

LA ASIMILACIÓN NEOMUSULMANA EN LA ARQUITECTURA DE RÍO DE JANEIRO

THE ISLAMIC REVIVAL ASSIMILATION IN THE ARCHITECTURE OF RIO DE JANEIRO

Resumen

La introducción del neomedievalismo islámico en la arquitectura brasileña estuvo relacionada con el desarrollo económico, el crecimiento de las grandes ciudades y el interés por hacer desaparecer toda evocación del pasado colonial. Por asimilación del arte europeo, estuvo primero vinculado a la decoración interior, pasando durante la Primera República a formar parte de la nueva escenografía urbana de Río de Janeiro.

Palabras Clave

Alhambrismo, Arquitectura brasileña, Arquitectura interior, Eclecticismo, Neomedievalismo islámico.

**José Manuel
Rodríguez Domingo**

Universidad de Granada

Es profesor titular de la Universidad de Granada y Experto en Técnicas de investigación del Patrimonio histórico. Su línea de investigación principal se refiere a la arquitectura y decoración neoárabes.

Abstract

The introduction of the Islamic Revival in Brazilian architecture was related to the economic development, the growth of large cities and the interest to make eliminate any evocation of the colonial past. By assimilation of European art, it was first linked to the interior decoration, from the First Republic became part of the new urban scenery of Rio de Janeiro.

Key words

Alhambrism, Architecture Brazilian, Eclecticism, Interior architecture, Islamic Revival.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 01-VI-2012
Fecha de revisión: 05-VI-2012
Fecha de aceptación: 10-VI-2012
Fecha de publicación: 30-VI-2012

LA ASIMILACIÓN NEOMUSULMANA EN LA ARQUITECTURA DE RÍO DE JANEIRO

La renovación de la arquitectura brasileña, aquella que permitió al país superar la tradición colonial barroca y asumir el racionalismo clásico, coincide con la llegada en 1816 de la Misión Francesa¹. La extraordinaria capacitación técnica de sus integrantes resultó decisiva para la fundación de un sistema de enseñanza artística, como germen de la Academia Imperial de Bellas Artes. No obstante, consideradas las artes símbolo de distinción y refinamiento asociado a la élite, la enseñanza académica no gozó en sus inicios de gran aceptación social, por lo que una parte del sistema formativo fue simplificado con objeto de dirigir su atención hacia el entrenamiento profesional del artesano. Éstas, entre otras razones, vendrían a justificar el lento desarrollo de las artes en Brasil durante el Imperio, pues si bien la práctica arquitectónica halló en el clasicismo una forma de expresar la definitiva ruptura con su antigua metrópoli, en realidad suponía el sometimiento estético a la Escuela de Bellas Artes de París. De ahí que la nueva arquitectura burguesa e institucional estuviese marcada por la interpretación que de los estilos del pasado llevaron a cabo los profesionales europeos emi-

grados al país americano, la mayoría de ellos formados en la tradición Beaux-Arts y condicionados en la aplicación de los conceptos plásticos de simetría, composición y proporción. Igualmente, las intervenciones en la ciudad durante todo el siglo XIX estuvieron limitadas al ámbito de la arquitectura individual, dentro de la cual el ornamento fue adquiriendo un desarrollo autónomo hasta democratizar las prácticas decorativas y extender su aplicación. Como muestra de este proceso cabe analizar las referencias al arte musulmán presentes en la arquitectura de Río de Janeiro, restringidas como potenciales recursos de distinción social, pero asociadas a una élite urbana cosmopolita, cuya ideología progresista se basaba en el Positivismo y abominaba de su pasado colonial, sinónimo de sociedad agraria y esclavista².

1. EL ALHAMBRISMO COMO DISEÑO DE INTERIOR

La situación previa a la gran transformación urbana de la capital federal a comienzos del siglo XX debe analizarse a través de las intervenciones singulares promovidas por la emergente burguesía cafetera, y cuyo ejemplo más

acabado lo constituye el palacio que Antonio Clemente Pinto hizo construir como manifestación pública de su fortuna, prestigio y ambición. El conjunto construido en la Rua do Catete reflejará el perfil de este *hacendeiro* portugués, enriquecido con la compraventa de esclavos y dueño de la mayor parte de las plantaciones cafeteras de la región serrana fluminense, por cuya modernización al dotarla de infraestructuras recibió el título imperial de barón de Nova Friburgo. Considerado como acabado modelo de palacio urbano, el proyecto del arquitecto prusiano Carl Friedrich Gustav Waehnelndt obtuvo la medalla de plata en la Exposición General de la Academia de Bellas Artes de Río, de 1862³. Alrededor de la gran escalera central se ordenaban todas las estancias, destacando la planta principal por la ornamentación específica según su función y disposición, así el Salón Noble y el Salón de Banquetes, junto con la capilla y otros espacios de transición como los salones Azul, Pompeyano y Veneciano. Esta idea de memoria cuantitativa respondía al deseo del promotor por convertir su residencia en verdadero repositorio historicista dominado por la acumulación, proceso en el que participó activamente adquiriendo todo tipo de objetos durante sus viajes a Europa. El gusto suntuario de los palacios burgueses del Viejo Continente extendió, igualmente, la incorporación del *fumoir* decorado con arabescos, como adaptación de la *chinoiserie* dieciochesca; y presente en el Palacio do Catete bajo la interpretación francesa de Salón Morisco, espacio masculino reservado para el tabaco y los juegos de mesa. Constituye uno de los ámbitos más acabados de todo el conjunto, en que se muestra el alto grado de desarrollo de las artes aplicadas al servicio de la decoración ambiental; en especial gracias al exuberante ornato en estuco policromado que recubre las paredes y el techo, reproduciendo diseños y adornos de la Alhambra, extraídos de *Plans, Elevations, Sections and Details of the*

Alhambra (1842) de Owen Jones y Jules Goury, así como de *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (c. 1849) de Girault de Prangey. Una secuencia de arcos polilobulados ordena la decoración parietal de tres tramos en los lados mayores y dos en los menores, apoyados sobre medias columnas neozarías de fustes y basas de mármol negro. La maya reticular con lises alternantes sobre fondos azules y rojos responde a una estilizada elaboración de los paños de yeserías que recubren la Sala de la Barca, el Salón de Comares y la Sala de las Dos Hermanas en el palacio granadino. Por su parte, el excepcional acabado de la techumbre replica lacerías de capialzados y ménsulas del Patio de los Leones, al igual que la distribución de caulículos y palmeta de los capiteles. La escasa presencia aún de diseños de lacerías en la industria cerámica obligó a recurrir a un arriadero de mármol; sustituyéndose las celosías por tablas con representación de tipos norteafricanos, obra del pintor alemán Emil Bauch. No podía un espacio tan restringido y abigarrado concentrar como aquí todo el recogimiento indispensable para la imaginación y el ensueño; de suerte que, transformado el palacio en residencia oficial del Presidente de la República, esta saleta permaneció oculta por

32

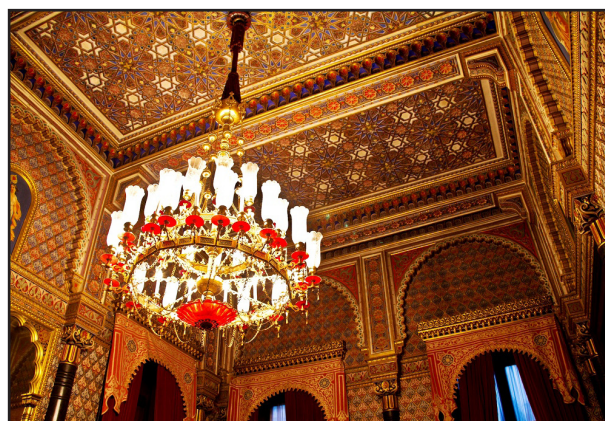


Fig. 1. Salón Morisco. c. 1865. Palacio do Catete. Río de Janeiro. Brasil.

no servir a la gravedad y solemnidad requeridas para la representación del Estado.

Aunque sin tratarse de una tipología especialmente requerida por la burguesía carioca, este “gabinete árabe” no representó un ejemplo aislado, aunque constituya el modelo más acabado de decoración alhambrista. No obstante, su identidad resulta extremadamente susceptible de transformación y destrucción —ya como resultado de la especulación, de la evolución de las modas o de su propia fragilidad material—, lo que unido al desinterés de la historiografía hace que su cuantificación e impacto real esté aún por determinar. Pues su limitado número sería proporcional a la aplicación de este tipo de decoración en salas de espectáculo; caso del antiguo Teatro Lucinda, donde con motivo de la reforma de 1905, se incorporó un palco corrido de arcos festoneados sobre columnas de fundición, a semejanza de lo realizado por Agustín Ortiz de Villajos y Adolfo Morales de los Ríos para el Teatro de la Alhambra en Madrid y el Teatro Falla de Cádiz, respectivamente. En cualquier caso, la exuberancia y versatilidad de los repertorios categorizados por su carácter superficial y evasivo abarcó el interiorismo de locales comerciales como cafés, restaurantes y hasta barberías; tal se apreciaba en el Salón Cosmopolita de Petrópolis, recorrido por un pórtico de arcos de herradura sobre columnas neozarías. Al igual que ocurriera en Europa, este original despliegue escénico logró traspasar la intimidad del ámbito privado y exteriorizarse como expresión de la nueva sociedad moderna y civilizada. Y ello a pesar de la resistencia de quienes denunciaban el exceso y uso indebido de la ornamentación como degenerador de la arquitectura, comparando las nefastas consecuencias del hibridismo racial con la esterilidad creativa *“de amalgamar todas las arquitecturas; desde la egipcia a la del Renacimiento, sin olvidar elementos de fantasía de las peores épocas del estilo flamígero, del morisco o del chino”*⁴.

2. EL ARTE MUSULMÁN EN LA NUEVA ESCENOGRAFÍA URBANA

De entre todos los acontecimientos que marcaron el paso del Imperio a la República, ninguno alcanzó tanta trascendencia para la capital federal como la presidencia del paulista Francisco de Paula Rodrigues Alves; cuando se diera una insólita conjunción entre política, urbanismo y medicina con la presencia de Lauro Müller como ministro de Obras Públicas, del ingeniero Francisco Pereira Passos como prefecto del Distrito Federal y del médico Oswaldo Cruz al frente de la Dirección General de Salud Pública. De este modo, entre 1903 y 1908 Río de Janeiro alcanzó el punto culminante de su desarrollo como urbe moderna, superando la morfología colonial que había marcado su carácter hasta entonces, hasta convertirse en una de las grandes metrópolis continentales, gracias a la llamada “Reforma Passos”⁵. En ello tuvo que ver la progresiva implantación del higienismo que, desde la proclamación de la República (1889) venía difundiendo sus tesis en los centros industriales, ciudades portuarias y capitales de estados, al amparo del triunfo de los postulados positivistas de orden y progreso.

Las intervenciones auspiciadas por Pereira Passos —conocido como el “Hausmann Carioca”— sobrepasaron con mucho el frustrado proyecto de Grandjean de Montigny para la capital imperial, abarcando la remodelación del puerto, la canalización de varios ríos, la prolongación de calles y la apertura de amplias avenidas; programa completado por una serie de actuaciones higienistas, tales como la construcción del Mercado Central (1907) o la renovación del sistema de alcantarillado público. Conviniendo en cómo el ser humano busca su identidad y expresión emocional en el espacio construido, no debe sorprender que se prestara un interés extraordinario al diseño de las nuevas construcciones, especialmente a sus fachadas, dado que si los monumentos del Imperio

debían sugerir, inspirar y conmover, a los edificios del periodo republicano correspondía ahora el papel de representar⁶. Sin embargo, la ausencia de criterios conceptuales caracterizó el eclecticismo dominante en la arquitectura brasileña entre 1860 y 1930, de manera que la importación de modelos y formas europeos prescindió de cualquier base ideológica que pudiera justificar su aplicación, fuera de la superficialidad de las modas y la apropiación de una imagen que reflejara el definitivo desarrollo socio-cultural y económico de la nación. De hecho, la ausencia de referencias más o menos directas a su pasado determinó la introducción de elementos cuya aplicación en la arquitectura europea resultaban históricamente inadmisibles. No obstante, este eclecticismo de matriz francesa venía a interpretar y acentuar la diversidad racial y de nacionalidad del pueblo brasileño, posibilitando un viaje romántico soñador y fantástico. Como muestra de la singular relación entre identidad y espíritu que marcó la concepción estética de las élites republicanas cabe recordar la declaración del arquitecto Francisco de Oliveira Passos, quien tras alzarse vencedor del concurso para la construcción del Teatro Municipal, en 1904, justificaba su proyecto como modélico y *“digno de ser presentado como monumento estético”*; pues, mirando a los estilos clásicos, no había vacilado en escoger el renacimiento francés —*“estilo típico para los edificios destinados a teatro”*—, e incluso tomando inspiración del *“morisco”* para las cúpulas *“y modernizando el estilo clásico por motivos puramente económicos”*. Como señalaba el escritor Afonso Henriques de Lima Barreto *“de un momento a otro, la antigua ciudad desapareció y otra surgió como por una mutación teatral; había mucho de escenografía”*⁷. Los artífices de este nuevo escenario burgués fueron en su práctica totalidad profesionales extranjeros emigrados, muchos de ellos pasados por la Escuela de Bellas Artes de París, y otros de amplia formación autodidacta, cuyo estimulante universo de

referencias fue puesto al servicio de la imagen de modernidad con la que Brasil quería mostrarse al mundo.

El paradigma de esta profunda metamorfosis estaría representado en Río de Janeiro por la Avenida Central (1903-1906) —actual avenida Rio Branco—, que atravesaba el corazón de la vieja ciudad colonial, y para cuya construcción se convocó un concurso de proyectos. Orientada la comisión valoradora por el principio de que el punto de partida de la obra arquitectónica estaba en su exterior, se daba entera libertad a los arquitectos y promotores para la elección del estilo; si bien los diez miembros del jurado estaban dominados por la influencia francesa, ya por gusto o formación⁸. Al no ser preceptiva más que la presentación de los alzados exteriores, la distribución en planta quedó supeditada a la fachada, convertida así en elemento autónomo. De entre los setenta y siete proyectos presentados, una veintena estaban firmados por el prolífico Adolfo Morales de los Ríos, y entre los cuales interesa resaltar el promovido por el Dr. J.J. Silva Freire, situado en la esquina con la Rua do Rosario, por su original interpretación de la arquitectura safawí y la aplicación acabada de su código estilístico. La fachada revelaba un trabajo de composición arquitectónica habitual en la carrera del arquitecto sevillano, consistente en la elección de un modelo capaz de expresar las cualidades espaciales de claridad y totalidad requeridas por la sociedad moderna, antes que en la síntesis de formas históricas reorganizadas en un nuevo espacio. Los elementos compositivos fueron extraídos de los *Monuments modernes de la Perse* (1867) de Xavier Pascal Coste, e integrados de manera similar a como lo hiciera Hugo Wiedenfeld en la fábrica Zacherl de Viena. De este modo, se adaptaba al alzado de los inmuebles de la avenida, pero singularizado mediante la superposición de cuatro niveles de arcos apuntados, el recubrimiento cerámico de los paramentos —realizado por Muller & Cia



Fig. 2. Adolfo Morales de los Ríos. Edificio Persa. 1905. Avenida Central. Río de Janeiro. Brasil (desaparecido).

en París, según sus diseños— y el tratamiento angular a manera de iwan coronado por una dorada cúpula bulbosa. El prurito académico de Morales de los Ríos, le llevó a protestar de forma enérgica la popular denominación de “Café Morisco” que recibió esta obra, identificando por tal las arquitecturas regionales norteafricanas que habían dado lugar a “los estilos árabigo-marroquí, árabigo-argelino, árabigo-tunecino, etc., al igual que el árabigo-español y el consecuente “mudéjar”, de la misma nacionalidad, también denominado mozárabe”. Según este particular razonamiento, a su edificio considerado bajo la influencia del “arte árabigo-persa” correspondería el título de “Café Pérsico”⁹. Al servirse de elementos exóticos con los que redimensionar el anonimato del edificio, este exitoso arquitecto llegó a ser muy conocido por su excesivo formalismo decora-

tivo —“estilo moralino”—, creando un carácter que no surge por su función, ni por su historia, sino por la personalización:

“Ya diseñase mansardas francesas o levantase minaretes árabes; ya idealizase ornatos amerindios de gran valor o perfilase molduras ojivales; corriese cornisas hispanizantes o trazase arcadas mudéjares; [...] revistiese fachadas y portadas de duro granito del [río] Carioca o de dorados azulejos sevillanos [...] se revelava siempre como artista completo, que presta alma y cariño a su obra, que la siente concebida con los ojos del espíritu.”¹⁰

En efecto, la narrativa urbana era concebida por Morales de los Ríos como síntesis de la historia de la civilización, de ahí su interés por contribuir a dotar al país americano de una identidad artística nacional, aunque ésta le fuera culturalmente ajena. Siguiendo la teoría asociativa que identificaba función con estilo, afirmaba cómo mientras la “arquitectura griega idealizó al hombre y demostró la existencia de la justicia y de la ley”, por su parte “la arquitectura de los árabes cantó a los placeres”¹¹. Así lo aplicó en el Palace-Théâtre (1906), erigido en la Rua do Passeio sobre el antiguo Cassino Nacional Brasileiro, auténtico cuartel general de la bohemia carioca en el que se alternaban los números de café-cantante con las proyecciones de cine. Para la fachada, desplegó un diseño neomusulmán de tres alturas, elevado sobre una planta baja de gruesas columnas neonazaríes muy transformada unas décadas después. La distribución descentrada en altura desplaza hacia la derecha un cuerpo autónomo, aunque bien integrado con la balconada de la planta principal, y articulada mediante un gran arco de herradura apuntado sobre columnillas neonazaríes y arcos angulares. Por su parte, el nivel superior presenta una sucesión de cuatro ventanales con arcos de herradura polilobulados, todos ellos cerrados por vitrales con diseños de lacerías, rematando la cornisa con merlones escalonados y cubos



Fig. 3. Adolfo Morales de los Ríos. *Cine Palacio*. 1906. Cinelândia. Río de Janeiro. Brasil.

con cupulillas escamadas y yamures de bronce. La proximidad semántica de esta fachada con uno de los edificios residenciales de la Rua do Carioca, permite relacionarlo con la impronta del arquitecto hispalense. De proporciones perfectamente ajustadas a la línea continua que configura este lado de la calle —afectado por la “Reforma Passos”—, se compone de tres plantas de alzado, descentrado el acceso hacia el lado izquierdo, lo que condiciona su desarrollo en altura. Muy transformado el bajo por su funcionalidad comercial, el piso principal presenta un balcón corrido de balaustrada pétreo que unifica la secuencia de tres arcos de herradura apuntados sobre columnillas con que se resuelven los vanos abiertos; este ritmo se repite en la planta superior, donde las ventanas se enmarcan por arcos de dovelas rehundidas. El cuerpo principal sobre la entrada concentra todo el interés del arquitecto por concretar un diseño inspirado en el arte fatimí, mediante una seca esquematización del arco apuntado,

entre columnillas de capitel ahusado y cornisa de mocárabes. Sobre este cuerpo dispone un simple vano cuadrado centrado por una columna neonazarí, rematando la cornisa una secuencia de almenas triangulares.

Todo este eclecticismo formal, “*procedente de una fertilísima imaginación y del completo conocimiento de los más variados y antagónicos estilos*”, le permitió servirse del vigente lenguaje neomudéjar para la iglesia del Sagrado Corazón de María (1909). Las razones para esta solución netamente hispánica eran idénticas a las que habían justificado la construcción de parroquiales e institutos religiosos en el ensanche madrileño, donde era preciso edificar a gran velocidad y con bajo coste; al tiempo que sus referencias al arte mudéjar incorporaban unas connotaciones espirituales y nacionalistas de las que carecían otros medievalismos¹². Quiso de este modo dotar a su proyecto de una incuestionable legitimidad estilística, frente a propuestas autónomas como la basílica de Nuestra Señora Auxiliadora (1901), proyectada por el arquitecto Domenico Delpiano a instancias de la comunidad salesiana de Niterói¹³. La rápida configuración del nuevo barrio de Méier debía completar sus infraestructuras básicas con un templo que además de asegurar la asistencia espiritual de sus vecinos, se convirtiera en punto de referencia. Aunque la urgencia constructiva aconsejaba el empleo del ladrillo como material básico, la ejecución de la obra se dilató a lo largo de dos décadas, paradójicamente motivada por el costoso proyecto de ejecución ideado por Morales de los Ríos. El punto de referencia partía de la iglesia de Santa Cristina de Madrid (1906), obra de Enrique Repullés, caracterizado por su cuerpo principal de ladrillo visto y torre a los pies como pórtico de entrada. Tratándose del elemento de mayor carácter, queda éste asentado sobre el triple arco de herradura apuntado que enmarca el acceso al templo, un cuerpo intermedio para el reloj y el campanario con arcos

dobles de herradura apuntados y azulejos en las albanegas, integrando diversos aparejos. Sin embargo, para la distribución interior Morales siguió aquellos modelos que consideró se avenían mejor con el carácter neomusulmán del edificio. De este modo, diseñó una planta de cruz latina con tres naves separadas por pilares enlazados por parejas de arcos de herradura, cubriendo cada uno de los cinco tramos por faldones que imitan armaduras de limas bordón, policromadas con decoración geométrica. De hecho, esta viva aplicación de color constituye su principal enlace con el interior de la basílica de Notre Dame de la Garde de Marsella, de donde procede el despiece bicromo de las dovelas de los arcos. El bizantinismo del modelo francés fue sustituido aquí por una interpretación que integraba el mudéjar toledano con la arquitectura califal cordobesa y la Alhambra, expresada ésta en el singular tabernáculo evocador del pabellón de levante del Patio de los Leones.

Particular interés ofrece, por su carácter de hito urbano, el Pabellón Morisco (1907), colofón de la Avenida Beira-Mar que conectaba el centro histórico con los barrios situados al sur. Integrada también en la “Reforma Passos”, el proyecto para este café-concierto y quiosco de música se debió a Alfredo Burnier, jefe de la sección de arquitectura en la Dirección General de Obras y Transportes, mientras que la dirección de obra correspondió a Thomé de Moura. Poco antes de terminarse la obra, en noviembre de 1906, y con motivo de la visita del presidente Rodríguez Alves, el *Jornal do Brasil* describía el edificio como “un conjunto de bellissimo efecto, cuya combinación de colores, tanto de oro y plata, como de azulejos matizados, produce en el espectador un efecto de cromatismo artístico y bien cuidado”¹⁴. En efecto, el pabellón destacaba en la playa de Botafogo por su impactante presencia, convirtiéndose en lugar muy frecuentado por la sociedad carioca. De planta

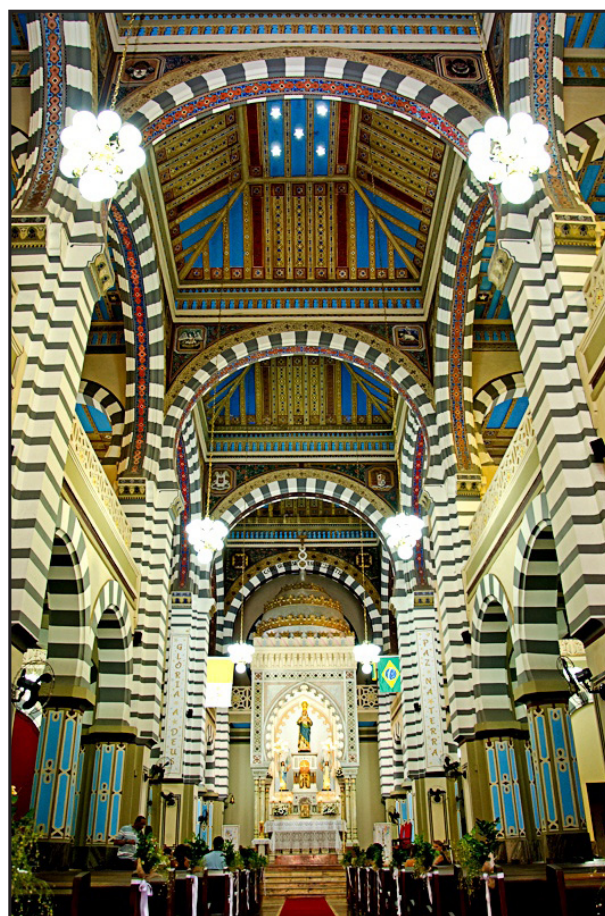


Fig. 4. Adolfo Morales de los Ríos. Iglesia del Sagrado Corazón de María. 1909. Meier. Río de Janeiro. Brasil.

rectangular, se elevaba sobre una estructura metálica, rodeada de terrazas para café al aire libre, y en la que destacaban sus cuatro pabellones angulares cubiertos por cúpulas bulbosas revestidas de tejas vidriadas de reflejo metálico —procedentes de la fábrica valenciana “La Ceramo”— y yamures de bronce. Los pórticos con arcos de herradura apuntados permitían el acceso al salón central del restaurante, cubierto por una voluminosa cúpula. Toda la decoración correspondió al pintor florentino Oreste Sercelli, quien recubrió los paramentos de arabescos policromados, cerró los vanos con vidrios de vivos colores y cubrió el suelo de parqué. Tan característico diseño dio lugar a una ambigua identificación con la arquitec-



Fig. 5. Alfredo Burnier. Pabellón Morisco. 1907. Botafogo. Rio de Janeiro. Brasil (desaparecido).

tura morisca que afectaría a su denominación, si bien Adolfo Morales hijo negaba esta simplista vinculación, estableciendo una no menos dudosa filiación “neo-persa”. Es evidente que, a pesar de la liberalidad interpretativa del proyectista, el conjunto presentaba indudables influencias de la arquitectura mogola, ya de las salas de audiencia y pabellones en su disposición abierta y horizontal, ya de las mezquitas de Lahore y Delhi en las voluminosas cúpulas.

La permeabilidad de los diseños citados en la arquitectura residencial, aunque restringida en número frente a la universalidad de otras propuestas más conservadoras, estuvo íntimamente relacionada con sus artífices y promotores. La mejor evidencia de ese principio compositivo que concebía la vivienda como un sumatorio de partes, donde cada fachada debía demostrar una intencionalidad estética, se revela en la mansión que el empresario eslovaco Frederico Figner, pionero de la industria sonora en Brasil, hizo construir en el barrio de Flamengo entre 1911 y 1912¹⁵. Reforzado así como instrumento de propaganda y promoción social del propietario, el proyecto de Gustavo A. Adolphsson refleja ese contexto de variedad, acumulación y evocación antes refe-

rido; siguiendo una estricta valoración plástica que refuerza el volumen cúbico principal con la integración del torreón angular cupulado, en modo semejante a los cuerpos laterales del Teatro Municipal y los edificios esquineros de la Avenida Central. También el diseño de algunos pabellones para la Exposición de 1908, como el de la fábrica de tejidos Bangú —coronado por “cuatro cúpulas moriscas”— y, aún más, los bulbosos perfiles del pabellón de Botafogo, pueden señalarse como antecedentes inmediatos. De otro lado, el concepto autónomo de las partes determinó en la casa Figner un mayor énfasis ornamental en la fachada principal, donde se hallaban las habitaciones de representación —gabinete, sala de estar y sala de visitas—, que abrió mediante ventanas geminadas y un balcón porticado de arcos de herradura apeados sobre dobles columnas. La interpretación *Art Nouveau* de estos elementos permite, no obstante, relacionarlos con modelos procedentes de la arquitectura nazarí.

Finalmente, y como culminación de las implicaciones existentes en este periodo entre arquitectura, estética y medicina merece citarse

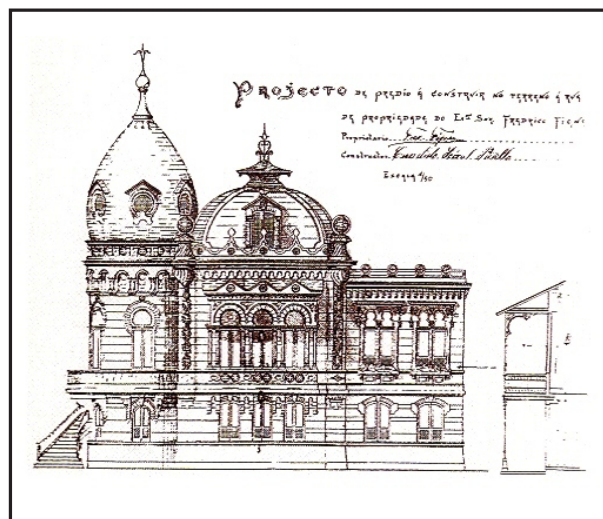


Fig. 6. Gustavo A. Adolphsson. Proyecto para la Casa Figner. 1912. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Brasil.

el Instituto Soroterápico Federal, erigido en la hacienda de Manguinhos, a instancias de Oswaldo Cruz. A sus experiencias viajeras y la admiración que sentía por la medicina árabe parece deberse el carácter neomusulmán del edificio principal, conocido como “Castelo Mourisco”. Ya en los primeros esbozos de 1904, debidos al arquitecto luso Luiz Moraes Jr., destacaba la inspiración alhambrista sobre la fachada principal, orientada hacia el mar y abierta mediante galerías porticadas. Hasta su terminación en 1918, el edificio adquirió una fisonomía más compleja con la incorporación de una planta intermedia y la elevación de dos torres laterales rematadas en linternas octogonales con cúpulas, según el modelo de

la Nueva Sinagoga (1859-1866) de Berlín. La mayor parte de los materiales utilizados se importaron de Europa, del mismo modo que los operarios procedían de Italia, España y Portugal, bajo las órdenes de un maestro de obras austríaco. La evocación de la Alhambra seguiría siendo dominante en el trazado general; en especial, en los dobles arcos de la balconada baja, inspirados en los mayores del Patio de los Leones, y en los arquillos de mocárabes que flanquean el portal de entrada —reducción de los que articulan la Sala de los Reyes—, así como en el reiterado uso de la columna nazarí. Para ello ha sido señalada la influencia del Palacio del Bardo, reconstruido en el parque de Montsouris; si bien los recursos aplicados por



Fig. 7. Luiz Moraes Jr. Castelo Mourisco. 1908-1918. Manguinhos. Río de Janeiro. Brasil.

Moraes fueron tan variados como correspondía a un arquitecto de su formación, integrando los diseños de los manuales de ornamentación y fotografías de edificios neomusulmanes franceses. Así, los guiños a la arquitectura mogol que se advierte en la ampliación definitiva, junto con ciertos detalles arcos triples de las *bay windows* traseras, pueden vincularse con la exuberante “interpretación morisca” del Palais du Congo (1892), cuya imagen fue extraordinariamente difundida en tarjetas postales y revistas ilustradas. Respecto a la ornamentación exterior de albanegas y paredes de las galerías, predomina la aplicación de paneles de argamasa con lacerías, y azulejos procedentes de la factoría lusitana de Rafael Bordalo Pinheiro, que imitan con literalidad los diseños de Owen Jones incluidos en *Plans, elevations...* En efecto, ésta parece ser la principal fuente utilizada por Moraes para el programa decorativo del conjunto, junto con fotografías de los palacios nazaríes probablemente aportadas por el promotor¹⁶. El vestíbulo de entrada reinterpreta la estructura de *qubba*, conformada como un espacio rectangular abierto en toda la altura del edificio y cerrado con una claraboya coloreada, y dentro del cual se despliega la escalera imperial de hierro, a través de la cual se accede a los pisos superiores. A partir de un zócalo de madera, los paramentos aparecen recubiertos en su totalidad por yeserías que estuvieron doradas, y que, en algún detalle, vuelven a tomar como referencia los originales nazaríes. Únicamente es en la sala de lectura de la biblioteca donde se halla la mayor cantidad de referencias directas a la ornamentación de la Alhambra, a través de las placas de yeso que recubren las paredes y el techo, la cornisa

y la mampara de arcos de mocárabes que compartimentan el espacio.

De todo lo analizado cabe concluir cómo la individualidad del arquitecto, en este proceso de construcción de la pretendida identidad nacional brasileña, sería tan importante como la riqueza y variedad de su imaginario; puestos al servicio de una élite que entendía la historia como noción acumulativa de signos capaces de expresar la posición y el prestigio social, una vez despojados de su verdadero significado cultural. La presencia del neomedievalismo islámico en la arquitectura carioca de la “*Belle Époque*” funcionó así como sinónimo de la solvencia de sus promotores, al tiempo que contribuyó especialmente a la creación de un escenario fastuoso donde el edificio desempeñó un papel cosmético, símbolo funcional y ornamental al mismo tiempo. Sin embargo, estos modelos exóticos y extranjerizantes fueron progresivamente despojados de su elevada misión conforme los profesionales de la arquitectura culminaron su posicionamiento social como colectivo en vísperas de la celebración de la Exposição Internacional do Centenário (1922). Era el momento de reorientar la atención sobre la arquitectura del pasado colonial antes de asumir el Movimiento Moderno, para así contrarrestar “*esa inmensa calumnia de piedra y cal*” en que se había reflejado la Primera República, tras consumir “*ríos de dinero para edificar sin arte y sin proporción*”¹⁷. A partir de entonces, la consideración formulada por Mário de Andrade de “*casa en estilo árabe o morisca*” como “*pastiche atrasado, pueril, sentimental*” sentenciaría la precariedad de su pervivencia.

NOTAS

¹Invitado por la Fundação Oswaldo Cruz, participó en mayo de 2003, en el Seminario Caminhos da Arquitetura em Manguinhos, con una conferencia sobre “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico”. Con motivo de la celebración del XXII Congresso Brasileiro de Arquitetos, formó parte de la mesa redonda sobre “Arquitetura do Descobrimento: a influência da arquitetura ibérica na arquitetura brasileira”, desarrollando el tema “El medievalismo islámico en la arquitectura española (1830-1930)”. Durante esta estancia tuvo oportunidad de identificar los testimonios constructivos aún subsistentes en Río de Janeiro de la influencia de la arquitectura musulmana producidos durante la primera década del siglo XX, recopilando documentación gráfica e histórica sobre otros ejemplos desaparecidos.

²Cfr. NEEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, 1987.

³Ya en 1859 había ganado el concurso para la construcción del Teatro de la Ópera de Río, frente al estudio londinense de W.J. Green & Louis de Ville, y a Samuel Sloan, de Filadelfia, entre otros veinticinco proyectos [*The Builder* (Londres), 17 (10 de septiembre de 1859), pág. 600].

⁴REBOUÇAS, André. "Architectura civil". *Revista de Engenharia* (Río de Janeiro), 177 (1888), pág. 4.

⁵Cfr. OLIVEIRA REIS, José. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos: evolução urbanística da cidade*. Río de Janeiro: Prefeitura da Cidade, 1977, pág. 27.

⁶Cfr. BRENNA, Giovanna Rosso del. "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)". En: FABRIS, Annateresa (ed.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987, págs. 56-57; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. "O Ecletismo e seus contemporâneos na arquitetura do Rio de Janeiro". En: CZAJKOWSKI, Jorge (ed.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, pág. 6.

⁷BARRETO, Lima. "Os Bruzundangas". En: BARRETO, Lima. *Obras*. Vol. VII. São Paulo: Brasiliense, 1956, pág. 106.

⁸Como muestra de la estrecha relación existente entre estética, higiene e ingeniería, adviértase la composición de la comisión que debía juzgar el concurso de proyectos, integrada por los ingenieros Paulo de Frontin, Pereira Passos, Saldanha da Gama, Jorge Lossio y Aarão Reis; los médicos Feijó Júnior, Oswaldo Cruz e Ismail da Rocha, y el escultor Rodolfo Bernardelli, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

⁹La razón de esta imprudente categorización, además de al desconocimiento de la moderna historiografía del arte musulmán, obedecía al ataque contra su orgullo propelerado por Gustavo Barroso al cuestionar el carácter asirio —en lugar de aqueménida— de las decoraciones del restaurante construido por Morales en el Teatro Nacional [cfr. NORTE, João do. "O Restaurante Assyrio é persa...". *O Jornal* (Río de Janeiro, 5 de junio de 1921), pág. 1; MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo. "O Restaurante Assyrio é persa... e o Café Mourisco também". *O Jornal* (Río de Janeiro, 9 de junio de 1921), pág. 2.

¹⁰MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo Jr. *Adolfo Morales de los Ríos: figura, vida e obra*. Río de Janeiro: Borsoi, 1959, pág. 180; vid también, RICCI, Claudia Thurler. "Sob a inspiração de Clio: O Historicismo na obra de Morales de los Rios". 19&20 (Río de Janeiro), II-4 (2007) http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mlr_ctr.htm [Fecha de consulta: 30-V-2012].

¹¹MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo. *Tese Apresentada no Concurso para o Lugar de Lente de Estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes*. Río de Janeiro: 1897, pág. 27.

¹²Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "El neomedievalismo islámico en la arquitectura madrileña". En: GIL FLORES, Daniel (ed.). *De Mayrit a Madrid. Madrid y los árabes, del siglo IX al siglo XXI*. Madrid: Casa Árabe-Lunwerg, 2011, págs. 198-201.

¹³Se trataba aquí de otra propuesta nacionalista, en este caso francesa, a través de la cual arquitectos como Pierre Bossan pretendieron vincular el románico de la Auvernia con la arquitectura hispanomusulmana, cristalizando en la extravagante basilica de Nôtre Dame de Fourvière (1872-1896), en Lyon, modelo para el templo fluminense.

¹⁴Cit. por CASANOVA, Rossend. "Arquitetura de Alá". *Revista de História da Biblioteca Nacional* (Río de Janeiro), 46 (2009) <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/arquitetura-de-ala>> [Fecha de consulta: 30-V-2012].

¹⁵Cfr. SÁ, Marcos Moraes de. *A Mansão Figner: o ecletismo e a casa burguesa no início do século XX*. Río de Janeiro: SENAC, 2002.

¹⁶Como consecuencia de uno de ellos pudo adquirir el libro de Albert F. Calvert, *Granada and the Alhambra* (1907), notable por el elevado número de fotografías del conjunto nazarí, y hoy depositado en la biblioteca de la FIOCRUZ. Incluso los libros incorporados inicialmente a la biblioteca fueron encuadernados según diseños alhambristas. Vid. COSTA, Renato da Gama-Rosa. "Arquitetura Neomourisca no Rio de Janeiro (1865-1928)". En: COSTA, Renato da Gama-Rosa (ed.). *Caminhos da Arquitetura em Manguinhos*. Río de Janeiro: FIOCRUZ, 2003, págs. 104-105.

¹⁷FIGUEIREDO, Nestor de. "Commemoração da abertura do curso de arquitetura no Brasil". *Arquitetura no Brasil* (Río de Janeiro), 1 (1921), pág. 43; cfr. LEVY, Ruth. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Río de Janeiro: EBA, 2010. Vid. también, GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "La seducción de la Alhambra: recreaciones islámicas en América". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2006, págs. 167-173; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica". En: GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares, 2008, págs. 95-122.