcionalidad del arte en Brasil diferente a la del origen europeo, justamente por un hecho cultural que denomina “tropicalidad”; es decir, consigue exponer un nuevo modelo teórico de interpretación al fenómeno brasileño.

Dentro de esa línea interpretativa, donde los hechos sociales pasan a convertirse en el eje de la interpretación, entendiendo la forma al servicio de un mensaje profundo, podemos señalar algunos trabajos donde el análisis artístico está íntimamente fundido con los conceptos socio-históricos. Trabajos como nuestro estudio sobre la iconografía franciscana en Brasil y su sentido en la percepción social de la Orden;³⁸ la búsqueda del orientalismo chino como justificación de la percepción artística colonial del siglo XVIII, por Teixeira Leite,³⁹ o la valoración de la cultura colonial a través del hecho festivo, analizado por José Ramos Tinhorão,⁴⁰ son ejemplos evidentes de una nueva tendencia en la historiografía brasilianista.

La profundización en los fenómenos artísticos brasileños, al margen estricto de las formas y de la continuidad de los patrones europeos, parece mostrarse como una de las vías actuales en los planteamientos historiográficos. A ello responden algunas publicaciones recientes, como los análisis artísticos presentados en algunos catálogos de exposiciones realizadas en Brasil. Entre ellos, es de gran interés el publicado sobre la presencia

holandesa en el siglo xvii y sus repercusiones artísticas, siempre desde una perspectiva del arte al servicio de unas condiciones socio-históricas determinadas.⁴¹

Para concluir podemos indicar que la historiografía brasileña se ha debatido, desde los años treinta, entre dos caminos. En primer lugar por la reconstrucción de su patrimonio a través de la conservación de los monumentos y de las fuentes documentales. En segundo, por la necesidad permanente de justificar el mundo visual a través de patrones estilísticos y formales a los que se añade la preocupación por reconstruir la biografía de los artistas. Naturalmente, otros planteamientos teóricos se han cruzado en esas dos tendencias esenciales, como los métodos iconográfico y sociológico, además, y en menor medida, de los análisis estéticos.

Al enjuiciar críticamente tal situación, entendemos que para alcanzar la plena madurez, la sociedad brasileña debería dotarse de la herramienta indispensable para los estudios artísticos, como es la creación específica de departamentos de Historia del Arte, al menos, en las universidades federales. Ello produciría un efecto muy positivo en el debate artístico y unas tesis acordes con los avances científicos internacionales, más allá de la descripción analítica del patrimonio nacional.

Tal vez así pueda percibirse con mayor nitidez el significado real de la creación artística del periodo colonial y su lugar en la evolución del mundo moderno, prestando más atención al arte como sujeto histórico y no tanto como objeto estilístico.

NOTAS

- ¹ CASTRO BRUNETTO, C.: *Arte en Brasil: 1550-1822*, Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2000, pp. 27 y 28.
- ² Vid. HOLANDA, S.B. de: *Raízes do Brasil*, Río de Janeiro, José Olympio Editora (25ª edición), 1993, pp. 3-23.
- ³ FREYRE, Gilberto: “Sugestões para o Estudo da Arte Brasileira em Relação com a de Portugal e das Colonias”, en *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (1937), Río de Janeiro, pp. 41-44.
- ⁴ OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de: “La pintura y la escultura en Brasil”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 283.
- ⁵ Vid. BAZIN, Germain: *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, Río de Janeiro, Editora Record, 1983, vol. I, pp. 36-40.
- ⁶ Son numerosas sus publicaciones. Entre ellas destacan: ETZEL, Eduardo: *Imagens Religiosas de São Paulo*, São Paulo, Melhoramentos-Edusp, 1971; *O Barroco no Brasil*, São Paulo, Melhoramentos-Edusp, 1974; *Imagem Sacra Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos-Edusp, 1979; *Arte Sacra. Berço da Arte Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos-Edusp, 1984.
- ⁷ TOLEDO, Benedito Lima de: “Do Século XVI ao Início do Século XIX: Manerismo, Barroco e Rococó”, en *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles-Fundação Djalma Guimarães, 1983, vol. I., pp. 91-319.
- ⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de: “A Imagem Religiosa no Brasil”, en *Mostra do Redescobrimto: Arte Barroca*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo-Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp., 36-79.
- ⁹ LIMA JÚNIOR, Augusto de: “Ligeiras Notas sobre a Arte Religiosa no Brasil”, en *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 2 (1938), Río de Janeiro, pp. 101-139.
- ¹⁰ Vid. *Ídem: A Capitania das Minas Gerais*, Río de Janeiro, Livraria Editora Zélio Valverde, 1943 (2ª edición). Desconocemos la fecha exacta de la primera edición, aunque hubo de publicarse poco tiempo antes. También *Vila Rica de Ouro Preto*, Belo Horizonte, Edição do Autor, 1957
- ¹¹ Muchos de esos artículos fueron reeditados con motivo del sesenta aniversario de la revista del IPHAN, vid. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº26 (1997), Río de Janeiro, IPHAN-Ministério da Cultura.
- ¹² BURY, John [organización de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira]: *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*, São Paulo, Nobel, 1991.
- ¹³ CALDERÓN, Valentim: *Biografia de um Monumento: O Antigo Convento de Santa Teresa da Bahia*, Coleção Estudos Baianos nº 3, Universidade Federal da Bahia, 1970.
- ¹⁴ SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da: *Os dois Escultores Frei Agostinho da Piedade-Frei Agostinho de Jesus e o Arquitecto Frei Macário de São João*, Universidade Federal da Bahia, 1971.
- ¹⁵ BARDI, Pietro Maria y otros: *Benedictinos em Olinda. 400 Anos*, Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro, 1986.
- ¹⁶ BURITY, Glauce Maria Navarro: *A Presença dos Franciscanos na Paraíba, Através do Convento de Santo Antônio*, Río de Janeiro, G.M.N. Burity, 1988.
- ¹⁷ OTT, Carlos: *A Escola Bahiana de Pintura*, Bahia, Emanoel Araújo Editor, 1982.

- ¹⁸ *Ídem: História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)*, Bahia, vol. I (Arquitetura), 1991; vol. II (Escultura), s.f.; vol. III (Pintura), 1993.
- ¹⁹ PIANZOLA, Maurice: *Brasil Barroco*, Río de Janeiro, Distribuidora Record, 1986; BARATA, Mário y otros: *Arte Sacra Brasileira*, Río de Janeiro, Colorama Editora, 1988.
- ²⁰ VALLADARES, Clarival do Prado *et al.*: *Nordeste Histórico e Monumental*, vol. I [dedicado al conjunto del Nordeste], Odebrecht, 1982. Vol. II [dedicado a Bahía], Val Editora, 1990.
- ²¹ COSTA, Lúcio: “A Arquitetura Jesuítica no Brasil”, en *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 5 (1941).
- ²² CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de [coordinación]: *A Forma e a Imagem. Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, s.f. A ese trabajo podría sumarse el de la autora mencionada, bajo el título “Real Colégio de Jesus (ou das Artes) da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, revista *Barroco* nº 17 (1993-1996), pp. 89-105.
- ²³ Hemos estudiado la edición brasileña *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, Río de Janeiro, Editora Record, s.f.
- ²⁴ VASCONCELOS, Sylvio de: *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*, São Paulo, 1979.
- ²⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de: *Aleijadinho. Passos e Profetas*, Belo Horizonte-São Paulo, Itatiaia-Edusp, 1984.
- ²⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: “O Programa Iconográfico de Congonhas do Campo: Integração do Brasil na Espiritualidade da Contra-Reforma”, en *Revista Barroco* nº 12 (1982-1983), Belo Horizonte, pp. 259-269.
- ²⁷ FROTA, Lélia Coelho: *Vida e Obra de Manuel da Costa Ataíde*, Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982.
- ²⁸ Entre esos trabajos podemos destacar el artículo anónimo “Documentos sobre Artistas e Oficiais na Região de Ouro Preto e Mariana”, *Anuário do Museu da Inconfidência* III (1954), Ouro Preto, págs. 35-160; ANDRADE, Rodrigo M.F. de: *Artistas Coloniais*, Río de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958; MOURA, Carlos Francisco: “Apontamentos para o Dicionário de Artistas Plásticos, Artífices e Construtores em Mato Grosso nos séculos XVIII e XIX”, en revista *Barroco* nº 12 (1982-1983), pp. 299-312, y otros muchos cuya relación aquí nos parece innecesaria.
- ²⁹ MARTINS, Judith: *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Río de Janeiro, Departamento de Assuntos Culturais-Ministério da Educação e Cultura, 1974, 2 vols., y ALVES, Marieta: *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*, Salvador, Universidade Federal da Bahia-Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- ³⁰ PONTUAL, Roberto: *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- ³¹ LEITE, José Roberto Teixeira: *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, Río de Janeiro, Artlivre, 1988.
- ³² Con relación a la escultura, no hay estudios comparables pero una valoración general, escasamente teórica, sobre la evolución de la escultura en el mundo colonial, la tenemos en el libro de BARDI, P.M.: *Em Torno da Escultura no Brasil*, Banco Sudameris Brasil, 1989.
- ³³ ÁVILA, Affonso: *Resíduos Seiscentistas em Minas*, Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1967, vol. I (el volumen II está dedicado a ofrecer un repertorio fotográfico del patrimonio).

- ³⁴ ÁVILA, Affonso [organización]: *Barroco. Teoria e Análise*, São Paulo-Belo Horizonte, Perspectiva-Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.
- ³⁵ NEVES, Joel: *Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro*, Belo Horizonte-São Paulo, Itatiaia-Edusp, 1986.
- ³⁶ MACHADO, Lourival Gomes: *Barroco Mineiro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.
- ³⁷ AVERINI, Riccardo: “Tropicalidade do Barroco”, en revista *Barroco* nº 12 (1982-1983), págs. 327-334. Luego ha sido reproducido en ARAÚJO, Emanuel [comisario]: *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo, SESI, 1998, pp. 53-57.
- ³⁸ CASTRO BRUNETTO, Carlos: *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*, Santa Cruz de Tenerife, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996.
- ³⁹ LEITE, José Roberto Teixeira: *A China no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- ⁴⁰ TINHORÃO, José Ramos: *As Festas no Brasil Colonial*, São Paulo, Editora 34, 2000.
- ⁴¹ HERKENHOFF, Alfredo [organización general]: *O Brasil e os Holandeses: 1630-1654*, Río de Janeiro, Sextante Artes, 1999.