

EL MUEBLE EN BRASIL A TRAVÉS DE LA PINTURA DE LA ETAPA
IMPERIAL (1822-1889)

THE FURNITURE IN BRAZIL THROUGH THE PAINTING OF THE IMPERIAL TIME
(1822-1889)

Carlos Javier Castro Brunetto*
Universidad de La Laguna

Resumen

La historia del mueble en Brasil es poco conocida. En este trabajo estudiamos el impacto que la proclamación de la Independencia del Brasil y el inicio de la etapa imperial tuvo sobre la apreciación social y cultural del mueble. Durante el siglo XIX los muebles brasileños mantuvieron la tradición heredada del periodo colonial, pero en la corte y en los entornos más sofisticados se introdujeron muebles de influencia francesa que completarían el panorama de la historia del mueble en Brasil. La manera en que se produjo ese proceso es el objetivo de nuestro trabajo.

Palabras clave: Arte. Brasil. Mueble. Arte brasileño. Mueble brasileño.

Abstract

The history of furniture in Brazil it is not very well known. We studied the impact that the proclamation of the independence of the Brazil and the home of the stage imperial had on the appreciation social and cultural of the furniture. During the nineteenth century Brazilian furniture kept the tradition inherited from the colonial period, but in the Court and the most sophisticated environments introduced French-influenced furniture that would complete of the history of furniture in Brazil. The way in which this process took place is the objective of our research.

Keywords: Art. Brazil. Furniture. Brazilian Art. Brazilian Furniture.

*E-mail: cbrunett@ull.edu.es

La historia del mueble en Brasil, como disciplina de la historia del arte, es un campo de trabajo reciente y con mucho recorrido de futuro. Solo en la década de 1980 encontramos algunos trabajos decisivos que han abierto nuevos horizontes a la investigación por su papel de transmisión del conocimiento y síntesis de resultados con el objeto de divulgar el valor del mueble en la cultura nacional. Destacan los trabajos de Tilde Canti, ofreciendo una visión general sobre los orígenes, evolución y características del mueble brasileño (1980), a lo que añade un posterior estudio sobre el mobiliario en el siglo xix (1988). Más tarde encontramos el nuevo enfoque aportado por María Angélica Santi sobre la forma de producción del mueble, desde el trabajo artesanal a la industrialización y el diseño (2013). Igualmente queremos destacar el buen resumen y exposición de grandes ideas en formato breve realizado por Ângela Brandão en el que plantea la importancia del revivalismo y la simultaneidad de estilos desde la llegada de la corte de d. João vi hasta el final del imperio (Brandão, 2010: 93-99).

Bien es cierto que con anterioridad y desde la década de 1930, con la creación del *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN) comenzaron a presentarse estudios sobre el mobiliario brasileño, a lo que se suman trabajos esenciales como los de José Whast Rodrigues, cuestión historiográfica abordada por Ângela Brandão, en otra publicación, destacando que *a descrição, identificação, datação e catalogação dos acervos históricos brasileiros foram, no entanto, entendidas, muitas vezes, como esforços mais próprios de arquivistas e museólogos e menos como um esforço próprio do historiador* (2009-2010: 58).

Brandão apunta una cuestión que nos parece primordial para entender el mueble brasileño: su función. Hasta hace poco tiempo, la mayor parte de las investigaciones apuntaban hacia una catalogación exhaustiva de las piezas, la identificación de los estilos, conectándolos con la historia del mueble europeo y sus influencias extendidas por Brasil, resaltando las de mayor valor material, sean del mobiliario litúrgico o civil, acercando ese valor a su conexión con el mueble francés del siglo xviii, las influencias inglesas y en especial de chippendale, los vínculos con Holanda, y sobre todo, la matriz portuguesa. Sin embargo, poco se ha divulgado sobre el sentido y la función del mueble en la historia del arte brasileño. Ante todo queremos subrayar las catalogaciones, pues sin ellas no puede comenzarse ningún estudio de calidad científica. Pero la historiografía del arte actual debe plantearse nuevas preguntas y debates para comprender mejor la integración y uso social del mueble, más allá del taller del ebanista y del gusto del comprador, así como su origen.

Nuestra propuesta pretende mostrar dos realidades en torno al mueble en el siglo xix. En primer lugar, aceptamos que los más comunes en las haciendas y núcleos como Río de Janeiro, Minas Gerais, Salvador de Bahía, el Recôncavo bahiano y las haciendas de azúcar del Nordeste, están impregnados de la tradición portuguesa y su imperio. Se caracterizan por el uso de la rejilla en sillas y butacas, sofás y canapés; el empleo de la madera de jacarandá y cedro en las mesas, veladores, cómodas y armarios. También por el trabajo del cuero tratado como guardamecí o *cordovão*, como indican algunos textos históricos, lo que

confiere a las sillas o *espreguiçadeiras* (chaise longue) una innegable procedencia ibérica –apuntando de forma indirecta no solo a Portugal, sino también a España– al estar los cueros clavados a maderas nobles y con un repujado artístico que los asemeja a la producción de los ebanistas peninsulares. [Fig.1 Sofá de rejilla rococó. Siglo XIX. Palácio de São Cristóvão, Río de Janeiro, RJ].



Fig.1 Sofá de rejilla rococó. Siglo XIX. Palácio de São Cristóvão, Río de Janeiro, RJ.

La segunda realidad que queremos destacar especialmente, es la presencia del mueble en la pintura de Estado efectuada desde la independencia en 1822 y mantenida hasta la proclamación de la República en 1889. El mueble de este periodo, teniendo en cuenta el protagonismo y participación del bonapartista francés Jean-Baptiste Debret (1768-1848) en la creación del imaginario imperial brasileño, está plagado de referencias al mobiliario estilo imperio reflejado por los pinceles de su primo, el neoclásico y a su vez fundador de la pintura romántica francesa, Jacques-Louis David (1748-1825). Los tronos imperiales diseñados por Debret para d. Pedro i (1798-1834) y mantenidos en el largo reinado de su hijo d. Pedro ii (1825-1891), acusan una influencia muy notable de la imagen napoleónica, no en la forma de fabricación, sino en la iconografía imperial. Como veremos, las patas en cabriolé se intercambian con las figuras en forma de bichas o esfinges; los altos respaldos acogen la talla con la emblemática del Brasil independiente e imperial y muchos de los retratos que se muestran a la sociedad, esencialmente carioca, del Brasil-imperio, presentan una proximidad al mueble francés como objeto de lujo y ostentación, divergente de la realidad que existía en las casas urbanas y las haciendas, que coinciden, en su mayoría, con el apartado

antes expuesto donde la tapicería de rejilla, la madera de jacarandá maciza torneada y el cuero, imperaban en los usos cotidianos. [Fig.2. Trono de d. Pedro ii, del Supremo Tribunal de Justiça Militar. Museu Histórico Nacional, RJ, c.1860]

En realidad no creemos que exista una oposición entre un viejo tiempo (Brasil-colonia) y un nuevo tiempo (Brasil-imperio), sino la habitual *convivencia* entre tradición y moda. La tradición presente en la casa brasileña de las familias acomodadas y la moda en la corte del *Palácio de São Cristóvão* y las residencias de los cortesanos al servicio del monarca, donde la introducción de *lo francés* sería un añadido a la convención de *lo portugués*.



Fig.2. Trono de d. Pedro ii, del Supremo Tribunal de Justiça Militar. Museu Histórico Nacional, RJ, c.1860.

Sin embargo, es muy difícil aproximarnos a la documentación que narra el uso del mueble en el siglo xix, porque los documentos (testamentos, etc...) conservados en los archivos públicos revelan datos, sí, pero muy genéricos y sin especificar el tipo de mobiliario. Es fácil encontrar referencias a las maderas con las que se construyen los muebles, así como la identificación del cuero, pero ¿hasta qué punto podemos confiar en los conocimientos sobre el mobiliario de quien ha redactado esos inventarios, cuyo fin es habitualmente parcial e interesado? Por otro lado, la historiografía no suele fijarse en el mobiliario; no obstante, las fuentes para la historia del arte, redactadas a comienzos del siglo xx o antes de la segunda guerra mundial, revelaban documentos que -hemos comprobado- hoy han desaparecido por robos, vandalismo o procesos hereditarios complejos en los que ha convenido la desaparición o destrucción de esos títulos privados. Esto nos obliga a recurrir frecuentemente a la literatura de viajes, descripciones o estudios de especialistas en cultura local que, con buenos conocimientos, accedieron en el pasado a ese patrimonio mobiliario (y pictórico, escultórico y de otras artes) para luego publicar sus conclusiones.

Aportamos, igualmente, las frecuentes visitas a zonas de venta de antigüedades fiables, como la calle *marquês de Lavradio* en Río de Janeiro, a algunos talleres de ebanistería en Río, la sierra de Petrópolis, y otras localidades. Además, hemos recurrido a la información obtenida de las subastas y de los objetos subastados, mayoritariamente en Río de Janeiro, aunque también en São Paulo. Por último, hemos tenido la oportunidad de recorrer junto a anticuarios e historiadores¹ algunos talleres de ebanistería y escultura en la riquísimas poblaciones dedicadas a la producción de mobiliario cercanas a las ciudades históricas de Minas Gerais, mercados ansiosos de adquirir objetos que en el imaginario popular lleven al comprador a los supuestos lujos de la época colonial e imperial, y donde pueden comprarse desde verdaderas antigüedades hasta falsos históricos, muy bien aceptados por un turismo sin formación ni información. No obstante, conviene recordar que en el campo del mobiliario y las antigüedades, la honestidad o deshonestidad va con la persona, no con el tipo de negocio.

En cuanto a las referencias documentales, por mencionar algún precedente del siglo xviii *mineiro*, encontramos el alzamiento de bienes de un difunto, Henrique Lopes, que pasaron al *Senado da Câmara* de Vila Rica de Ouro Preto en 1733. Quien realizó el inventario identifica los siguientes muebles, satisfactoriamente descritos:

Dezoito cadeiras de encosto sem braço de moscovia [de cuero] lavradas com sua pregaria. Hum leito de jacaranda torneado com seu guartinado de damasco amarelo franjado de prata com sua coberta do mesmo. Hum bofete [aparador] de jacaranda com pes torneados. Tres quartinas [cortinas] de damasco velho muito uzadas. Dez tamborettes [taburetes], sinco de couro e sinco forados de olandina muito velhos. Dous bofetes de jacaranda com seus pes torneados muito velhos. Hum espelho pequelo com suas molduras. Uma meza redonda de jacaranda em

que se janta coberta com pano verde. Outro bofete ordinario com pes lizos. Tres grandes [se refiere a sofás] com seus encostos que servem na salla. Huma meza de cozinha. Sino sanefas de damasco vermelho muito velhas. (Lopes, 1955: 12).

Este documento es muy importante porque revela los contenidos de una casa de clase medio-alta en la ciudad mejor abastecida cuando comenzaba el auge del ciclo del oro. Como vemos, las mesas y las sillas de jacarandá, el uso recurrente del cuero como asiento y respaldo de muchas de esas sillas e incluso de la cama -y llama la atención la cama de jacarandá con soporte de cuero para soportar al colchón-, además de aparadores de jacarandá con pies torneados, definen los muebles portugueses más característicos, que coinciden en gran medida con los españoles. Un recorrido atento por las iglesias de Minas Gerais o Río de Janeiro, que es esencialmente nuestro espacio de trabajo, se complementa con *arcazes* o arcones de jacarandá, grandes, voluminosos, frecuentemente situados en las sacristías de los templos, mesas cuadradas, rectangulares o redondas, de patas torneadas a veces unidas por una chambrana, al igual que las sillas.

Una valoración sobre el mobiliario en Minas Gerais, que en realidad podría aplicarse a Río y a Bahía, lo ofrece Augusto de Lima Júnior, un historiador dotado de un espíritu curioso y buen conocedor del patrimonio *mineiro* y lusitano, una persona a la que se abrían siempre las casas y sus salones para que pudiese valorar el arte de la región. Dejó en un hermoso libro titulado *A capitania das Minas Gerais*, un valioso resumen sobre el mueble *mineiro*, conectándolo siempre y de forma intencionada con el mueble y las raíces brasileñas hundidas en Portugal. Sus declaraciones son relevantes, pues mucho patrimonio de moblaje que él conoció, luego se desperdigó y vendió, siendo difícil apreciarlo en la actualidad de forma agrupada.

Refiriéndose a mediados del siglo xviii y bajo el reinado ya avanzado de D. João V de Portugal, Lima Júnior señala que:

Por esse tempo, no mobiliário traçado para o grande Rei artista [se refiere al monarca], dominam numa feliz combinação, os motivos das patas e garras de leão com as vieiras e volutas tão típicamente ibéricas. O emprego desse mobiliário (deixando de lado as igrejas) era sobretudo nas câmaras de dormir, leitos, cadeiras, cómodas, contadores, bufetes; nos salões de receber e nos «quartos de santos». Aos motivos conchais juntavam-se, contemporaneamente, os torneados de século precedente, que foram sempre a base do mobiliário ibérico (hispano-árabe). As salas de jantar, raramente, participavam do mobiliário de luxo (...). Nestas, além das mesas e cadeiras, colocavam-se os armários, em regra embutidos, a um ângulo de paredes e a grande mesa tosca era servida por bancos de pés à visigoda ou quando muito torneados, com encostos

de tábuas frisadas, onde se desenhavam volutas. Os tamboretos de pés, torneados, de garra de leão ou pé de burro, assentos de couro, damasco, ou simples tábuas, multiplicavam-se por todos os cantos da casa (...). As cadeiras, de alto espladar em couro (excetuando ainda o que concerne às igrejas) tinham, em regra, maior pobreza de ornatos que as correspondentes em Portugal. Os assentos e encostos em «cordovão», oferecem adornos que entretanto revelam uniformidade do gosto artístico aos modelos da metrópole (Lima Júnior, 1978: 119).

Los conocimientos del autor en cuestiones de historia del mueble son limitados, pero es innegable el valor del testimonio porque nos permite entender el estado del mobiliario tanto en el periodo colonial como en el siglo xix y su insospechada llegada hasta comienzos del siglo xx, antes de la gran diáspora camino de los anticuarios. Pero como decíamos, los viajeros que pasaron por Brasil y en especial por Río de Janeiro durante la primera mitad del siglo xix también cooperaron redactando informaciones útiles. Bien es verdad que el patrimonio de moblaje poco les llamó la atención; en la mayor parte de las ocasiones son vagas referencias sobre el modo de vida, porque la realidad cultural indígena, negra y todo tipo de mestizaje era su objetivo; la vida del funcionario o burgués urbano parecía irrelevante comparado con la vida en las calles donde el bullicio de las conversaciones de diferentes razas bajo la lujuria de la floresta tropical hacía olvidar los muebles, las modas y las formas de la vieja Europa.

En el caso del naturalista llegado al Brasil, el alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que formó parte de la expedición naturalista alemana comandada por Langsdorff, y residió en Brasil en un momento crucial, entre 1822 y 1825. A pesar de realizar álbumes de dibujos y aguadas que luego se transformarían en planchas calcográficas donde se muestran todas las singularidades naturales, raciales y culturales del Brasil, no dejó prácticamente ningún testimonio sobre la forma de vida de la sociedad imperial (Diener & Costa, 1999: 26) ni sobre las residencias y sus muebles. Otro de los viajeros que describieron su visita al país fue el norteamericano comerciante y antropólogo Thomas Ewbank (1792-1870), autor de un libro sobre la vida en Brasil que publicaría más tarde. Entre 1845 y 1846 pasó una temporada en Río de Janeiro – ya bajo el reinado de d. Pedro ii- y en su libro detalla con objetividad todo lo que veía, dando especial relevancia a la forma de ser y de actuar de los cariocas. En su redacción sobre la visita a una casa burguesa de la ciudad con la que el viajero tenía tratos comerciales, señala lo siguiente:

Disseram-me que o chefe da família por quem perguntara, viria imediatamente. Estava fazendo a sesta. Antes de sua chegada, tive tempo de observar que a aparência e a mobília da sala eram indicativas do clima tropical; teto alto, assoalho coberto de esteiras, cadeiras e sofás com assentos de palinha, paredes recobertas de papel, mas nada semelhante a tapetes, passadeira,

cortinas, lareira e outras coisas essenciais às nossas [EEUU] salas de visita. (Ewbank, 1976: 53).

Más adelante, cuando el propio viajero de Nueva York continúa describiendo las costumbres y usos de los cariocas, al visitar el palacio imperial de la *Quita da Boa Vista* en São Cristóvão reparó muy brevemente en el mobiliario de los aposentos, y dejó una brevísima referencia sobre el mismo: *o terceiro apartamento era o dormitório imperial, mobiliado, como os outros, com móveis franceses* (Ewbank, 1976: 114). Los testimonios de otros viajeros a lo largo del siglo xix refieren experiencias parecidas, si bien es verdad que los muebles no son descritos y poco llaman la atención. El mueble se percibe en la generalidad de la casa brasileña, pero sin prestar especial atención. Belluzzo, en el excepcional estudio realizado sobre el impacto causado por Brasil entre los viajeros entre los siglos xvi y comienzos del siglo xx, refiriéndose al pintor francés Jean-Baptiste Debret y a otros artistas, señala:

Também é dessa época o a sátira inglesa de Hogarth, o elogio da caricatura de Baudelaire, além de muitos outros antinaturalismos e antiidealismos, como o de Debret, que instaura o que se poderia comparar com uma espécie de realismo crítico. O passeio das figuras triviais é desmitificador como a postura do romance burguês. O século xix também é capaz de trocar as cenas eternas dos grandes feitos e a soberania pela gente que passa, pelos efêmeros valores do presente, pela feiúra e pela mais viva contradição. O ponto de vista de Debret é então o do narrador que comenta, com complacência ou ironia. Seu foco são as máscaras ou personificações, a pintura histórica de cenas nacionais e domésticas (Belluzzo, 2000: 84).

Como vemos, los viajeros aportaron una información escasa, pero información al fin que buena parte de la documentación brasileña no revela, tal vez por considerar los asuntos de muebles poco relevantes para tratar entre los temas centrales de la sociedad; es decir, que tal vez se consideran cuestiones de servidumbre y de esclavos. Sin embargo, evidencian hasta qué punto se han asentado costumbres diferenciadas en el uso del mueble en la casa acomodada, urbana o hacienda, en contraste con la corte, que deseaba el refinamiento y comodidad de las butacas Luis xv o Luis xvi, hasta sofás o canapés con patas en cabriolé y detalles de ornato de conchas o, muy brasileño, plumas que unidas en una especie de abanico, forman veneras, algo que ya estaba en la tradición portuguesa. Kristen Schultz, autora de un excelente libro sobre las transformaciones operadas en Río de Janeiro tras la llegada de d. João vi, afirma que:

Após o final das Guerras Napoleónicas, conforme o fervoroso patriotismo francófono começou a arrefecer, a Coroa portuguesa e a elite

da cidade também começaram a se voltar para a França, como haviam feito em Lisboa, à procura de elementos de refinamento estético para a nova corte [Río de Janeiro] (...) Em 1815, a Coroa empenhou-se em consolidar a elegância cosmopolita e o «esplendor crescente» do Rio de Janeiro, recrutando e subvencionando vários artistas da França. Essa terra, conforme explicou o decreto que anunciou essas intenções formalmente, «precisa de grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a tornar o Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos». (Schultz, 2008: 158-159).

Algunas publicaciones recientes dedicadas a mostrar el patrimonio arquitectónico de las *casas-grandes* o residencias principales de los ingenios de azúcar y las haciendas de café, desde el Nordeste brasileño hasta São Paulo, pasando por Río de Janeiro y toda las grandes zonas de producción del Estado fluminense, nos han permitido conocer su mobiliario, hasta entonces restringido a las fraccionadas referencias bibliográficas o al conocimiento directo de unos pocos afortunados. En ambas publicaciones podemos comprobar qué objetos se han conservado hasta la actualidad, y a partir de ellos podemos suponer cuál sería la tendencia en el enriquecimiento del mobiliario acontecido en el Brasil rico, pero no cortesano, a lo largo de las últimas décadas el siglo xviii y hasta comienzos del siglo xx. En este sentido, Fernando Pires realiza una valoración de conjunto de las haciendas de azúcar, con especial énfasis en el periodo imperial, y concluye que:

No último quartel do século xviii e durante o xix, o engenho fluminense adquire posição de destaque no cenário açucareiro. O sistema patriarcal vivido em toda a sua extensão e características peculiares influencia o estilo de vida nas casas-grandes, onde surgem novos valores, não materiais, com o refinamento dos hábitos. É quando as coisas do espírito passam a desempenhar papel relevante na vida familiar dos casarões, que não prescindiam de salão de banquete, alcova e brasão de armas, tanto no teto da sala principal como nos serviços de cama e mesa. Os processos de inventário judiciais abertos nas sucessões dão conta do nível de opulência: na mobília dourada, nos espelhos, nos cristais, no bronze, nos tapetes europeus, na porcelana, nas baixelas, nos talheres, nas salvas de prata e nos lençóis de linho francês (...) Cultiva-se o hábito de receber socialmente, de dançar, de declamar poesia com ênfase na representação teatral, de estimular o gosto pela música erudita, de aprender o idioma francês (...). (Pires, 2012: 31-32).

Las haciendas del café del sudeste brasileño repartidas entre los estados de Río de Janeiro, sur de Minas Gerais y este de São Paulo, estudiadas y catalogadas por Mary del Priore y Fernando Tasso Fragoso Pires, muestran los gustos de la élite del café, que no son otros que objetos de lujo y muebles venidos de Inglaterra y de Francia. Como es de suponer, influirían sobre los ebanistas brasileños, especialmente de Río de Janeiro en el siglo xix, para obtener un

mobiliario similar con pero maderas de la tierra, resistentes al clima tropical. Según del Priore «camas, cômodas, cadeiras, mesas de jantar, aparadores, espelhos, lustres, otomanas, sofás, consoles e mesas de bilhar disputavam espaço com aparelhos de louça chinesa ou de chá (...)» (Priore, 2010: 24).

De todo lo que hemos expuesto hasta aquí podemos deducir que entre el mobiliario brasileño del siglo xix destacan dos tipos de referencia estética que caminan de forma paralela. Por un lado, el mueble tradicional de las familias acomodadas, con sillas y sillones de jacarandá con asientos y respaldos en rejilla o *palinha*, grandes mesas, bufetes y veladores en jacarandá o cedro, con patas rectas, otras en cabriolé, algunas con ornatos en rocallas, y mobiliario con asientos y respaldos de cuero mayoritariamente tallados, es decir, la técnica de guardamecís o cordobanes. Este primer grupo se complementa con muebles de clara inspiración francesa de la segunda mitad del siglo xix, de estilo imperio francés o regencia inglés, e incluso piezas de influencia chippendale.

Por otro lado, en el entorno cortesano, e inversamente al contexto anterior, la estética francesa ganó, por poco, la partida; es cierto que la moda del mueble galo se impuso sobre la tradición lusitana, al menos en la consideración social de los miembros de la corte, pues en los escasos restos mobiliarios que se conservan en la *Quinta da Boa Vista o Palácio Imperial de São Cristóvão* y otros museos e instituciones que estuvieron vinculados al patrimonio del imperio, como el *Museu Imperial* de Petrópolis,² el *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* de Río de Janeiro,³ etc, pero incluso en estos edificios apreciamos junto a esos muebles franceses otros que representaban a la élite brasileña no cortesana, que ya hemos definido.

Otra cosa diferente es la pintura de Estado porque su finalidad era mostrar la distinción y opulencia de la corte imperial: en este caso, el mueble surgido al calor del espíritu imperial napoleónico y transmitido en los grandes lienzos de Jacques-Louis David y de Dominique Ingres (1780-1867), serán la referencia de las pinturas (y de los tronos efectivamente tallados por los ebanistas brasileños) como imagen indiscutible del poder de d. Pedro i y d. Pedro ii del Brasil.

Ese aspecto lo consideramos crucial, pues la construcción del imaginario imperial se conforma gracias a la llegada de los miembros de la misión artística francesa de 1816, organizada por Joachin Lebreton (1760-1819) y que componían muchos artistas e intelectuales que habían pertenecido al entorno de Napoleón Bonaparte, sino también a la influencia de la moda parisina. Y la moda, que de forma directa parece aludir al mundo textil, también es un término que afecta al gusto, al diseño en general y al mueble en particular. Un bello texto de Julio Bandeira, nos introduce en la influencia de Francia, en su conjunto, en el despertar artístico del imperio del Brasil, pero también en toda la evolución de la cultura brasileña (Bandeira, 2003: 67-70). Los principales pintores de esa misión tuvieron el encargo fundamental de crear el discurso visual consecuente del discurso político en los años finales del reinado de d. João vi de Portugal en la corte carioca, para crear a partir de 1822 la estética ceremonial y el aparato imperial.

La solemnidad imperial no debería contar con la herencia de los tiempos coloniales, porque Brasil ya no era una colonia de Portugal, y tampoco podía absorber las costumbres heredadas del inmediato final del barroco, porque d. Pedro estaba obligado a mostrar un nuevo Estado con nuevas formas. Todos los estudiosos del periodo destacan que a la hora de construir un escenario fresco para la nación independiente y una cultura cortesana flamante, el ejemplo a seguir fue Francia. Pero, ¿qué Francia? La de los Borbones había sido superada por la Revolución Francesa de 1789, y ésta por la de Napoleón. En el periodo 1815-1830 la nación había retornado al poder borbónico de Luis xviii y Carlos x. ¿Ese ideal sería el conveniente a un Brasil moderno, es decir, inspirado en una cultura pasada de moda? La respuesta ofrecida por los miembros bonapartistas de la *Missão Artística*, como Nicolas-Antoine Taunay y Jean-Baptiste Debret, fue, sin duda, negativa al pasado barroco y favorable al nuevo impulso clasicista del periodo imperial. El *marquês* de Marialva y los demás intelectuales cortesanos que habían apostado por la renovación de las artes parecían arriesgarse por la modernidad de la estética napoleónica como el discurso adecuado al imperio del joven Pedro.

La pintura de Estado, es decir, del Imperio, rápidamente construyó ese mensaje de modernidad y en la iconografía de d. Pedro i, como más tarde en la de d. Pedro ii, el mensaje era la solidez inspirada en los grandes cuadros de Jacques-Louis David y de toda la generación de comienzos de siglo en París. Los muebles que compondrían esa nueva iconografía ya no serían de rejilla o *palinha*, ni *fauteil* Luis xv, sino grandes tronos de madera maciza y tallada con la emblemática imperial en el respaldo con detalles de animales vigorosos en los brazos y pies del trono. A través de la historia del mueble en el siglo xix podemos ver la división entre la tradición lusitana en casas urbanas y haciendas, y el mueble de influencia napoleónica en los grandes escenarios del Estado, sobre todo en los edificios públicos e institucionales. Río de Janeiro entre 1822 y 1889 se viste de muebles estilo imperio en el palacio de São Cristóvão, en el *Senado da Câmara*, en la *Academia Imperial de Belas Artes*, en el *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* y en los órganos militares y judiciales; en definitiva, en los principales escenarios del poder. Algunos de estos muebles aún se conservan en la actualidad y a ellos nos referiremos.

Entre esas pinturas podemos citar en primer lugar el retrato de d. João vi debido al pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848), tantas veces mencionado, uno de los pintores que llegan en la *Missão Artística* de 1816 con un gran peso formativo y compositivo asumiendo el mensaje de la pintura napoleónica, pero que se transformaría ante la luz y el color del Brasil, dando un nuevo sesgo a su producción pictórica (Bandeira, 2006: 9). Por la limitación de páginas de este trabajo no podemos extendernos sobre su obra, pero sí debemos indicar que fue uno de los grandes pintores del Estado imperial de Napoleón i, y autor del célebre lienzo *Napoleón entregando la primera remesa de la Legion d'Honneur en 1804*, pintada en 1812 en gran formato, donde queda presente el concepto de la nueva etiqueta. En el lienzo del monarca lusitano pintado en Río de Janeiro en 1817, más allá de la enérgica mirada y las formas militares de su vestimenta, que tanto recuerdan a Napoleón, llama la atención el trono real.

No se trata de la convencional butaca Luis xvi de alto respaldo que podríamos esperar, sino de un trono de respaldo ovalado con festoneado en torno al respaldo que parece de cuero labrado, con el lema «J vi» en disposición vertical (el resto del trono parece indicar un forro de terciopelo rojo). El ovalo aparece rodeado de estrellas, y esto es una incógnita, pues desde d. Pedro i se emplea como emblema del imperio 19 estrellas de plata, en alusión a las provincias del Brasil, no antes; debió de tratarse de un error iconográfico lo que nos hace pensar en una ejecución posterior a 1817. Los brazos del sillón, que continúan hacia los pies, adquieren la forma de cuerpo de águila con las alas plegadas, en clara alusión al imperio, y el asiento en su zona inferior está rodeada por una cenefa en flecos. El trono concluye con la corona real portuguesa.⁴ En cuanto a la inspiración de Debret, debemos recordar que fue discípulo y primo de Jacques-Louis David en París, quien para muchas de sus composiciones al servicio de Napoleón, empleaba muebles clásicos que luego se calificarían de «estilo imperio». Ese bagaje traído al Brasil inspiró al pintor, no solo para crear un mobiliario acorde al espíritu del Brasil imperial, sino otros motivos que generarían la imagen visual de la independencia, como la propia bandera del Brasil (Bandeira, 2003: 57-60). [Fig. 3. Retrato de d. João vi. Jean-Baptiste Debret, d. 1817. Museu Nacional de Belas Artes, RJ]

Esa estética del trono imperial fue seguida por el retrato del joven emperador Pedro ii en 1837, realizado por el pintor francés Félix Émile Taunay (1795-1881), hijo de Nicolas Taunay, uno de los miembros más destacados de la *Missão Artística* francesa de 1816, docente de la *Academia Imperial de Belas Artes* desde 1834 y profesor de dibujo del monarca. La composición de este trono sigue firmemente la iconografía napoleónica, pues el sillón-trono está coronado por un águila imperial; bajo él, una gran venera cierra el espaldar oval donde está tallado el lema «P ii» envuelto en una corona de laurel. Los pies del trono tienen forma de garra de águila. El sillón imperial, siempre en segundo plano, tiene la función de destacar la fortaleza y el poder de la institución; mientras el primer plano está ocupado por el retratado, cuya vida será limitada, el trono será eterno. Es curioso que este concepto de trono se aleja del más modesto pintado por Debret para la consagración de d. Pedro i (*Museu Nacional de Belas Artes*), a su vez de composición tomada de la consagración de Napoleón y coronación de Josefina, por David. (Musée du Louvre). El pintor fluminense Antonio Araújo de Sousa Lobo (1840-1909), quien contó con el mecenazgo del emperador (Campofiorito, 1983: 22) realizó un retrato de d. Pedro ii en la década de 1860 (*Museu Nacional de Belas Artes*). El trono, que como mueble no hemos podido identificar, recuerda mucho al empleado por Debret para retratar en 1817 a João vi. En este caso es una butaca-trono con respaldo más pequeño que incluye el lema tradicional «P ii» rodeado por las 19 estrellas de plata. Los brazos y pies del trono, menos ampulosos, aún representan el cuerpo de águila, lo que demuestra que la evolución del mueble en Francia entre el tiempo de Napoleón y el Segundo Imperio francés no fue conocida en Brasil o, al menos, fue ignorada. Pero esa actitud está más relacionada con la estética o valor simbólico del trono que con la moda en el uso del mueble. [Fig. 4. Retrato de d. Pedro ii. Antônio Araújo de Sousa Lobo, d. 1860. Museu Nacional de Belas Artes, RJ]



Fig. 3. Retrato de d. João VI. Jean-Baptiste Debret, d. 1817. Museo Nacional de Belas Artes, RJ



Fig. 4. Retrato de d. Pedro II. Antônio Araújo de Sousa Lobo, d. 1860. Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Un trono algo más creativo fue diseñado en el lienzo que en 1872 hizo el pintor Pedro Américo (1843-1905) sobre el emperador d. Pedro I. Conservado en el *Museu Nacional de Belas Artes*, fue realizado en un momento de gloria para Brasil, recién ganada la batalla del Paraguay en 1869. Por eso, la política imperial estaba destinada a resaltar la victoria que daba la primacía militar en América del Sur. Este retrato del monarca destacaba los orígenes del imperio en la persona de d. Pedro I. Viste de militar, con un manto a la moda napoleónica, de

terciopelo dorado y franja de terciopelo verde con ornato vegetal bordado de oro y tras él se sitúa el trono imperial, del que solo se ve el amplio respaldo por el lema «P i» bordado en dorado sobre seda blanca. El remate de madera dorada está coronado por un dragón que sostiene la esfera armilar, en alusión a la dinastía de los Bragança y un *putto* que abraza un óvalo con una corona de laurel en el que se talla «P I».

Al año siguiente, el mismo pintor retrata a d. Pedro ii de perfil, antes de pronunciar un discurso en la *Senado Imperial*, usando la corona y el cetro del imperio brasileño, y solo fue pintado un fragmento del trono que repite el esquema del remate del ejemplo anterior, pero en este caso los brazos están conformados por la talla de sendos *putti* como alegorías indirectas del buen gobierno. El cuadro se guarda en las colecciones del *Museu Imperial* de Petrópolis.

Esta tipología de sillón-trono, debió de triunfar sobre todo tras la batalla del Paraguay. En el *Museu Histórico Nacional* del Brasil, en Río de Janeiro, se custodian dos muebles referidos a estas fechas y esquema; según la identificación de las piezas en el archivo del museo, el primero pertenecía al Senado Imperial y podemos asociarlo con el empleado por Pedro Américo para retratar a d. Pedro ii. El asiento está dispuesto sobre dos leones; dos *putti*, en lo que sería la zona de los brazos, parecen sostener atributos, y decimos que lo parece pues no cumplirían la función de antorchas, sino de heraldos. El espaldar oval, forrado en seda, está coronado por festones y un remate con la «P ii» ladeado, a la izquierda, por el señalado dragón con la esfera armilar y en el lado derecho, el *putto* coronando de laureles el lema del emperador. Esta disposición habitualmente se considera en heráldica como la fidelidad y el amor del pueblo. Nada se sabe del ebanista y del periodo en que fue realizado, tal y como apunta Brandão sobre la dificultad que entraña identificar a los ebanistas brasileños (2010: 97), pero todo lo comentado señala hacia la década de 1860. No cabe duda de que las formas se relacionan con el estilo imperio más pomposo, puesto nuevamente de moda en París durante el Segundo Imperio de Napoleón III, aunque en Brasil la versión ofrecida es quizás, más recargada. [Fig. 5. Trono de d. Pedro ii para el Senado Imperial. 1855-1870, aprox. Museu Histórico Nacional, RJ]

Un segundo trono custodiado en el mismo museo remite a esquemas aún más imperiales, si cabe. Perteneció al *Supremo Tribunal de Justiça Militar* y se compone de esfinges conformando el asiento y la estructura de los brazos, un respaldo oval de terciopelo con chaflanes en las esquinas, unos remates laterales tallados en greca y coronados por jarrones con hojas de palma abierta y piñas, mientras que el respaldo es rematado por un triunfo formado por un dragón central y cuatro banderas, dos a cada lado. No es una iconografía difícil de reconocer, está presente en los repertorios de grabados de finales del siglo xvii y comienzos del siglo xviii a partir de modelos de Turreau, Oppenord o Mondon; lo que le da versatilidad dentro del *constructo* imperial es, en este caso, las esfinges y el uso de las grecas como puntos de enfoque visual de la pieza. No cabe duda de que su anónimo autor bebió de fuentes grabadas y, quien sabe, si de alguna fotografía reproducida en medios franceses llegados al Brasil.



Fig. 5. Trono de d. Pedro II para el Senado Imperial. 1855-1870, aprox. Museu Histórico Nacional, RJ

Sin embargo, las referencias a esfinges eran conocidas décadas atrás. Un lienzo que representa a d. Pedro I por el lisboeta Henrique José da Silva (1772-1834), en el *Museu Imperial* de Petrópolis, firmado en 1824, posee un concepto iconográfico propio del retrato francés del siglo xviii, tan cercano a su vez al retrato inglés, con el paisaje de fondo de la bahía de Guanabara para identificar al personaje con el lugar. Aunque tuvo muchas dificultades con los miembros de la *Missão Artística* para ser aceptado como profesor de dibujo en la *Academia e Escola Real das Artes* (Leite, 1988: 478), componía de forma equilibrada y con dominio del color. La silla diseñada posee pies clásicos en arista viva, brazos en forma de esfinges y respaldo abierto con chambrana a la mitad y tarja, convexa en la base y remate con el escudo imperial en la parte superior, en cuyo centro se borda una «P» entrecruzada por festones en hilo de oro. Es una pieza muy moderna, que enlaza también con el mobiliario inglés que tendría continuidad en las casas brasileñas. [Fig. 6. Retrato de d. Pedro I. Henrique José da Silva, 1824. Museu Imperial, Petrópolis]



Fig. 6. Retrato de d. Pedro I. Henrique José da Silva, 1824. Museu Imperial, Petrópolis.

Encontramos otros ejemplos más sencillos de identificar con el mueble francés, como la butaca estilo imperio en el retrato del *marquês de Inhambupe*, de 1825, en el *Museu Nacional de Belas Artes*, por Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), nacido en Cabo Verde pero formado con Debret en Río de Janeiro, lo que garantizaba el aprendizaje de modelos artísticos franceses, incluido el mobiliario, así como una especial sensibilidad al momento político que se vivía en Europa y América, cercano a la idea imperial (Leite, 1988: 483). No solo la butaca y el uniforme, sino el estilo de peinado, corresponden a la influencia napoleónica. El pintor francés François-René Moreaux (1807-1860)⁵, llegado al Brasil en 1838 y convertido en pintor de la corte de d. Pedro ii, pintó en 1857 un retrato de la familia imperial (*Museu Imperial*, Petrópolis), a la manera de las cortes europeas, incluyendo en la composición dos *fauteil* Luis xv y una consola, los tres muebles con decoración de rocalla y en el caso de la consola, con patas en cabriolé, que se corresponden con el gusto del Segundo Imperio, modas que fueron seguidas en la corte brasileña, como no podía ser menos.

El diseño francés entre los ebanistas portugueses también adornó el *Palácio de São Cristóvão*, en Río de Janeiro. Se conserva entre sus fondos, sin una clasificación concreta, o, al menos, no hemos podido descubrir datos, una bellísima butaca de alto respaldo, que por su confección parece de influencia inglesa, e incluso juega con el imaginario chippendale, aunque sustituye la talla de la pala por un forro de terciopelo. Sin embargo, toda la pieza está ornamentada con rocalla y hojarasca y es rematada por el escudo real de Portugal, con las cinco *quinas* y los siete *castelos*. Sobre el ebanista, como es habitual, nada se sabe, pero las fechas podrían ser cercanas al reinado de d^a. María i y pudo formar parte de los muebles, que, según la documentación reflejada en tantísima bibliografía, aportó al Brasil cuando se produjo la llegada de la familia real en 1808. [Fig. 7. Butaca rococó de influencia chippendale. Mueble portugués, c. 1800. Palácio de São Cristóvão, RJ]

Las conclusiones a las que podemos llegar son sencillas. En 1822 Brasil deseaba construir una nueva identidad. Los modelos monárquicos asociados a los Bragança de Portugal no deberían ser útiles a ese imaginario. Por otro lado, fue decisiva la llegada de los artistas próximos a Napoleón que integraron la *Missão Artística* de 1816, cuyo objetivo era la construcción de una corte en América del Sur. Desde el punto de vista del mobiliario, nada más sencillo. Si los tronos son símbolos y Brasil buscaba símbolos, acudir al imaginario imperial napoleónico era una obviedad. Pero existía una tradición de ebanistas y modelos perpetuados en la moda desde el enriquecimiento de la colonia durante el ciclo del oro, hacia 1750. No era fácil modificar esa tendencia; por ello, el amueblamiento de las residencias cortesanas en Río de Janeiro podía seguir la moda francesa. Pero el calor tropical favorecía muebles ligeros, donde la rejilla dominaba por su funcionalidad y las maderas nacionales, por su robustez (como el jacarandá), evitaba el *cupim* (termitas). El cóctel estaba servido. Tradición y moda no fueron rivales en el universo visual del Brasil imperio. Los muebles, aunque poco clasificados y menos considerados en el panorama general de la historia del arte, son testigos mudos pero muy visuales de esa realidad.



Fig. 7. Butaca rococó de influencia chippendale. Mueble portugués, c. 1800. Palácio de São Cristóvão, RJ

NOTAS

¹ Deseo manifestar mi gratitud por las enseñanzas recibidas y generosidad al compartir la información a SANTAELLA STELLA, Roseli y STELLA, Gennaro de, *Ó Barroco*, Tiradentes, Minas Gerais.

² Website. Se analizan muchas piezas artísticas del acervo del periodo imperial. <http://www.museuimperial.gov.br/> Consultado el 17 de septiembre de 2016.

³ Website. Además de poseer uno de los mejores patrimonios documentales y bibliográficos sobre la época, contiene un museo de gran interés para el siglo XIX y numeroso mobiliario repartido entre sus estancias. <https://ihgb.org.br/> Consultado el 17 de septiembre de 2016.

⁴ Contrasta este trono con el descrito en la ceremonia de aclamación de d. Pedro I, en la que Debret fue autor de la decoración y cronista. En ese caso, al referirse al trono imperial, solo destacaba lo siguiente: *O trono, colocado no coro, à mesma altura do bispo, ocupava o centro do lado esquerdo; o envasamento constituia-se de um estrado grande, com três degraus para um estrado menor, sobre o qual assentava a poltrona imperial. O baldaquim, e as de mais partes eram cobertos de veludo vermelho com galoões e franjas de ouro.* (Debret, 1940, t. II: 82).

⁵ Sobre Moreaux, véase el link del Museu Imperial. <http://www.museuimperial.gov.br/imprensa/novidades-imperiais/5672-a-proclama%C3%A7%C3%A3o-da-independ%C3%Aancia-do-brasil,-por-fran%C3%A7ois-ren%C3%A9-moreaux.html>. Consultado el 24 de septiembre de 2016.