

Barroco V.- Luso- Brasileiro. Arquitectura y escultura. Antonio Francisco Lisboa (El Aleijadinho)*

Drs. José Enrique López**, Myriam Marcano Torres***, José Enrique López Salazar****, Yolanda López Salazar****, Humberto Fasanella****

“A arte não se faz com as mãos ou os músculos, mas com a imaginação criadora, de maneira que a diminuição progressiva da importância física do objeto provoque a multiplicação de seus efeitos no sentido inverso”.

Nicolás Shöffler (1)

El Barroco es un arte de desplazamientos semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante. Cambios y traslados que construyen nuestra historia, caminos transitados en nuestro pasado, jornadas cotidianas que hicieron de nosotros lo que somos. Sin embargo, la identidad no sólo es reflejo de lo propio, al contrario, permite que nos miremos en el otro y reconozcamos su presencia. La búsqueda de identidad no sólo es un deseo por reencontrarse con el pasado, también es confrontación constante con el presente (2).

La conquista de América está cubierta de hechos y anécdotas que describen el encuentro con el extraño. Si aceptamos que la presencia del otro es la que termina por cualificar las acciones de cada ser humano, durante la conquista el otro terminó por redefinir no sólo la estructura social, política y económica en América, también consolidó una nueva forma de ver el mundo, porque finalmente la llegada del otro es siempre una invasión, es la ruptura de la unidad, la pérdida de la hegemonía y del poder.

* Presentado en la Academia Nacional de Medicina en la sesión del 20-04-2006.

** Individuo de Número.

*** Miembro Correspondiente.

**** Médicos Internistas.

El Barroco en América fue capaz de incorporar elementos nativos y africanos en la construcción de su simbología, quizás esto se debe a que en su origen europeo el barroco tuvo como objetivo principal el abandono de las reglas clásicas y la búsqueda de la originalidad y la fantasía y si bien mantuvo presente la representación de la realidad y de la naturaleza, lo hizo desde la reflexión sobre el ser humano y su existencia- incorporando en su lenguaje el universo indígena y africano (3-6).

Estas características le permitieron incorporar en su lenguaje el universo indígena y africano para así presentarlo como si estuviera totalmente integrado. El Barroco se convirtió entonces en un espacio de sobrevivencia, que permitió a las culturas indígenas participar en la representación de la época, incorporando en las obras su propio conocimiento del mundo y de la vida. Con este marco, las obras producidas durante la Colonia nos ofrecen un universo complejo, donde se plasma no sólo la cultura europea, también expresiones del mundo indígena y africano que a su vez generan nuevos significados.

Para entrar de lleno en el Barroco brasileño es necesario que estudiemos los problemas sociales, políticos y económicos que confrontaba Portugal. Así en el siglo XVI Lisboa era considerada la capital mundial de la pimienta y debido a lo rentable de este comercio la agricultura lusitana estaba abandonada. Con la decadencia del comercio de las especies orientales se observó la disminución de la economía portuguesa. Paralelamente, Portugal vivió una crisis dinástica: en 1578, Don Sebastião, rey de Portugal (1554-1578) nieto y sucesor de Don João III, comienza su reinado personal en 1568, al terminar la regencia, por minoría de edad, que ejercieron la

reina Catalina y el cardenal Don Enrique.

El hecho más notorio de su período fue su intervención armada en el Norte de África para proteger al destronado Muley Ahmed de Marruecos, en defensa del cristianismo, acción que le costó la vida en Alcácer-Quibir. Fue el último rey de la dinastía de Aviz. Después de su muerte, se tejieron alrededor de su figura numerosas leyendas populares, basadas en su retorno como salvador de la nacionalidad portuguesa y la transformación de Portugal en el quinto imperio del mundo. A esta corriente de sentimientos y literatura popular se denominó sebastianismo. Dos años después, Felipe II de España se apodera de Portugal y consolida la unificación de la Península Ibérica.

El más ilustre sebastianista fue sin duda el padre Antônio Vieira (7) quien asumió la creencia surgida en las “trovas” de un zapatero llamado Gonçalo Acnes Bandarra. Vieira nació en Lisboa, en 1608. Con siete años se traslada para Bahía; en 1623 entra en la Compañía de Jesús. Cuando Portugal se libera de España (1640), retorna a su tierra natal, saludando al rey Don João IV, de quien se tornaría su confesor y también fue confesor de la reina Cristina de Suecia. Jugó papel importante en la condena a Sor Juana Inés de la Cruz, a quién prohibieron leer y escribir, por haber criticado algunos errores cometidos por el prelado en sus más famosos sermones. Políticamente, Vieira tenía en su contra la pequeña burguesía cristiana, por defender el capitalismo judaico y los cristianos nuevos (llamados así a los judíos que se convirtieron al cristianismo); a los pequeños comerciantes, por defender un monopolio comercial; a los administradores de colonos, por defender los indios. Esas posiciones, principalmente la defensa de los cristianos-nuevos, le costaron a Vieira una condenación por la Inquisición, quedando preso de 1665 a 1667. Fallece en 1697, en el Colegio de Bahía. Sus principales obras fueron las siguientes:

Profecías: constan de tres obras: *História do futuro*, *Esperanças de Portugal* y *Clavis prophetarum*, en las que se notan su sebastianismo y las esperanzas de Portugal de ser el quinto imperio del mundo, pues tal hecho según el prelado, estaría escrito en la Biblia.

Cartas: son cerca de 500 cartas, que versan sobre la relación entre Portugal y Holanda, sobre la Inquisición y los cristianos nuevos.

Sermones: son casi 200 sermones. De estilo Barroco conceptista, el predicador portugués juega con las ideas y los conceptos, según las enseñanzas

de la retórica de los jesuitas. Uno de sus principales sermones es el Sermón de la Sexagésima o La palabra de Dios, predicado en la Capilla Real de Lisboa en 1655.

La unificación de la Península vino favorecer la lucha conducida por la Compañía de Jesús en nombre de la Contra-Reforma: la enseñanza pasaba a ser casi un monopolio en el campo científico-cultural. Mientras tanto Europa conocía un período de efervescencia en el campo científico, con las investigaciones y los descubrimientos de Francis Bacon, Galileo, Kepler y Newton.

Con el Concilio de Trento (1545-1563), el Cristianismo se divide. De un lado los estados protestantes (seguidores de Lutero, introductor de la Reforma) que propagaba el “espíritu científico”, el racionalismo clásico, la libertad de expresión y del pensamiento. Del otro lado, los reductos católicos (La Contra-Reforma) que seguían una mentalidad más estrecha, marcada por la Inquisición (una verdadera censura) y por el teocentrismo medieval.

El cuadro brasileiro se completa, en el siglo XVII, con la presencia cada vez más fuerte de los comerciantes, con las transformaciones ocurridas en el Nordeste como consecuencia de las invasiones holandesas y, finalmente, con el apogeo y la decadencia de la caña de azúcar.

Características del Barroco brasileiro

En el Brasil, el Barroco tiene su marco inicial en 1601 con la publicación del poema épico *Prosopopéia*, la primera obra, propiamente literaria, escrita en ese país, de la autoría del portugués, radicado en el Brasil, Bento Teixeira Pinto (8). Se sabe muy poco sobre el primer autor del Barroco brasileiro, por su origen judaico, Bento Teixeira Pinto fue denunciado a la Inquisición, detenido en 1595 y enviado a Lisboa. Reapareció en un auto de fe en 1599. El poema, además de trazar elogios a los primeros donatarios de la Capitanía de Pernambuco, narra el naufragio sufrido por Jorge d'Albuquerque Coelho, *capitão e governador da Capitanía de Pernambuco*, de las partes del Brasil de la Nova Lusitânia,

Es una imitación de “Os Lusíadas” de Luis de Vaz Camoens dedicado a la gloria de Vasco de Gámez, y propone en *Prosopopéia*, enaltecer los grandes hechos heroicos de la Capitanía de Pernambuco. Fue publicado en Portugal, en 1601. A pesar de que los críticos lo consideraron de poco

valor literario, tiene su valor histórico, pues fue la primera obra de Barroco brasileiro que da el marco inicial del primer estilo de la época, a surgir en el Brasil.

Prólogo

Dirigida a Jorge d'Albuquerque Coello, Capitão e Governador de Pernambuco,

Sendo-me concedido por vosea mercê ir mui particularmente pintando os membros desta imagem, se não me faltar a tinta do favor de vosea mercê, a quem peço, humildemente, receba minhas rimas, por serem as primícias com que tento servi-lo. E porque entendo que as aceitará com aquela benevolência e brandura natural, que costuma respeitando mais a pureza do ânimo que a vileza do presente, não me fica mais que desejar, se não ver a vida de vossa mercê aumentada e estado prosperado, como todos os seus súditos desejamos

Beija as mãos de vossa mercê: (Bento Teixeira)

Seu vassalo.

Se presentan 4 versos de los 94, que tiene la obra

I

*Cantem Poetas o Poder Romano,
Sobmetendo Nações ao jugo duro;
O Mantuano pinte o Rei Troiano,
Descendo à confusão do Reino escuro;
Que eu canto um Albuquerque soberano,
Da Fé, da cara Pátria firme muro,
Cujo valor e ser, que o Céu lhe inspira,
Pode estancar a Lácia e Grega lira.*

II

*As Dêlficas irmãs chamar não quero,
Que tal invocação é vão estudo;
Aquele chamo só, de quem espero
A vida que se espera em fim de tudo.*

*Ele fará meu Verso tão sincero,
Quanto fora sem ele tosco e rudo,
Que por razão negar não deve o menos
Quem deu o mais a míseros terrenos.*

III

*E vós, sublime Jorge, em quem se esmalta
A Estirpe d'Albuquerque excelente,
E cujo eco da fama corre e salta
Do Carro Glacial à Zona ardente,
Suspendei por agora a mente alta
Dos casos vários da Olindesa gente,
E vereis vosso hírmalo e vós supremo
No valor abarrer Querino e Remo.*

IV

*Vereis um sinil ânimo arriscado
A trances e conflitos temerosos,
E seu raro valor executado
Em corpos Luteranos vigorosos.
Vereis seu Estandarte derribado
Aos Católicos pés vitoriosos,
Vereis em fim o garbo e alto ario
Do famoso Albuquerque vosso Tio.*

El final del Barroco brasileiro se concretizó en 1768, con la fundación de la Arcadia Ultramarina y la publicación de las Obras poéticas de Claudio Manuel da Costa, 1729-1789 (9,10), hijo de portugueses ligados a la minería, nació en Mariana, en 1729. Después de los estudios iniciales en Ouro Preto, fue educado en el Colegio de los Jesuitas de Rio de Janeiro. En 1754, al regresar de Portugal, donde estudió derecho, ejerció en Vila Rica, la abogacía y gerenció bienes que heredó. Ejerció, también, cargos públicos, llegando a secretario de gobierno de la Capitanía, entre 1762 e 1765. Fue el miembro más viejo del llamado grupo *mineiro*, durante las reuniones, además de las ideas francesas y los asuntos poéticos, había tramado la liberación del Brasil. Es implicado en la “inconfidencia mineira” (11) y posteriormente llevado preso, lo que fue un duro golpe para su temperamento blando

y para a su edad: sesenta años. En el único interrogatorio, se acobardó, comprometiendo a sus amigos. El día 4 de julio de 1789, fue encontrado muerto en su celda. Oficialmente, dicen que, en una crisis de desesperación, se había suicidado. Uno de los principales jefes de esta insubordinación fue Joaquin José Da Silva Xavier, mejor conocido por Tiradentes. Su juicio duró tres años y al final condenado a la horca el 21 de abril de 1792 y su cabeza colocada en el inicio del pueblo para que sirviera como escarmiento. Había nacido en una hacienda de la población de San José, pueblo que posteriormente fue denominado como Tiradentes.

Glauceste Saturnino, seudónimo pastoril de Cláudio Manuel da Costa, (12) es el poeta más representativo del arcadismo brasileiro. De acuerdo con la estética árcade, cultiva la simplicidad, la poesía bucólica y pastoril, que exalta la naturaleza, la inquietud amorosa platónica y Nize, su musa más frecuentemente invocada. El escenario rocoso de Minas es una constante en sus versos que expresan mortificación interior causada por el contraste entre lo rústico mineiro y la experiencia cultural europea. Sus sonetos, de cadencia camoniana, se destacan por la perfección formal, lingüística, por el verso decasílabo y por la contemplación de la vida.

PRINCIPLES OBRAS:

SONETO XVIII

*Aquela cinta azul, que o Céu estende
 À nossa mão esquerda; aquele grito
 Com que está toda a noite o corvo aflito
 Dizendo um não sei quê, que não se entende:
 Levantar-me de um sonho, quando atende
 O meu ouvido um mísero conflito,
 A tempo que um voraz lobo maldito
 A minha ovelha mais mimosa ofende;
 Encontrar a dormir tão preguiçoso
 Melampo, o meu fiel, que na manada
 Sempre desperto está, sempre ansioso;
 Ah! queira Deus que minta a sorte irada:
 Mas de tão triste agouro cuidadoso
 Só me lembro de Nize, e de mais nada.*

ARDORES

*Fatigado da calma, se acolhia
 Junto o rebanho à sombra dos salgueiros;
 E o Sol, queimando os ásperos outeiros,
 Com violência maior no campo ardia.
 Sufocava-se o vento, que gemia
 Entre o verde matiz dos soveiros;
 E tanto ao gado como aos pegueiros*

*Desmaiava o calor do imenso dia.
 Nesta ardente estação, de fino amante
 Dando mostras, Dalizo atravessava
 O campo todo, em busca de Violante.
 Seu descuido em seu fogo desculpava,
 Que mal seria o São Paulo tão penetrante
 Onde maior incêndio a alma abrasava.*

Sin embargo, como el Barroco en el Brasil sólo fue reconocido y practicado en su final (entre 1720 y 1750), cuando fueran fundadas varias academias literarias, se desarrolló una especie de Barroco tardío en las artes plásticas, lo que resultó en la construcción de iglesias de estilo Barroco durante el siglo XVIII. El Barroco en el Brasil fue un estilo literario que duró del siglo XVII al comienzo del siglo XVIII, marcado por el uso de antítesis y paradojas que expresaban la visión del mundo Barroco en una época de transición entre el teocentrismo y el antropocentrismo. El Barroco es el período artístico que, en el Brasil, se inició en los siglos XVII y XVIII, a partir del Siglo de Oro, involucrando todas las actividades culturales y fue la primera escuela artística que consiguió formular expresiones típicamente brasileras, símbolos del naciente sentimiento nacionalista. El Barroco brasilerero se caracteriza por el movimiento sinuoso de las formas, por el juego de los opuestos, por la luz tangente y por la exuberancia de los detalles y de ornamentos.

El Barroco brasilerero presenta peculiaridades que lo diferencian del Barroco europeo. El arte Barroco de Minas Gerais revela gran proximidad con el arte de las ciudades portuguesas de Braga y de Porto. El Barroco minero acabó por sobrepasar al de la metrópoli, especialmente en las obras de Aleijadinho, en Congonhas do Campo y Vila Rica (Ouro Preto). El Barroco se convirtió en una verdadera expresión

de libertad, en una etapa de dominación y opresión. Se basaron en la posibilidad de infringir las reglas traídas por los europeos y crearon soluciones inesperadas.

La integración de las artes, característica del barroco minero, sólo fue posible con un trabajo sistemático de equipo, experimentando materiales locales y sus aplicaciones ideales, los perfeccionamientos en el arte de construir fueron sucesivos, las hermandades estimulaban el surgimiento de los artistas, especialmente en la región de las minas. La sociedad se tornó más flexible, menos rígida y menos prejuiciada con los artistas mulatos y campesinos, fue creándose una conciencia profesional y nacional. Arquitectos y maestros estipulaban reglas y condiciones. Las iglesias pasaron a ser construidas con dos torres cilíndricas en los flancos de los frontispicios y la decoración interior sugería la sinuosidad de las piedras talladas, fundamentando el nuevo estilo, las torres fueron coronadas de bóvedas de piedra.

El estilo Barroco llega al Brasil por las manos de los colonizadores, portugueses, legos y religiosos. Su desarrollo pleno se da en el siglo XVIII, cien años después del surgimiento del Barroco en Europa, extendiéndose hasta las dos primeras décadas de siglo XIX. En cuanto estilo, se produjo una amalgama de diversas tendencias barrocas, tanto portuguesas, como francesas, italianas y españolas. Tal mezcla será acentuada en las oficinas laicas, multiplicadas a lo largo del siglo, donde maestros portugueses se unen a los hijos de europeos ya nacidos en el Brasil y sus descendientes campesinos y mulatos para realizar algunas de las más hermosas obras del Barroco brasileiro. Se puede decir que la amalgama de elementos populares y eruditos producidos en el interior del Brasil dio origen a importantes artistas tales como el mulato Aleijadinho. El movimiento alcanza su auge artístico a partir de 1760, principalmente con la variación rococó del Barroco minero.

El Barroco, a pesar de haber sido iniciado en Bahía, con el llamado Barroco azucarero, tuvo en Minas Gerais su punto más elevado como arte, tanto en arquitectura, escultura, pintura o música. Se reconocen dos momentos en el Barroco brasileiro:

1. Barroco azucarero (13). El nombre surge de la principal actividad económica para ese momento, la siembra de la caña de azúcar, producida en el siglo XVII. Holanda, a pesar del Tratado de Tardecillas que entregaba a Portugal el Brasil y el

resto de Sur América a la corona española, invadió a Bahía y Marañón en 1637 y las transformó en dos grandes polos económicos debido a la comercialización de la caña de azúcar y por consiguiente polos culturales de esa época, siendo la literatura la de mayor desarrollo; nombres como Gregorio de Matos Guerra (1633-1696) y el padre Jesuita Antonio Viera, el más grande representante de la oratoria sacra en lengua portuguesa. Es interesante observar todavía una intensa influencia portuguesa, para algunos investigadores brasileros y extranjeros el mayor conjunto arquitectónico Barroco del mundo se encuentra en Salvador, Bahía.

Gregorio de Matos Guerra (14,15), quién naciera en Salvador en 1633, en 1652, comenzó a estudiar leyes en Coimbra. Ejerció cargos de magistratura en Portugal hasta 1681, cuando regresó definitivamente al Brasil, probablemente huyendo de las enemistades provocadas por sus poemas satíricos, también conocido como Boca de Brasa y Boca de Infierno, por su poesía satírica, que socavaba las bases sociales de Bahía en la segunda mitad del siglo XVII, además publicó versos amorosos, escatológicos y religiosos. En Bahía, volvió a sufrir persecuciones por causa de sus sátiras, siendo finalmente desterrado para Angola, de donde regresó en 1685. Se estableció entonces en Recife, donde murió en el año siguiente. A título de ejemplo anotamos uno de sus poemas de tipo religioso:

A Jesucristo Nuestro Señor

*Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,
Da Vossa alta clemência me despido;
Porque quanto mais tenho delinguido
Vos tenho a perdoar mais empenhado.*

*Si basta a vos irar tanto pecado,
A abrandar-vos sobre um só gemido;
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.*

*Se uma ovelha perdida e já cobrada
Glória tal e prazer tão repentino,
Vos deu, como afirmais na sacra história*

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,

*Cobrai-a; e não queiras, pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.*

(Gregório de Matos)

Gregorio de Matos, a cierta altura de su vida optó por ser un poeta popular. Su figura es una verdadera leyenda. La publicación de su obra se inició en el pasado siglo recogiendo su poesía religiosa, satírica y obscena, que habían sido negadas al público, hasta ese momento.

El final del Barroco azucarero se inició con la administración rígida de Mauricio de Nassau (16), hábil político en financiamentos y reconstructor de ingenios de azúcar, logró agradar, inicialmente, a los latifundistas, con su carácter innovador, fue entonces fundada una sociedad europea, urbana, burguesa, y calvinista. El final de su gobierno fueron las cobranzas excesivas a los latifundistas. Los señores, amenazados de perder las tierras arrendadas, expulsaron los holandeses, caracterizando “La insurreiçãõ pernambucana” que no pasó de ser una lucha entre clases dominantes (latifundistas deudores contra comerciantes holandeses acreedores). Después de la expulsión de los holandeses, el azúcar entra en decadencia, por la pérdida del monopolio, ya que los holandeses sembraron la caña de azúcar en las islas del Caribe, bajo el Protectorado de Holanda. La segunda mitad del siglo XVII, fue tiempo de crisis, lo que estimuló el “Bandeirismo” (ciudades que caminan, móviles) en la búsqueda del oro en Minas Gerais, que marcaría la segunda fase de colonización. Entre otras consecuencias del ciclo do oro, tenemos también la mudanza de la capital de Salvador para Río de Janeiro en 1763.

En el aspecto social, la concentración de poder, de riqueza, produjo una cultura que, se localizaba en el litoral. En general la sociedad era agraria, latifundista, patriarcal, católica y esclavista. Sólo lo minero propició un cierto desenvolvimiento urbano y el surgimiento de estratos intermedios con la fundación de ciudades en el interior del Brasil.

2. Barroco del Oro. (17) Producido en el siglo XVII, en Minas Gerais, provincia con grandes riquezas mineras. El Barroco brasileiro conoció su apogeo en pleno siglo XVII, en Minas Gerais, con la fundación de las ciudades de Vila Rica de Alburquerque (actual Ouro Preto), Mariana, Sabará,

Congonhas do Campo y São João do Rey y, ya habían sido construidas en Bahía las primeras iglesias barrocas. El Brasil rústico disperso y primitivo que había en el interior, era ignorado por la sociedad concentrada en litoral.

Representa una parte del llamado Barroco tardío y fue la expresión de un arte grandioso por la presencia de oro disponible para la ornamentación. El personaje más importante fue el mulato Alajadinho, autor de importantes obras en piedra-jabón como los 12 profetas y en cedro, los Pasos de la Pasión.

En la arquitectura el Barroco brasileiro presenta mucho movimiento, ondulaciones, plantas ovales, fachadas convexas, bajo relieves cóncavos, todo esto para huir del concepto renacentista de líneas rectas y precisas. La arquitectura está representada en las iglesias, las cuales eran formadas de una nave única con varios altares y diversos nichos con santos. Se utilizaron numerosos adornos con plantas y conchas, además de ángeles y monstruos, asegurando columnas, balcones y púlpitos. Los frontispicios, a veces de piedra, tenían semejanza con la cara humana, las ventanas hacían las veces de ojos, en cuanto que las puertas representaban la boca. Esas capillas e Iglesias eran ricamente adornadas por dentro y muy simples por fuera.

Tomando en cuenta los retablos de las Iglesias del Barroco Mineiro, podemos distinguir tres períodos que se extienden entre 1710 y 1760 (18):

1. Fase del retablo nacional-portugués. Entre 1710 y 1730 y tiene como característica las columnas con fuste retorcido (salomónicas), profundamente ornamentadas con motivos fitomórficos (hojas de acanto, racimo de uvas, por ejemplo) y zoomórficos (aves, generalmente un pelícano). El coronamiento era formado por arcos concéntricos, revestimiento con madera dorada y policromada en azul y rojo. Como ejemplo estaría la Capilla de Santa Ana, Ouro Preto 1720. (Figura 1).

2. Fase del retablo Joanino, entre 1730 y 1760. Sus principales características son el exceso de motivos ornamentales, con predominancia de elementos escultóricos, coronamiento con cenefas y falsos cortinajes con ángeles, revestimiento con policromía en blanco y dorado. Como ejemplo tenemos la iglesia matriz de Nuestra Señora del Pilar, en Ouro Preto. (Figura 2).



Figura 1. Fase del Retablo Nacional-Portugués, entre 1710 y 1730. Como ejemplos está la Capilla de Santa Ana, Ouro Preto, cuyo exterior es muy sencillo y su interior tiene como característica las columnas con fuste retorcido (salomónicas), profundamente ornamentadas con motivos fitomórficos y zoomórficos.



Figura 2. Fase del Retablo Joanino, entre 1730 y 1760. Como ejemplo tenemos la iglesia matriz de Nuestra Señora del Pilar. Sus principales características son el exceso de motivos ornamentales, con predominancia de elementos escultóricos, coronamiento con cenefas y falsos cortinajes con ángeles.

3. Fase de retablo rococó, a partir de 1760. Las características principales son: el coronamiento está realizado por gran composición escultórica, elementos ornamentales basados en el estilo rococó

francés (lazos, conchas, guirnaldas y flores), revestimiento con fondos blancos y dorados en las partes principales de la decoración. Sufre la influencia del estilo francés dominante en Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. En Brasil el rococó es una de las fases del Barroco, por haberse desarrollado paralelamente a la sobrevivencia de ese estilo. Como ejemplo tenemos la Iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto (Figura 3).



Figura 3. Fase de retablo rococó, a partir de 1760. Como ejemplo tenemos la iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto. Las características principales son: el coronamiento está realizado por gran composición escultórica, elementos ornamentales basados en el estilo rococó francés (Lazos, conchas, guirnaldas y flores).

Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (19-32), es sin duda el artista colonial brasileño, más estudiado y conocido. Sin embargo, algunos puntos de su vida todavía son oscuros comenzando por su fecha de nacimiento. Hay un certificado que dice que nació el 29 de agosto de 1730 que no concuerda con lo señalado en su certificado de defunción, que data su fallecimiento el 18 de noviembre de 1814, con 76 años y por tanto su nacimiento se coloca en 1738. Nació bastardo y esclavo, una vez que era “hijo natural” del arquitecto portugués Manoel Francisco Lisboa. Su padre le concedió la libertad en el momento de su bautizo.

Este artista, hijo de un arquitecto y carpintero portugués y de una esclava negra, de nombre Isabel, se consagró como el más grande representante del Barroco brasileño. Del padre aprendió las bases de la arquitectura y la importancia de apreciar la belleza del nuevo estilo. De la madre adquirió gusto por la escultura y por la expresividad del Barroco. Tuvo influencias de los pintores y diseñadores João Gomes Batista y de Manuel da Costa Ataíde. De su formación como escultor, poco se sabe, algunos biógrafos citan nombres como Francisco Xavier de Brito y José Coelho Noronha, ambos artistas tallistas de renombre para la época. Aleijadinho de personalidad fuerte y perseverante, tuvo nociones de música y latín, aprendió a leer y a escribir, estudió diseño y arquitectura con los maestros de la época. Además de las referencias familiares, vale resaltar la asimilación de textos y grabados producidos en la época, que servirían como complementación visual. Sin embargo, queda claro, que lo más importante en el desarrollo de la obra del Aleijadinho fue su talento y su capacidad de concentrarse en su arte, por encima de todo.

En 1772 ingresa en la hermandad de Sao José y, en 1775 tuvo un hijo con Narcisa Rodrigues da Conceição, en Río de Janeiro, bautizado como Manoel Francisco Lisboa, en homenaje a su padre. Hasta 1777, la personalidad de Aleijadinho era definida por la plenitud de la vida, gozando de perfecta salud, buena mesa y con afinidad por los bailes de la época, todo esto, asociado con un extraordinario ejercicio de su arte. Ese don fue utilizado hasta que su salud quebrantada, le produjo gran agotamiento, el escultor tuvo una enfermedad que le produjo una mutilación lenta y progresiva de los dedos de las manos y de los pies, hasta llevarlo a la muerte.

En el año de 1777 sería el año que dividiría su vida: un lapso lleno de enfermedades. Hasta ese momento, sus obras reflejaban gran jovialidad y hasta cierto punto una sana, alegría. Después y principalmente al final la obra del artista se torna triste, amargada y sufrida. Tanta belleza se encuentra depositada en un cuerpo enfermo que precisa ser conducido a cualquier parte y atarse los instrumentos de esculpir y pintar para poder realizar sus obras. De allí proviene el apodo de Aleijadinho por la mutilación de los dedos de las manos y de los pies, con sus instrumentos amarrados en lo que quedaba de sus manos y brazos. Vivía cubierto por ropas pesadas y nunca salía durante el día. Aleijadinho

empezó a evitar el contacto con el público: iba para el trabajo de madrugada y sólo regresaba para su casa durante la noche, siempre a caballo, arropado con una amplia capa, sombrero hasta las orejas, huyendo de encuentros y saludos; en el propio sitio de la obra, se introducía en una especie de tienda, y no le agradaba que lo mirasen.

Hay recibos del pago para el transporte del Aleijadinho, que confirman esos comentarios. Era transportado por sus ayudantes los fieles Mauricio, Januário y Agostinho, con sus instrumentos amarrados en lo que quedaba de sus manos y brazos. Vivía cubierto por ropas pesadas y nunca salía durante el día.

En su obra, lo que fue realizado antes de la enfermedad tiene un carácter, alegre, entusiasta. Ya enfermo, sus trabajos asumen un tono de sufrimiento y resignación, como en las esculturas de los 12 Profetas en Congonhas do Campo. Una seriedad comprensible relacionada a alguien que sufrió mucho pero que llegó a producir tanto.

En 1796, en el apogeo de una victoriosa carrera artística, es considerado por los propios contemporáneos como superior a todos los otros artistas de su tiempo, Aleijadinho inicia en Congonhas el más importante ciclo de su arte. En menos de 10 años crea un total de 78 estatuas, entre las cuales están sus mayores obras de arte.

En un espacio de apenas doscientos metros en línea recta, en la modesta ciudad de Congonhas do Campo, entre las montañas de Minas Gerais, a millares de kilómetros de los grandes centros mundiales de la civilización occidental, se encuentran concentradas 78 esculturas que componen el más espléndido conjunto de arte Barroco del mundo: son las 66 imágenes realizadas en cedro de Los Pasos de la Pasión y los 12 Profetas realizados en piedra-jabón. Entre ellas se pueden contar como mínimo 40 piezas consideradas como obras de primera calidad artística. Ese conjunto, ejecutado en el espacio de apenas diez años, de 1796 a 1805, por un solo escultor, el Aleijadinho, y algunos oficiales de su atelier, forman parte de un conjunto barroco muy amplio, que se extiende a algunas ciudades de la misma región, representando un florecimiento importante de esas ciudades, durante un corto período del siglo XVIII, y participando pocos arquitectos y escultores. Este es un hecho único en la historia moderna del arte, teniendo solamente como precedente de las culturas occidentales, el arte de la Grecia antigua.

Los Pasos de la Pasión (33-35)

En 1790 las obras arquitectónicas del Santuario del Señor Bom Jesús de Matosinhos, entre la iglesia y la cerca perimetral (atrio) estaban concluidas. En 1796 son contratadas las obras de los Pasos de la Pasión y la ejecución de los Profetas, obras esas que constituyen el más espléndido conjunto del arte barroco mundial. Después que el atrio estuvo concluido, Aleijadinho inicia su trabajo, el cual se extiende de agosto de 1796 a diciembre de 1799. En ese período son talladas las 66 figuras en madera, que serán posteriormente dispuestas en seis capillas: Cena, Huerto, Prisión, Flagelación, Coronación de Espinas, Cruz a Cuestas y Crucifixión. Los trabajos de policromía se iniciaron en 1808, siendo ejecutados por Francisco Manoel Carneiro y Manoel da Costa Ataíde-.

Describiremos los principales Pasos:

1. O Passo da Ceia (El Paso de la Cena)

Las imágenes del Paso de la Cena son un auténtico drama teatral, conforme la tradición barroca. Las palabras acusadoras de Cristo, “En verdad os digo, uno de vosotros me ha de entregar”, los apóstoles completamente trastornados se vuelcan bruscamente para él y, reaccionado cada uno según su temperamento, protestan su inocencia, con largos gestos de mano y de todo el o cuerpo. La fuente de inspiración para la concepción general de la cena se basa en un texto de Lucas (Figura 4).

2. O Passo do Horto (El Paso del Huerto)

Al lado izquierdo de la rampa, a una pequeña distancia del Paso de la Cena, se encuentra la capilla del Paso del Huerto, cuya construcción se sitúa entre 1813 y 1818. Como también por la actitud de Cristo de rodillas, brazos abiertos en gesto de súplica ardiente, la frente perlada de gotas de sangre. Las imágenes, de excelente ejecución y de perfecto acabado, forman un conjunto extremadamente armónico (Figura 5).



Figura 4. Las imágenes del Paso de la Cena son un auténtico drama teatral, conforme la tradición barroca, las palabras acusadoras de Cristo, “En verdad os digo, uno de vosotros me ha de entregar”, los apóstoles completamente trastornados se vuelcan bruscamente para él y, reaccionando cada uno según su temperamento, protestan su inocencia, con largos gestos de mano y de todo el cuerpo.



Figura 5. El Paso de la Agonía en el Huerto. Cristo de rodillas, brazos abiertos en gesto de súplica ardiente, la frente perlada de gotas de sangre. Las imágenes, de excelente ejecución y de perfecto acabado, forman un conjunto extremadamente armónico.

3.- O Passo da Prisão. (El Paso de la Prisión)

La Capilla del Paso de la Prisión, construida en la misma época de la Capilla del Huerto, se asemeja a ésta. El tema iconográfico de la Prisión en el Huerto representa unos de los episodios más populares. Esta escena siempre constituye un tema predilecto de los artistas por su alta potencialidad dramática (Figura 6).



Figura 6. El Paso de la Prisión. El tema iconográfico de la Prisión en el Huerto representa unos de los episodios más populares. Esta escena siempre constituye un tema predilecto de los artistas por su alta potencialidad dramática.

4 a.- O Passo da Flagelação (El Paso de la Flagelación)

Esa capilla abriga 2 Pasos en concordancia con la decisión de que se construyesen apenas seis capillas y no siete como fueran proyectados originalmente. Esa decisión produjo el congestionamiento de esos Pasos, debido a sus pequeñas dimensiones. En el interior de la capilla las dos escenas son separadas una de la otra por una barra de madera. El Cristo de la Flagelación está representado de pie, con las manos atadas por una cuerda que las sujetan al anillo de la parte inferior de la columna colocada por delante. El Cristo, del Aleijadinho, aun cuando atado a esa parte de la columna se mantiene erecto y firme, como los Cristos medievales, soportando con altivez y nobleza el suplicio de la Flagelación. (Figura 7).

4 b.- O Passo da Coroação de Espinhos.- (El Paso de la Coronación de Espinas).

El grupo de la Coronación de Espinas no tiene significación bien precisa. Está compuesto de ocho personajes y apenas las tres imágenes del primer plano tienen participación definitiva en la escena. El personaje central, Cristo, está sentado en un pequeño monte de piedras, teniendo sobre los hombros un manto de púrpura y en la cabeza, la corona de espinas. Encarna, de esta forma, a los ojos de los soldados, la figura irrisoria del “Rey de los Judíos” (Figura 8).



Figura 7. El Paso de la Flagelación. El Cristo, del Aleijadinho, atado a esa parte de la columna se mantiene erecto y firme, como los Cristos medievales, soportando con altivez y nobleza el suplicio de la flagelación.



Figura 8. El Paso de la Coronación de Espinas. El personaje central, Cristo, está sentado en un pequeño monte de piedras, teniendo sobre los hombros un manto de púrpura y en la cabeza, la corona de espinas. Encarna, de esta forma, a los ojos de los soldados, la figura disminuida del “Rey de los Judíos”.

5. O Passo da Subida do Calvario (El Paso de la Subida al Calvario)

La penúltima capilla, que abriga el Paso de la Subida del Calvario, es también conocida como el Paso de la Cruz a Cuesta. El tema se adapta mal a las

reducidas dimensiones de la capilla y la idea inicial es, por esto, substituida por otra, dando una visión de concentración de los personajes. La solución encontrada consistió en retratar un breve momento de pausa en la marcha para el Gólgota. Cristo se voltea para hablar con dos mujeres que lo siguen en llantos. Una de ellas hace mención de enjugar sus lágrimas, mientras que otra asegura en sus brazos un niño (Figura 9).



Figura 9. El Paso de la Subida al Calvario o la del Cristo con la Cruz a cuesta. Aleijadinho retrató un breve momento de pausa en la marcha para el Gólgota. Cristo se voltea para hablar con dos mujeres que lo siguen llorando.

6. O Passo da Crucificação (El Paso de la Crucifixion)

El Paso de la Crucifixión está colocado en la última de las seis capillas, bien próximo de la rampa de acceso a las escaleras de acceso al *Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos* y en cuyo adro se localizan las doce majestuosas estatuas de los Profetas. Las once imágenes que componen en el grupo de la Crucifixión a contrario de lo que se verifica en los otros Pasos, no se encuentran subordinadas a un único foco de interés. La composición se divide en tres partes distintas. La zona central, donde sucede la acción principal, es ocupada por la figura de Cristo, con dos soldados que lo clavan en la cruz extendida en posición horizontal y de María Magdalena, que de rodillas coloca su mirada para lo alto en desesperada súplica. En la segunda escena, dos soldados se disputan, en un juego de dados, la túnica del condenado. Y como tercer foco de atención, aparecen, al lado derecho de

Cristo, el malo y el buen ladrón, esperando, con las manos atadas, el momento de ser también crucificados (Figura 10).



Figura 10. El Paso de la Crucifixión. La zona central, donde sucede la acción principal, es ocupada por la figura de Cristo, con dos soldados que lo clavan en la cruz extendida en posición horizontal y de María Magdalena, que coloca su mirada a lo alto en desesperada súplica.

Existe un documento donde el Aleijadinho reconoce que recibió del Hermano Vicente una cantidad de dinero por su trabajo y el de sus ayudantes en la estatuaría de la Iglesia del Bon Jesús de Matosinho



“Recebi do Irmão Vicente cento e setenta e sete oytavas e três coartos de ouro procedidos dos jornais de mim e dos meus officiais que trabalhamos na obra escultura dos Paços da Payxão do Senhor de Matozinhos desde o primeiro de Agosto até o último de Dezembro deste presente ano e para clareza faço este de minha letra e sinal.

Matozinhos das Congonhas do Campo de 1796.

Antônio Francisco de Lisboa”.

Recibí del Hermano Vicente ciento setenta y siete octavas y tres cuartos de oro por los jornales míos y de mis ayudantes que trabajamos en la obra escultórica de Los Pasos de la Pasión del Señor de Matoziños desde el primero de agosto hasta el último de diciembre, del presente año y para claridad hago esto de mi letra y señal.

Matoziños de Congoñas de Campo de 1796

Del análisis de los documentos arriba transcritos se puede concluir que el Aleijadinho trabajó en la obra de los Pasos durante tres años y cinco meses exactamente, habiéndose iniciado la obra el 1 de agosto de 1796 fue terminada el 31 de diciembre de 1799. En tan corto plazo para la ejecución de sesenta y seis estatuas es lógico suponer, el hecho de haber sido el maestro ayudado por sus “oficiais”, que figuran en todos los recibos.

Los Profetas (36-37)

Terminada la ejecución de las imágenes de los Pasos de la Pasión, Aleijadinho y su “atelier” inician las obras no atrio del Santuario del Señor Bom Jesus de Matosinhos. El magnífico conjunto estatuario fue totalmente ejecutado en menos de cinco años. Muy debilitado por la enfermedad que lo consumía y utilizando largamente el trabajo de su “atelier”, Aleijadinho dejó en Congonhas, en las imágenes de los Profetas, la marca de su genio. Esta marca se percibe ante un análisis más detallado de los 12 profetas. Ella es visible en la magnífica integración de las estatuas al soporte arquitectónico constituido por el atrio, con sus escaleras en terrazas e imponentes muros de reforzamiento, los bloques verticales de piedra parecen brotar espontáneamente de los adornos que rematan la parte superior de los muros, contraponiendo a la línea horizontal dominante, modulaciones rítmicas de poderosa fuerza expresiva.

Las actitudes y los gestos individuales de cada una de las estatuas son simétricamente ordenadas con relación al eje de la composición. Las correspondencias no se hacen de forma geométrica, si no por oposiciones y compensaciones de acuerdo con la ley rítmica del barroco. Un gesto de apariencia aleatoria, cuando visto aisladamente como amplia flexión del brazo derecho del profeta Ezequiel, adquiere extraordinaria fuerza expresiva cuando es relacionado con su prolongamiento natural, constituido por el brazo izquierdo de Habacú (Figuras 11,12).



Figura 11. Seis Profetas esculpidos por Aleijadinho en piedra-jabón: Abdías, Amós, Barú, Daniel, Ezequiel y Naúm. Puede apreciarse la rigurosidad de los detalles y cada uno de ellos está en una posición diferente.



Figura 12. Otros seis Profetas esculpidos por Aleijadinho en piedra-jabón; Hebecú, Isaías, Jeremías, Joel, Jonás, Óseías. Puede apreciarse los detalles escultóricos y las diferentes posiciones que exhiben los Profetas.

De personalidad fuerte y perseverante, tuvo nociones de música y latín, aprendió a leer, escribir, estudió diseño y arquitectura con los maestros de la época. En 1812 quedó totalmente parálítico y murió pobre en 1814. Su cuerpo está enterrado el interior de la iglesia matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Actualmente, las piezas de Aleijadinho son extremadamente buscadas, y muchas de ellas falsificadas. Hay mucha polémica en torno de la autenticidad de algunas obras, sin embargo, existen algunas características que delimitan el estilo de la escultura del artista entre ellas: 1. Las barbas y los cabellos rizados, enortijados, ondulados y muy bien trabajados, 2. Las figuras humanas, con los dedos de las manos esculpidas en un concepto de proporcionalidad bien depurado, 3. Los ojos separados, 4. La nariz recta y alargada, labios entreabiertos, quijada puntiaguda, 5. Cuello alongado alargado en forma de “V”.

La obra y el nombre de Aleijadinho alcanzaron inmensa fama después de 1790. El artista había dejado a Vila Rica alrededor de 1788. Antes, cerca de 1779, fue invitado a Sabará, donde trabajó en la ornamentación interna y externa de la iglesia de la Orden Tercera del Carmen. Durante un período de más de 20 años, Aleijadinho fue solicitado sucesivamente por la mayoría de las villas coloniales mineras que pasaron a disputarse abiertamente el trabajo del artista, cuya vida se transformaría en un permanente viajar.

La producción artística dejada por Aleijadinho, confirmada por documentos de archivos, es considerable. Recibos asentados en los libros de contabilidad de la época, constituyen fuente histórica de certeza indudable. El conjunto de Congonhas ofrece material abundante para investigar. La amplitud de la obra realizada en Congonhas durante 9 años, exigió la colaboración intensa de auxiliares, más que en cualquier otra situación. Ya en el final de su vida, gravemente mutilado por la enfermedad, Aleijadinho no habría dejado tan valioso conjunto sin la colaboración de sus artesanos.

En 1796, en el apogeo de una victoriosa carrera artística, es considerado por los propios contemporáneos como superior a todos los otros artistas de su tiempo, Aleijadinho inicia en Congonhas el más importante ciclo de su arte. En menos de 10 años crea un total de 78 estatuas, entre las cuales están sus mayores obras de arte.

Su obra maestra, sin duda está en Congonhas, sin embargo, en Ouro Preto también pueden encontrarse muchas obras de Aleijadinho, entre las cuales citamos: Iglesia de São Francisco de Assis, Iglesia Nossa Senhora do Carmo, Iglesia de São José, Matriz Nossa Senhora do Pilar, Fuentes do Pissarrão, Palacio de los Gobernadores.

En 1766 es contratado por la Orden Franciscana de Assis para construir la Iglesia de São Francisco de Assis, su obra-prima, en la cual consagra su estilo barroco-rococó. Su nombre y su fama corren entre los aristócratas portugueses y de todos los lugares

de Minas Gerais llegaron invitaciones para el maestro. Esta Iglesia, obra maestra del Aleijadinho, con pinturas de Manuel da Costa Ataide. Todo el conjunto es armonioso, simple y bello. La portada de la Iglesia, en piedra-jabón, es magnífica, y en los altares el toque del genio. Esculturas en los tambores de los púlpitos, en piedra jabón, representando episodios bíblicos (1772); (Figuras 13-22).



Figura 13. Busto relicario, en madera policromada, mide 73 x47 x 12 cm.



Figura 14. San José adormecido. Madera policromada. Tamaño natural. Estado de Minas Gerais.



Figura 15. San Tiago adormecido. Madera Policromada. Tamaño natural. Estado de Minas Gerais.



Figura 16. Cristo y San Juan. Madera policromada. Tamaño natural. Estado de Minas Gerais.

BARROCO V



Figura 17. San Pedro. Madera Policromada. Tamaño natural. Congonhas.



Figura 19. Cristo cargando la cruz. Madera policromada. Tamaño natural. Minas Gerais.



Figura 18. Los Cristos del maestro Aleijadinho. Madera policromada. Tamaño natural. Estado de Minas Gerais.



Figura 20. Cristo cargando la Cruz. Madera policromada. Tamaño natural. Minas Gerais.



Figura 21. Iglesia del Bon Jesús do Matosinho- Entre la Iglesia y la cerca perimetral se pueden ver las estatuas en piedra-jabón de los 12 profetas en diversas posiciones y gestos.

Aleijadinho: Esplendor del Arte Barroco brasileiro

Waldemar De Almeida Barbosa (38) consideró que no debemos comparar Vila Rica de Albuquerque (Ouro Preto), con Florencia, ni la piedra-jabón con el mármol de Carrara, ni comparar al Aleijadinho con Miguel Ángel. Aun así, el esplendor, el refinamiento, las sutilezas y la suntuosidad de las decenas de estatuas, pilas bautismales, púlpitos, escudos de armas, portales, fuentes y crucifijos nos



Figura 22. Iglesias de San Francisco y Nuestra señora del Carmen.

permiten suponer que el Brasil tuvo un genio renacentista y barroco desarrollado en la plena efervescencia de Minas Gerais colonial, esculpiendo y tallando con el espíritu, el fulgor y la grandiosidad de los artistas iluminados. El legado de Aleijadinho, eternizado en el interior y en las fachadas de media docena de iglesias de Minas Gerais, es más refulgente que los marineros que salieron para hacer prósperas a naciones más allá del mar. En la práctica, fueron ellas: estatuas, lavabos, fuentes y las esculturas, la herencia que permaneció para recordar al Brasil de sus tiempos áureos. La obra monumental de Aleijadinho es un patrimonio superior a cualquier confort que todo el oro pueda comprar.

A pesar de haber sido uno de los mayores artistas del Brasil, de la vida del Aleijadinho quedan apenas fragmentos biográficos dispersos, la mayoría de ellos envueltas en la sombra mitificadora de las leyendas baratas. Se sabe-que se llamaba Antônio Francisco Lisboa y era hijo bastardo del carpintero” Manuel Francisco Lisboa con una esclava de nombre Isabel, aun cuando no hay documento alguno que lo compruebe.

¿Cuándo nació? Tal vez en 1738, aun cuando la fecha oficial sea 29 de agosto de 1730.

¿Quiénes fueron sus maestros? Su padre Antonio Francisco Lisboa y su tío, Antônio Francisco Pombal, otros prefieren afiliarlo a la escuela del diseñador João Gomes Batista y a la del tallador José Coelho de Noronha, portugueses con “oficinas” en Vila Rica.

¿Cuáles fueron sus fuentes de inspiración? Los libros de la biblioteca del poeta Cláudio Manuel da Costa y “grabados bíblicos góticos y bizantinos” y

de la “Bíblia Pauperum”.

¿Cuál fue la enfermedad sufrida por el Aleijadinho, que le produjo una gran mutilación y lo llevó a la muerte? Las dudas son muchas porque casi todo lo que se sabe sobre Aleijadinho proviene de los “*Traços Biográficos Relativos ao Finado Antônio Francisco Lisboa*”, publicados por el Jurista Rodrigo José Ferreira Bretas en 1858 (39). Sin embargo, a pesar que lo escribió apenas 44 años después de la muerte del artista, los papeles de Bretas están repletos de impropiedades, imprecisiones, aportados por testigos como la nuera Joana López quién lo cuidó en la parte final de su enfermedad. A pesar de la bibliografía referente al Aleijadinho superara, actualmente, más de mil títulos (entre libros y artículos), lo atiborrado de la leyenda nació de los mitos forjados por Rodrigo Bretas. De cualquier forma, parece ser cierto que, antes de la misteriosa enfermedad que lo afectó en 1777, Antônio Francisco, además de ser un artista maduro, cuyo primer proyecto fuera la iglesia da Ordem Terceira de São Francisco, era también dado y aficionado a los vinos, a las mujeres, y a los holgorios. Su biógrafo sugiere que la enfermedad surgió de los “excesos venéreos”.

En los finales de 1777, el escultor había perdido los dedos de los pies, por lo cual no podía caminar sino de rodillas, y los dedos de sus manos se atrofiaron de tal forma que el artista había decidido cortarlos, sirviéndose para ello del formón con que trabajaba. Esto no fue solo, perdiendo también casi todos los dientes y la boca se le entreabrió como sucede en los estuporosos; la quijada y el labio inferior descendieron y la mirada del infeliz adquirió la expresión siniestra de ferocidad que le dejó un aspecto asqueroso, horrible, horroroso y tenebroso.

El Aleijadinho empezó a evitar el contacto con el público.

Pasados más de 150 años de la muerte del Aleijadinho, los investigadores todavía discutían cual fue la enfermedad que acabó con la salud y el buen humor del mayor, del más grande de los escultores brasileiros. Ninguno, sin embargo, tuvo la iniciativa, la disposición y sobre todo la valentía para emprender una investigación que incluyese la única posibilidad definitiva: la exhumación del cadáver del Aleijadinho. Todos tuvieron miedo que en esa tumba no estuviera el Aleijadinho, ya que en Brasil algunas personas, entre ellas el periodista J Ratter (40) sostenían que el Aleijadinho fue invención del gobierno del dictador Getulio Vargas. Fue un mito creado para la construcción de la

identidad nacional, con un tipo de brasilero característico: mestizo, discapacitado, angustiado, capaz de superar las dificultades mediante la creatividad. La construcción del mito del Aleijadinho fue una necesidad política e ideológica de la dictadura de Getulio Vargas. La creación de esa identidad brasileira se basó en dos grandes mitos: Tiradentes y el Aleijadinho, lo cual hizo coincidir un proceso de autonomía política personificado con Tiradentes y un proceso de autonomía cultural con Aleijadinho. Fue una fábula para unir a todo el Brasil alrededor de un artista físicamente limitado que produjo las más grandes y hermosas construcciones del Brasil colonial. Incluso su rostro permanece bajo un velo de misterio, pues la autenticidad del único retrato atribuido a él es puesta en duda por algunos especialistas.

Para terminar la discusión, Carlos Drummond de Andrade escribió: (41)

*Aleijadinho, simple mito?
Nunca existiu? Tanto melhor.
Shakespeare também, e é infinito.
Homero é o tal. Fica maior.*

Hasta ese momento, sólo existieron hipótesis sobre la terrible enfermedad deformante que, a partir de 1777, fue destruyendo pies y manos del genio del Barroco brasileiro.

Tancredo Furtado (42) llegó a la siguiente conclusión: “La lepra nerviosa es la única afección capaz de explicar la mutilación con pérdida de los dedos de los pies y algunos de las manos, la deformidad (atrofia y curvamiento de las manos) y la desfiguración facial, las cuales le valieran el apelativo de Aleijadinho.” Se había opinado también que fue reumatismo gotoso, sífilis congénita o adquirida, buba, escorbuto, endarteritis, tromboangeítis obliterante de Winiwarter-Buerger; enfermedad de Raynaud, siringomielia, toxicomanía. Otra hipótesis citada con frecuencia fue la de la “Zamparina”, enfermedad producida por un brote gripal que apareció en Rio de Janeiro en 1780, responsable por las secuelas que produjo a nivel del sistema nervioso central y periférico.

En 1971 el médico y bioquímico Paulo Da Silva Lacaz (43), profesor de la Universidad Federal de Río de Janeiro consiguió autorización del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphana) y del arzobispo de Mariana para exhumar

los restos del Aleijadinho sepultados en la iglesia de la Concepción. Este profesor notó que los huesos tenían una coloración castaño-rojiza, sin embargo, el citado profesor murió sin haber terminado su investigación. Posteriormente fue autorizada una segunda exhumación al profesor Gerardo Barroso de Carvalho, el 16 de marzo de 1998 (44) y algunos de esos huesos fueron enviados por el Dr. Carlos Adolpho, a la Universidad Federal de Juiz de Fora con la esperanza de que los recursos científicos que poseían pudieran revelar el diagnóstico exacto de la enfermedad sufrida por el Aleijadinho. Correspondió a Embrapa Solos hacer el análisis del material, enviado por la Universidad de Juiz de Fora-MG, en busca de respuestas para la real causa de la muerte de Antônio Francisco Lisboa; ya que eran una de las pocas instituciones en el Brasil que poseía el instrumental y tecnología analítica para efectuar esta investigación. Los exámenes de laboratorio realizados por el equipo de Embrapa solos, en Río de Janeiro (45) quienes compararon los huesos del Aleijadinho con un hueso sano, para que sirviera como testigo, pudiendo constatar cantidades muy altas de algunos elementos: plomo, cadmio, níquel, cobalto y principalmente hierro, en “niveles asustadores”. También llamó la atención la escasa presencia de calcio, por lo cual pudieron comprobar, de manera definitiva, que la enfermedad sufrida por el Aleijadinho, que lo invalidó y lo llevó a la muerte fue la porfiria, lo que cambiaría una historia universalmente aceptada.

Se preguntaron si el color rojo violáceo de los huesos provenía de la absorción del suelo (diagénesis) y respondieron, si fuese ese el caso, los demás huesos de la misma tumba presentarían coloración idéntica. Para llegar a una conclusión definitiva los investigadores pasaron por varias fases. Era fundamental que ella comenzase por la comprobación de que los huesos rojizos pertenecían al mismo Aleijadinho. Las osamentas fueron entonces sometidas a cuidadosos exámenes antropológicos e antropométricos para su identificación. “Los huesos pigmentados también eran los únicos que correspondían a una persona adulta mayor, como corresponde al escultor quién murió a los 76 años, como se comprueba en su certificado de defunción, y el estudio del ángulo encefálico reveló que el cráneo perteneció a un individuo mestizo, lo que concuerda con los orígenes del escultor, hijo de un arquitecto portugués y una esclava negra”. Restaba saber si el color rojizo provenía del hierro acumulado

en el tejido óseo, proporcional a la intensidad de la porfiria, o si eran apenas superficiales, por causa del contacto con el hierro del suelo. Y si un análisis de laboratorio más profundo podría suministrar la respuesta definitiva. Así fue hecho. El laudo del análisis realizado por el laboratorio Analys, de Belo Horizonte, a partir de fragmentos tomados del interior de vértebras torácicas, una de Aleijadinho, otra de una persona enterrada en la misma fosa, confirmaron las investigaciones que no dejaron más dudas: dentro de la vértebra del escultor fue detectado elevadísimo índice de hierro, y la muestra de la otra persona no había ningún residuo del metal. “*Os estudos ainda não terminaram, mas com base nestes resultados podemos afirmar que não há outra razão para a pigmentação avermelhada dos ossos de Aleijadinho, senão decorrência da porfiria*”, salienta Barroso.

FRANCISCO NÓBREGA (46)

Ode ao Aleijadinho

*Na sorte amarga que curtiste outrora,
pisando a dor a todo momento,
a mim restou de tua memória
uma grandeza imensa ante o sofrimento.*

*Quisera a vida retornasse seus passos,
e que pudéssemos refazer a história;
arrastaria de ti esta cruz pesada,
e só tua obra restaria em glória.*

*Poeta foste de cinzel em riste,
tuas imagens são épicos, em nós, gravadas,
e tua famosa arte, em si embala,
comove o alegre e enleva o triste.*

*O amor acendrado à tua arte,
manteve vida no teu corpo decomposto;
não te deteve a sombra de atroz morte,
nem o sofrimento a que te viste exposto.*

No adro da igreja de Matosinhos

*deixaste impresso em divino bailado,
nas pedras que dançam e tangem
os profetas, de luz e beleza inebriados.*

*Na via-sacra tua e do divino
mestre em cedro reveladas,
mais nos consterna o coração
as duas dores tão identificadas.*

*Expressão maior da raça brasileira,
em ti colheste nossas sagradas auras;
num meio hostil foste a bandeira
de uma belíssima e radiosa causa.*

los profetas, de luz y belleza
embriagados increíbles

En la vía sacra tuya y la del divino
maestro en cedro reveladas,
nos consterna el corazón
los dos dolores tan identificados.

Expresión mayor de la raza brasilera,
en ti se recogen nuestras sagradas auras;
en un medio hostil fuisteis la bandera
de una bellísima y radiante causa.

FRANCISCO NÓBREGA (46)

Ode ao Aleijadinho

En la suerte amarga que tuvisteis otrora,
sintiendo el dolor en todo momento,
a mi me quedó de tu memoria
una grandeza inmensa ante el sufrimiento.

Quisiera que la vida retornase sus pasos,
y que pudiésemos rehacer la historia;
quitaría de ti esta cruz pesada,
y sólo tu obra quedaría en gloria.

Poeta fuisteis de cincel en ristre,
tus imágenes son épicas, en nosotros
grabadas,
y tu famoso arte, en sí trasmite,
conmueve al alegre y eleva el triste.

El amor acendrado a tu arte,
mantuvo vida en tu cuerpo descompuesto;
no te detuvo la sombra de una atroz muerte,
ni el sufrimiento a que te viste expuesto.

En el adro de la iglesia de Matosinhos
dejasteis impresso en divino bailado,
las piedras que danzan y tiñen

REFERENCIAS

1. Shöfffer N. Aleijadinho. <http://obraprima.net/materias/htm/6/htm6.html>-13 K
2. Fuentes C. El espejo enterrado. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
3. López JE, Marcano Torres M, López Salazar JE, López Salazar Y, Fasanella H. El Arte del Barroco I. Análisis de las circunstancias que favorecieron su difusión. Las formas en el Barroco I Arquitectura y Escultura. Gac Méd Caracas. 2004;112:148-157.
4. López JE, Marcano Torres M, López Salazar JE, López Salazar Y, Fasanella H. EL arte del Barroco. El Arte del Barroco. Las formas en el Barroco II. Pintura y Literatura Barroca Española. Gac Méd Caracas. 2004;112:325-341.
5. López JE, Marcano Torres M, López Salazar JE, López Salazar Y, Fasanella H. El Arte del Barroco. Formas en el Barroco III. Barroco Latinoamericano. Literatura I. Gac Méd Caracas. 2005;113:204-414.
6. López JE, Marcano Torres M, López Salazar Y, Fasanella H. El Arte del Barroco. Formas del Barroco IV. Barroco Latinoamericano: Mexicano, Arquitectura y Literatura II: Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Gac Méd Caracas 2005;113:519-534.
7. Literatura on line. Barroco (SECULO XVII al COMEÇO do SECULO XVIII) Prelado Antonio Vieira. <http://www.br.literatura/barroco.html>.
8. Teixeira Pinto B. Prosopopeya. Biblioteca Virtual del Estudiante de Lengua Portuguesa. A Escolia do Futuro da Universidade de Sao Paulo. <http://www.biboirt.futuro.usp.br/textos/autores/bentoteixeira/prosopopeya.texto.html>

9. Da Costa C M. Arcadismo. - <http://www.nilc.icmc.usp.br/milc/literatura/cl.uidioma.manueldcosta.htm>.
10. Arcadismo. <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura.arcadismo1.htm>.
11. Ribeiro J. Obras Poéticas. De Cláudio Manuel da Costa. Nova edição, contendo reimpressão do que deixou inédito ou ainda esparso, um estudo sobre sua vida e obras. Academia Brasileira de Letras. t.I: Sonetos, Éclogas, Epístolas, Fábula e Epicéδιο. Rio de Janeiro, H. Garnier- Editor, 1903. t.I, p. 111.
12. Griedon S. Time and architecture. The grow of a new tradition. Cambridge an the Harvard University Press, 1949.
13. Brasil Barroco. Entre Céu e Terra. O Brasil do Acucar. <http://wwwbrasilbaroque.free.fr/pt/normal/expo/expo01.html>.
14. Barroco brasileiro e suas Influencias. Gregorio de Matos. <http://www.ceerqueira.hpg.ig.com.br/baroco-e-suas.html>.
15. Literatura on line. Barroco. Gregorio de Matos. Matos. <http://www.graridez.com.br/literatura/barroco.html>.
16. Pérez C, Costa P, Verfe V. O Brasil Colonial.- <http://historiaCampus2vilafol.uol.com.br/Brasil/Bracoln.htm>.
17. Vila C. Cidades históricas brasileiras. Historia, Arte e Cultura. Fases do Barroco e Ratabulos. <Http://Cidadeshistóricas.artbr/hac/artbr-02p.htm>.
18. Historia da arte. Características de las esculturas del Aleijadinho. <http://www.historiadaarte.com.br/barrocobrasileiro.html>.
19. Turelli I H B. ¿ Profetas ou conjurados?. Campinas, Sao Paulo. Edição da autora: 1982.
20. Barbosa Waldemar de Oliveira. O Aleijadinho de Vila Rica., Edições Itatiaia.; São Paulo, 1984.
21. Júnior Augusto de Lima. Vila Rica do Ouro Preto. Editorial EGL, Río de Janeiro, 1996.
22. Lanari C. Rodrigo José Ferreira Bretas R J. Biógrafos do Aleijadinho. Centro de Estudos Mineiros, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1968.
23. P. L F.- O Aleijadinho – Anjo e bruxo do barroco. Editora Cátedra, Río de Janeiro, 1983.
24. Lopes C F.- As dores do Aleijadinho. Revista Galileu, Editorial Globo. <http://galileu.globo.com/edic/93/conhecimento1.htm>
25. Drummond A. Minas. Belo Horizonte, Editorial Armazém de Idéias: Belo Horizonte, Minas Gerais, 2002.
26. Revista de História e Arte. Aleijadinho Nº 3 e 4 – abril a setembro, Belo Horizonte, Minas Gerais 1963.
27. Cchesi I. Aleijadinho, Santo-bruxo tombado. <http://www.aleijadinho.com/>
28. Andrade Ribeiro de Oliveira M. Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.Misticismo barroco o elegancia rococo no arte. <http://brazilbaroque.fiel.br.pt/normal/alei/index.html>
29. Bazin G. Aleijadinho et la sculpture baroque au Brasil. Paris, Editorial Le Temps, 1963.
30. Bazin G. L'architecture religieuse baroque au Brésil. Paris: Editorial Librairie Pionº; 1956.
31. Bury J. Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo: Editorial Nobel; 1991.
32. Jorge F. O Aleijadinho. São Paulo: Editorial DIFEL; 1984.
33. Artins J. Dicionário de artistas e artifices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, Río de Janeiro, Editorial IPHAN/ MEC, 1974. pág 8-22, Dois Volumes.
34. Guet Ph. Esthétique du rococo, Paris, Editorial VRIN, 1966.
35. Oliveira M Andrade Ribeiro de, Smith, Robert C. Aleijadinho, Passos e Profetas Congonhas do Campo, Río de Janeiro, 1973.
36. Oliveira M Andrade Ribeiro de. Aleijadinho, Passos e Profetas. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/ Editorial EDUSP, 1984:28-35.
37. Vasconcelos S de. Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. São Paulo, Editorial Nacional, 1979:13-18.
38. De Almeida Barbosa W. Aleijadinho. O esplendor da Arte Barroca.- <http://www.culturabrasil.pro.br/Aleijadinho.htm>
39. Brêtas Rodrigo J Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (O Aleijadinho). In. Correio Oficial de Minas, Minas Gerais, No 169 et 170, 1858.
40. Ratter J. O mito do Aleijadinho. Invencao do governo de Getulio Vargas.- Periódico da Tarde, Folha Ilustrada de Sao Paulo, 16 Março de 1996.
41. Drummond de Andrade C. citado por Monteiro A. Polémica a há quien duvida da existencia do Aleijadinho-Ouro Preto. <http://ouropreto.com.br>.
42. Furtado T. Aleijadinho. Câmara Congonhas.mg.gov.br/ Aleijadinho, htm. 14K.
43. De Almeida Barbosa W. Aleijadinho de Vila Rica. Editorial Vila Rica. Ouro Preto. Minas Gerais, 2006.p. 15-20.

44. Monteiro A, Trópia E. Aleijadinho. Mestre do Barroco Mineiro. <http://www.ouropreto.com.br/noticias.ASP?code=1655>.
45. Ambrapa Solos. Na pesquisa do mortis do Aleijadinho. <http://www.cnps.embropa.br.index.html>.
46. Nóbrega F. Ode ao Aleijadinho. Mauxhomepage.com/desenterrandoversos/desenterrandoversos/franciscobregahtm.

...continuación de la pág. 233.

La convención de 1954 en su conjunto supuso la coronación de los esfuerzos que se habían emprendido, especialmente a partir de siglo XIX, para impedir que los conflictos armados dañasen o destruyeran los bienes artísticos e históricos, o fueran lo menos afectados posible por las consecuencias que comportan los fenómenos bélicos. En este sentido, la convención de 1954, constituye el primer conjunto coherente de normas jurídicas de ámbito universal consagrado enteramente a la protección de los bienes culturales. Se le atribuye el mérito de concentrar en un solo instrumento las disposiciones relativas a la protección de los bienes culturales que hasta el momento permanecían dispersas en varios instrumentos jurídico-internacionales.

Como segunda etapa, sobrevino una nueva conferencia general de la UNESCO, que en su XVII sesión, el 16 de noviembre de 1972, aprobó la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. La Convención sobre la protección mundial, cultural y natural, recogió las tendencias de la época y, por primera vez, creó un marco en el cual tuviera cabida la dualidad del patrimonio, proteger a la vez el patrimonio cultural y el nacional. De ahí el carácter innovador de la Convención ya que tradicionalmente patrimonio cultural y patrimonio natural eran considerados independientes entre sí; en cambio en ésta queda plasmada “la interacción entre hombre y naturaleza”, las obras de las personas y la de las de la naturaleza formado un solo patrimonio “mundial”, siendo necesario preservar el equilibrio entre ambas.

Los actos de barbarie perpetrados contra bienes culturales durante los numerosos conflictos que tuvieron lugar a finales del decenio de 1980 y comienzos de 1990 pusieron de relieve algunas deficiencias en la aplicación de la Convención de La Haya. En 1991 se inició una revisión en la Convención con miras a preparar un nuevo acuerdo

que la mejorara, teniendo en cuenta la experiencia de los conflictos recientes y la evolución desde 1954 del derecho internacional humanitario y el derecho a la protección del patrimonio cultural. Así, en la Conferencia Diplomática celebrada en La Haya en marzo de 1999, se adoptó un segundo protocolo de la Convención de La Haya.

Este segundo protocolo amplía considerablemente las disposiciones de la Convención relacionadas con el respeto de los bienes culturales y la forma de conducir las hostilidades proporcionando consecuentemente una protección mayor que antes. Crea así una nueva categoría de protección reforzada para los bienes culturales que revistan especial importancia para la humanidad, estén protegidos por una legislación nacional adecuada y no sean utilizados con fines militares. Especifica, además, las sanciones que deben recaer sobre las violaciones graves del patrimonio cultural y precisa las condiciones en las que intervendrá la responsabilidad penal individual.

Hoy existen cientos de leyes, normas y regulaciones nacionales y supranacionales para proteger el patrimonio cultural contra su destrucción. Por primera vez en la historia de la humanidad, existen los mecanismos legales para iniciar acciones penales contra todos aquellos que directa o indirectamente provoquen daños al patrimonio cultural de su propio país o de otra nación. Baste revisar los casos de los cientos de militares serbios que ya están siendo juzgados no sólo por sus delitos contra los derechos humanos, sino contra el patrimonio cultural, que es también un derecho humano, porque el patrimonio es el eje alrededor del cual gira la tradición de un pueblo o de una comunidad. Nada menos que Slobodan Milosevic ha sido acusado de destrucción del patrimonio cultural, un hecho insólito hace décadas atrás.

Va a la pág. 265...