

LA CERÁMICA ARQUITECTÓNICA EN  
LA OBRA DE OSCAR NIEMEYER:  
COLOR, MORFOLOGÍA E INTENCIONES

Irene de la Torre Fornés

Tesis doctoral dirigida por:  
Ángela García Codoñer y Ana Torres Barchino



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Mayo 2017





*A mis hijos*



# Agradecimientos

A Ángela García Codoñer y Ana Torres Barchino, mis directoras de tesis, por su apoyo y por la confianza que han depositado en mí. Gracias por todo lo que de vosotras he aprendido y por ser mi ejemplo de dedicación y entusiasmo.

A mis compañeros –y amigos– del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica quienes, en mayor o menor medida, han sido testigos de esta larga andadura.

A Styliane Philippou, Luiz Carlos Zubaran y, en particular, a Josep Maria Botey, por sus valiosos comentarios.

A Miguel Roig, por su paciencia en la interminable labor de maquetación.

A Marita, mi compañera de trabajo y gran amiga, quien generosamente ha comprendido mis ausencias en nuestro estudio de arquitectura.

Y de manera especial, mi gratitud personal va dirigida

A mi madre, gran maestra y mi referente vital, que celebraba todas mis alegrías y cuya luz me acompaña siempre.

A mis hermanas Ana y Pilar, mi mejor herencia, por su cariño incondicional.

Y a Leo, mi baluarte, sin cuyo aliento no hubiera sido posible escribir estas líneas. Gracias por cada día que vivo junto a ti.



## Resumen

La cerámica arquitectónica ha supuesto un recurso legitimador del discurso inaugural de la arquitectura del Movimiento Moderno en Brasil. Entendida como un elemento que enlaza con la tradición de dicho país, y por tanto, plenamente identificable con éste, ha sido reinterpretada para asumir un papel destacado, en ocasiones determinante, en la configuración de las obras más importantes de este movimiento. Oscar Niemeyer, arquitecto clave en la reciente historia de Brasil, ha empleado la azulejería a lo largo de toda su trayectoria profesional con distintos propósitos que están ligados tanto al contexto artístico en el que se enmarcó como sus propios intereses personales. La presente investigación tiene por objetivo rescatar y poner en valor el papel que la cerámica arquitectónica desempeña en su obra como recurso compositivo que permite aportar valores significativos y referencias culturales a la misma.

El estudio se ha centrado en los edificios más emblemáticos de Niemeyer en los cuales está presente de forma evidente la azulejería. De cada uno de ellos se analizan, bajo un prisma eminentemente visual, las características cromáticas, morfológicas y simbólicas de las piezas cerámicas contenidas, en numerosas situaciones vinculadas al trabajo de reconocidos artistas. Asimismo, la contextualización de las obras –tanto las arquitectónicas como las cerámicas existentes en ellas– ha permitido constatar la evolución de las intenciones y características del material cerámico en paralelo a la trayectoria profesional de Niemeyer. Con todo ello se ha podido establecer una serie de conclusiones acerca de las motivaciones, en ocasiones imbricadas, que llevaron al arquitecto al empleo consciente del material cerámico en sus creaciones a lo largo de cada etapa de su vida, motivaciones que van desde la *desmaterialización* visual de los paramentos a los intereses artísticos del propio Niemeyer pasando por la alusión a la tradición brasileña entendida como reivindicación y significación. En suma, la cerámica arquitectónica ha desempeñado, por su cualidad intrínseca, un papel incuestionable en algunas de las obras más relevantes de Oscar Niemeyer, a las que ha aportado valores constructivos, estéticos y culturales, contribuyendo (unas veces de forma discreta, otras con presencia insoslayable) a la originalidad de su arquitectura.



## Resum

La ceràmica arquitectònica ha suposat un recurs legitimador del discurs inaugural de l'arquitectura del Moviment Modern al Brasil. Entesa com un element que enllaça amb la tradició d'aquest país, i per tant, plenament identificable, ha sigut reinterpretada per a assumir un paper destacat, en ocasions determinant, en la configuració de les obres més importants d'aquest moviment. Oscar Niemeyer, arquitecte clau en la recent història del Brasil, ha emprat la taulelleria al llarg de tota la seua trajectòria professional amb diferents propòsits que estan lligats tant al context artístic en el qual es va emmarcar com als seus propis interessos personals. La present investigació té per objectiu rescatar i posar en valor el paper que la ceràmica arquitectònica exerceix en la seua obra com a recurs compositiu que permet aportar valors significatius i referències culturals a la mateixa.

L'estudi s'ha centrat en els edificis més emblemàtics de Niemeyer en els quals està present de forma evident la taulelleria. De cada un d'ells s'analitzen, sota un prisma eminentment visual, les característiques cromàtiques, morfològiques i simbòliques de les peces ceràmiques contingudes, en nombroses situacions vinculades al treball de reconeguts artistes. Així mateix, la contextualització de les obres -tant les arquitectòniques com les ceràmiques existents en elles- ha permès constatar l'evolució de les intencions i característiques del material ceràmic en paral·lel a la trajectòria professional de Niemeyer. Amb tot això s'ha pogut establir una sèrie de conclusions sobre les motivacions, de vegades imbricades, que van portar a l'arquitecte a l'ús conscient del material ceràmic en les seues creacions al llarg de cada etapa de la seua vida, motivacions que van des de la *desmaterialització* visual dels paraments als interessos artístics del mateix Niemeyer i a l'al·lusió a la tradició brasilera entesa com a reivindicació i significació. En suma, la ceràmica arquitectònica ha exercit, per la seua qualitat intrínseca, un paper inqüestionable en algunes de les obres més rellevants d'Oscar Niemeyer, a les que ha aportat valors constructius, estètics i culturals, contribuint (unes vegades de forma discreta, altres amb presència ineludible) a l'originalitat de la seua arquitectura.





## Abstract

Architectural ceramics have been a legitimizing resource for the inaugural discourse of the Modern Movement architecture in Brazil. Understood as an element that connects with the tradition of that country, and therefore fully identifiable with it, architectural ceramics have been reinterpreted to assume a prominent, sometimes decisive, role in shaping the most important works of this movement. Oscar Niemeyer, a key architect in the recent history of Brazil, has used ceramic tiles throughout his career with different purposes that are linked both to the artistic context around him and to his own personal interests. The present research aims to rescue and to highlight the role that architectural ceramics play in his work as a compositional resource that provides it with significant values and cultural references.

The present study has focused on those among the most emblematic Niemeyer buildings in which the use of tiles is more apparent. Analyses are made under an eminently visual perspective, discussing the chromatic, morphological and symbolic characteristics of the ceramic pieces contained in every building, often in relation to the work of the renowned artists who designed them. Also, the contextualization of these works –both architectural and ceramic– has allowed to check the evolution of the intentions and characteristics of the ceramic material in parallel with the professional trajectory of Niemeyer. All this previous inquiry has brought us to formulate a series of conclusions about the (sometimes interwoven) motivations that led the architect to the conscious use of the ceramic material in his creations throughout each stage of his life. Those motivations range from the visual *dematerialization* of the surfaces to the artistic interests of Niemeyer himself through the allusion to the Brazilian tradition understood as vindication and signification. To sum up, architectural ceramics have played an unquestionable role in some of the most important works of Oscar Niemeyer and have provided constructive, aesthetic and cultural values to them, contributing (sometimes discreetly, other times with unavoidable presence) to the originality of his architecture.



# Índice

INTRODUCCIÓN .....	7
* Objetivos .....	13
* Metodología .....	15
ANTECEDENTES Y CONTEXTO .....	25
* El revestimiento en arquitectura. Generalidades .....	27
* Breves apuntes acerca del revestimiento cerámico .....	35
* Los desertores del Movimiento Moderno. Lo “nacional” vs el Estilo Internacional .....	47
PRIMERA ETAPA. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD .....	55
* Los albores del Movimiento Moderno y la <i>brasilidad</i> .....	57
* El Ministerio de Educación y Salud Pública (1936-1945) .....	77
* El Complejo de Pampulha (1940-1943) .....	109
SEGUNDA ETAPA. BRASILIA Y EL EXILIO: LA AZULEJERÍA GEOMÉTRICA .....	137
* Brasilia, la ciudad ideal .....	139
* La Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (1958) .....	167
* El Congreso Nacional de Brasil (1958-1960) .....	171
* La sede de la Editorial Mondadori en Milán (1968-1975) .....	183
TERCERA ETAPA. CAMINOS DE IDA Y VUELTA: COLOR Y ABSTRACCIÓN .....	187
* La tentación de la redundancia .....	189
* El Sambódromo de Río de Janeiro (1983-1984) .....	205
* El Museo Oscar Niemeyer, en Curitiba (2002) .....	209
* El Teatro Popular Oscar Niemeyer, en Niterói (2007) .....	217
* El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, en Avilés (2008-2011) .....	223



CONCLUSIONES .....	237
BIBLIOGRAFÍA .....	249
* Fuentes .....	251
* Bibliografía secundaria .....	263
* Tesis doctorales y de máster consultadas .....	271
* Recursos electrónicos .....	277
* Recursos audiovisuales .....	289
* Artículos de prensa .....	291
ORIGEN DE LAS IMÁGENES .....	295
ANEXOS .....	331
* Anexo I. Entrevista a Josep Maria Botey .....	333
* Anexo II. Catálogo de fichas .....	339



*Acababa yo de hablar de nuestra casa del barrio de Laranjeiras en Río cuando entró [en mi estudio] mi primo Camargo con cuatro azulejos antiguos. Cuando salí y me quedé solo contemplé aquellos azulejos en mi escritorio, sus diseños en azul sobre fondo blanco, y me entró la nostalgia. ¡Cómo hicieron revivir mis recuerdos! ¡Qué añoranza por los tiempos que nunca volverán! Esos azulejos habían estado en el muro de la terraza a la que daban la sala de estar y las habitaciones de mis abuelos. Habían escuchado tantas conversaciones; habían contemplado nuestras fiestas mientras sujetaban las mesas que apilábamos contra ellos, mientras André atendía a los invitados con esa humildad que las clases pudientes siempre han promovido en sus criados.*

*Acaricié lentamente los azulejos y me acordé de Henry Miller pasando su mano por encima del escritorio de Balzac y preguntándose, como yo, qué podía decirle del gran genio que había pasado su vida acurrucado sobre ella. ¡Qué secretos guardan esos azulejos bajo la aparente inercia del barro cocido! Me sumí en la contemplación melancólica de aquellos cuatro azulejos sueltos esparcidos por mi mesa, y después los recogí con cuidado. Ellos son lo único que queda de los años que viví en aquella casa de Laranjeiras.*

Oscar Niemeyer, *Las curvas del tiempo*, p. 11





# INTRODUCCIÓN



fig.1 Congreso Nacional de Brasil.

El color ha estado siempre presente en la arquitectura, unas veces como característica intrínseca al material y otras como decisión consciente de atribuir valores estéticos, simbólicos y culturales a los espacios a los que se destina, valores éstos que sobrepasan la pura necesidad constructiva. Esta cualidad del color, que ha caracterizado gran parte de la arquitectura tradicional, se vio revisada especialmente durante el Movimiento Moderno. La pureza de las formas y la funcionalidad –entendida como utilitarismo– por la que abogaba esta corriente arquitectónica condujo a una austeridad deliberada en la cual el color blanco se erigía como material ideal, de tal manera que el color pasó a ser una característica prescindible y, por tanto, a erradicar, de entre los elementos que debían ser considerados en la proyectación<sup>1</sup>.

Uno de los principales arquitectos del Movimiento Moderno, y tal vez uno de los que más se desmarcó de sus preceptos más estrictos fue Oscar Niemeyer (1907-2012). Las particularidades climatológicas y culturales de Brasil, así como su ubicación periférica en relación a los países que lideraron esta corriente, condicionaron su arquitectura, aportándole matices que toparon frontalmente con la pretendida universalidad por la que abogaba el Movimiento Internacional.

---

<sup>1</sup> A esa conclusión contribuyó la fotografía en blanco y negro de la arquitectura moderna temprana, favoreciendo la creencia de que las superficies eran un velo blanco uniforme (Weston, 2003, p. 161; Serra, 2010, p. 30). Todo ello condujo a que ciertas arquitecturas en las cuales existiera el color deliberadamente aplicado fueran interpretadas como blancas y por tanto, a los arquitectos que fueron artífices de las mismas se les asociara directamente con la desnudez cromática, obviando las cualidades reales que el color aportaba a sus edificios.

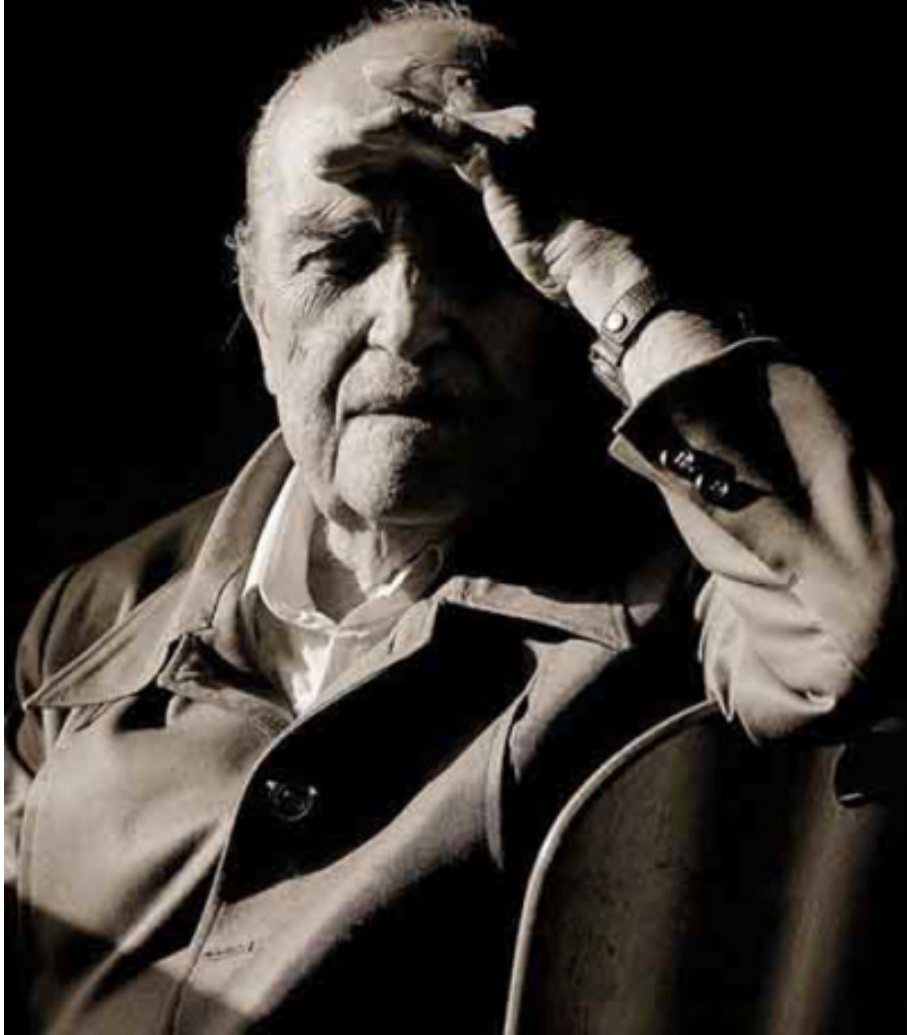


fig.2 Oscar Niemeyer.

Sin embargo, la obra de Oscar Niemeyer ha sido leída habitualmente desde el punto de vista formal, prescindiendo casi de cualquier otra consideración. Niemeyer ha pasado a la Historia de la Arquitectura como el artífice de los principales edificios de Brasilia, y como el arquitecto-escultor que se sirvió del hormigón como material plástico que le permitió moldear formas inusitadas, lo que evidencia su audacia y originalidad a la hora de concebir nuevos espacios para viejas y nuevas necesidades funcionales. En la inmensa mayoría de estos proyectos prevalece una esencialidad conceptual que se traduce en un reducido repertorio material representado básicamente por el vidrio y el hormigón. En cambio, la azulejería presente en la obra de Niemeyer ha sido un aspecto poco tratado como elemento caracterizador de su arquitectura, quedando relegada, hasta cierto punto, tras la rotundidad formal que define su arquitectura.

Son varias las investigaciones generalistas acerca de la obra arquitectónica de Oscar Niemeyer, así como la de figuras artísticas próximas a él relacionadas con la azulejería, como son Athos Bulcão (1918-2008) y Cândido Portinari (1903-1962). Existen, asimismo, estudios que contemplan el papel que la cerámica arquitectónica ha representado en el Movimiento Moderno de Brasil y de los principales agentes (arquitectos, artistas y críticos) que lo impulsaron. Sin embargo, la presente investigación

plantea como novedad compendiar la obra arquitectónica de Oscar Niemeyer bajo el criterio del empleo del material cerámico, de forma que, sin pretender transformar la figura y los intereses generales de este arquitecto, puedan esclarecerse las intenciones y los resultados conseguidos con la azulejería a lo largo de su trayectoria.



fig.3 Edificio Niemeyer (Belo Horizonte, Brasil).

## Objetivos

La presente investigación tiene por objetivo rescatar y poner en valor el papel que la cerámica arquitectónica desempeña en la obra de Oscar Niemeyer como recurso compositivo que permite aportar valores significativos y referencias culturales a la misma.

El estudio se ha centrado en los edificios más emblemáticos de este arquitecto en los cuales está presente de forma evidente la azulejería, de manera que de cada uno de ellos se analizan, bajo un prisma eminentemente visual, las características cromáticas, morfológicas y simbólicas de las piezas cerámicas contenidas, en numerosas situaciones vinculadas al trabajo de reconocidos artistas. Asimismo, la contextualización de las obras –tanto las arquitectónicas como las cerámicas existentes en ellas– ha permitido constatar la evolución de las intenciones y características del material cerámico en paralelo a la trayectoria profesional de Oscar Niemeyer. Con todo ello se ha podido establecer una serie de conclusiones acerca de las motivaciones, en ocasiones imbricadas, que llevaron al arquitecto al empleo consciente del material cerámico en sus creaciones a lo largo de cada etapa de su vida, motivaciones que van desde la desmaterialización visual de los paramentos a los intereses artísticos y a la alusión a la tradición brasileña entendida como reivindicación y significación.

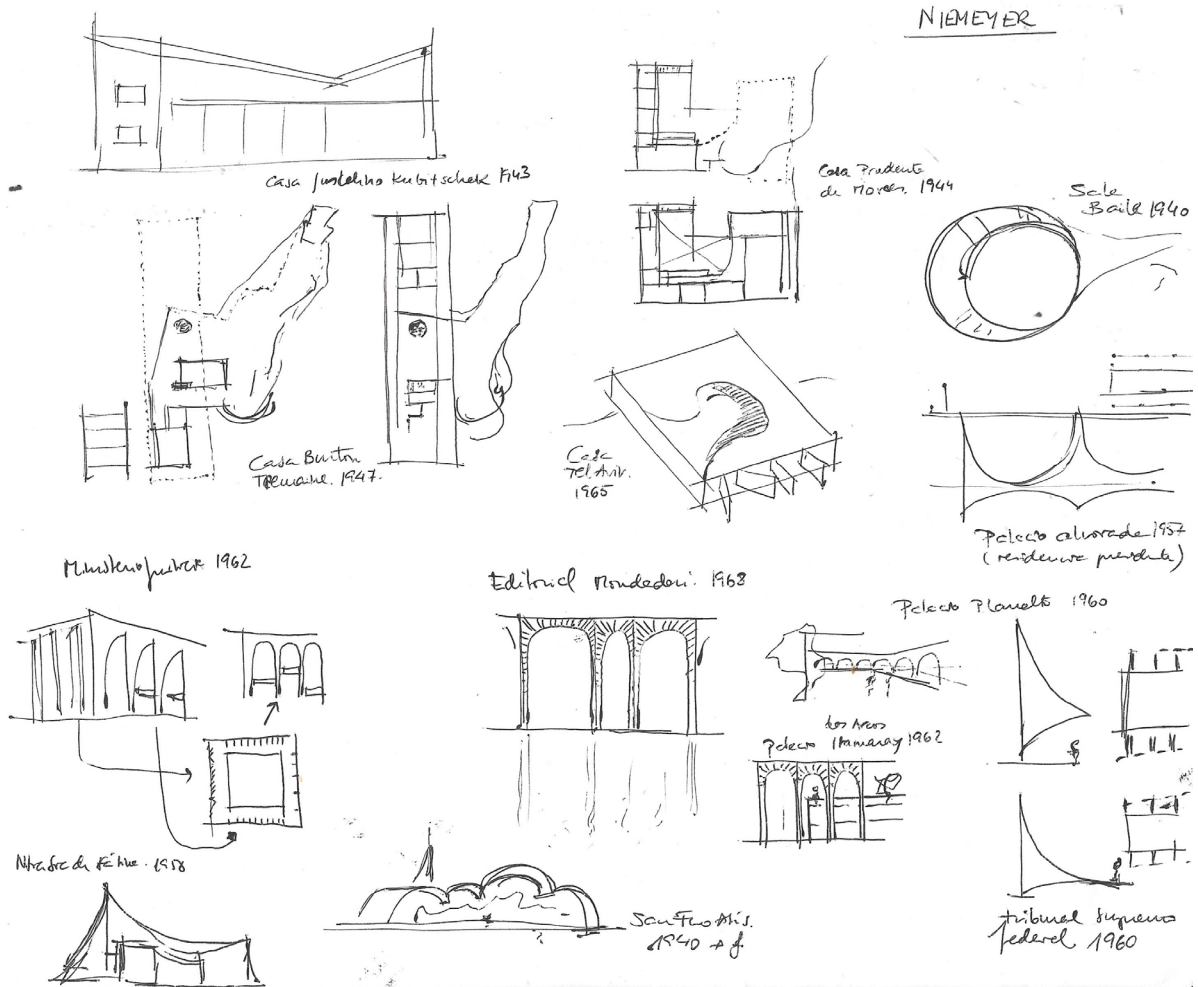


fig.4 Bocetos de la autora sobre diversas obras de Oscar Niemeyer.



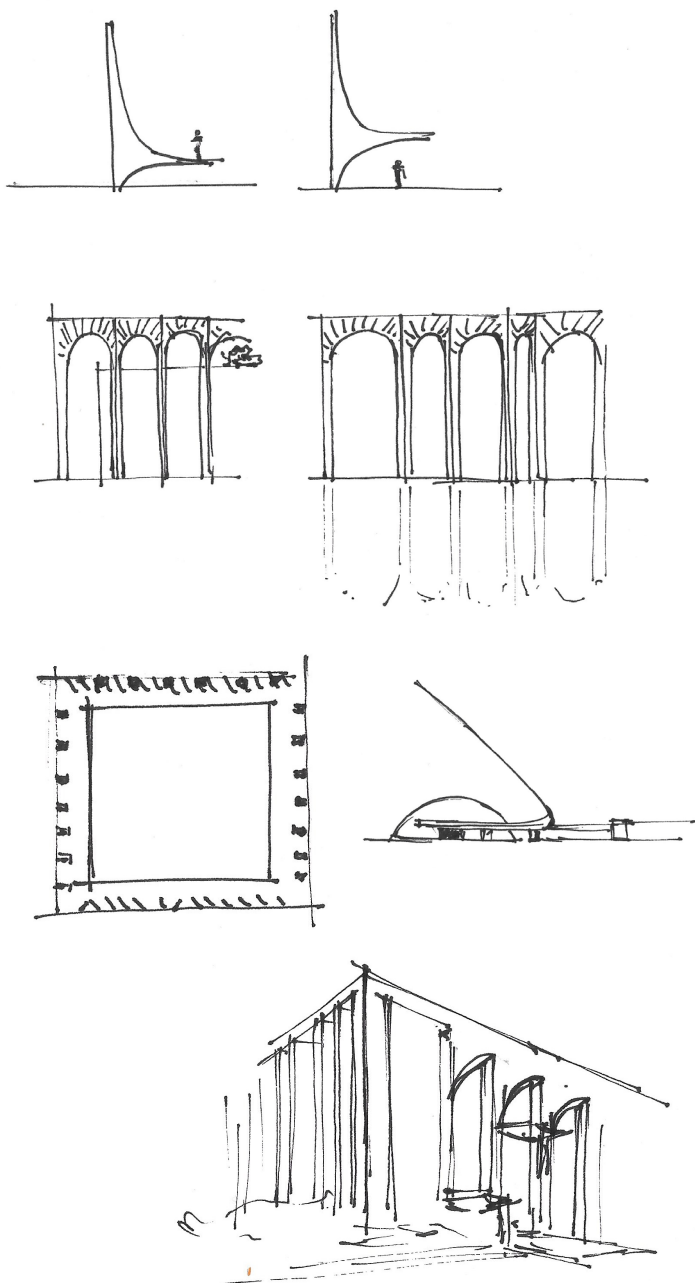
## Metodología

El enfoque del presente trabajo supone por tanto seleccionar aquellas creaciones destacadas de Oscar Niemeyer que mejor ejemplifican su apuesta consciente e intencionada por el material cerámico. En consecuencia, se omiten deliberadamente ciertas obras notorias que pueden resultar clave en el recorrido profesional del arquitecto pero que, por la ausencia de azulejería en ellas, resultan irrelevantes para el análisis que se propone.

Ante la ingente producción de este arquitecto se hace necesario establecer unos criterios de ordenación y cribado de sus obras. El criterio tipológico se descarta por cuanto tienen en común obras de diverso uso en relación al empleo de la cerámica arquitectónica. La autoría de los diseños de los paneles cerámicos se excluye también como herramienta de clasificación puesto que, además de no haber diferencias concluyentes en cuanto al efecto de la obra cerámica en el proyecto arquitectónico relacionados directamente con uno u otro artista, implica conceder a cada uno de ellos una autonomía creativa y un protagonismo que escapa del verdadero control que Niemeyer ejercía en todos los ámbitos del proyecto<sup>2</sup>. Por tanto, analizar la obra de Niemeyer al ritmo del tiempo en que va surgiendo resulta la opción más adecuada para poder dilucidar una posible evolución de la misma<sup>3</sup> que permita llegar a una serie de conclusiones. El hecho de que todas estas afirmaciones constaten una constancia en ciertos aspectos proyectuales a lo largo del tiempo no invalidan la clasificación cronológica de su obra, por tanto,

---

<sup>2</sup> Niemeyer tenía una forma de trabajar rápida, que ha suscitado comentarios acerca del escaso cuidado al detalle en sus obras (Underwood, 1994, p. 208; Segawa, 2008).



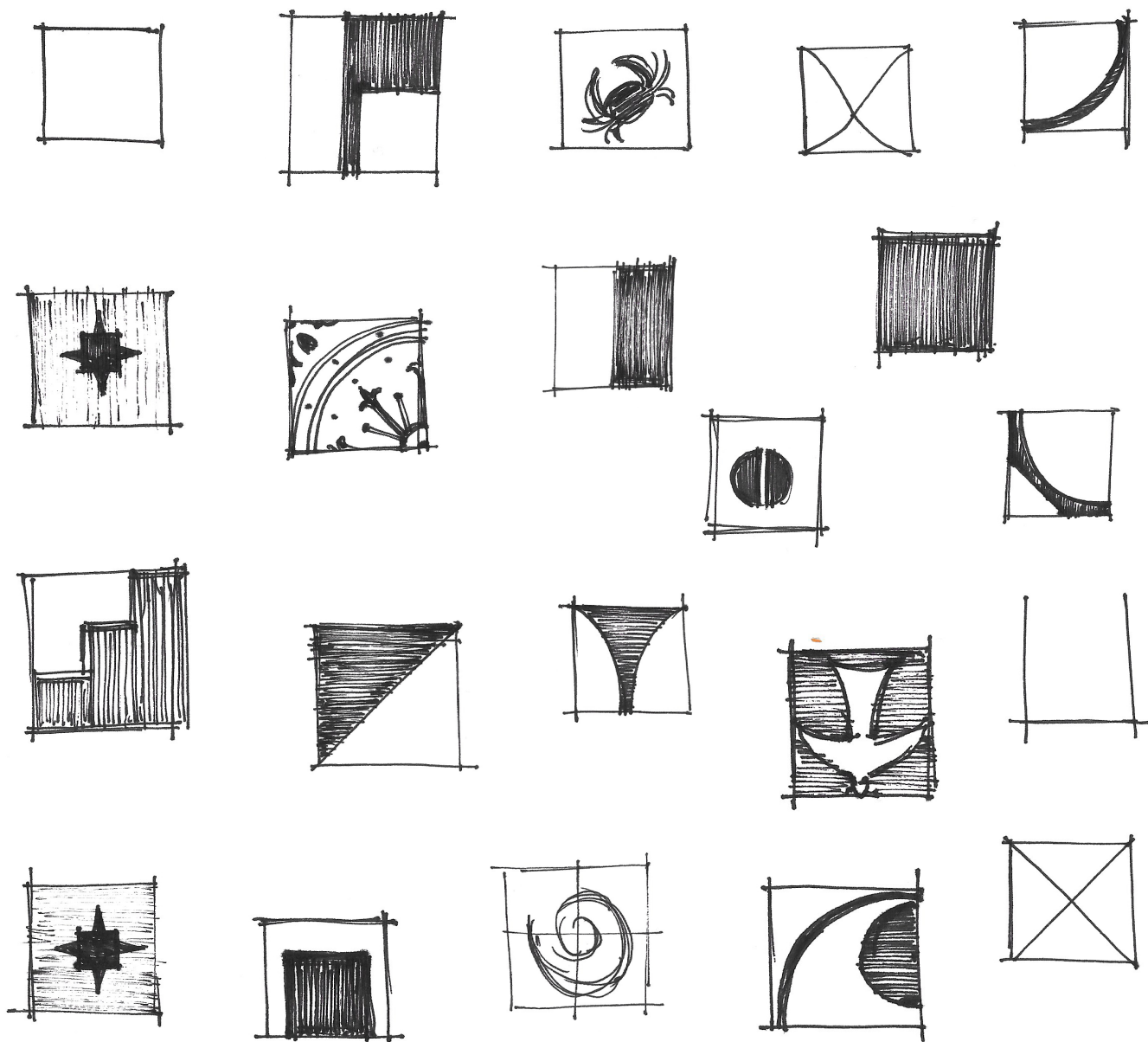


fig.5 Bocetos de la autora sobre diseños de azulejería en obras de Oscar Niemeyer.

consideramos dicha clasificación como la más pertinente para el análisis que nos ocupa, precisamente porque constituye la herramienta que permite deducir ciertas variantes e invariantes proyectuales sin establecerlas *a priori*.

El criterio de división se hace correspondiendo una serie de años con etapas creativas y vitales reconocibles. El propio Niemeyer (2000, p. 168) clasifica su obra en cinco períodos: “Pampulha, de Pampulha a Brasilia<sup>4</sup>, Brasilia, mi experiencia internacional, y finalmente, los últimos diseños”. Aquí, sin embargo, atenderemos a una clasificación más generalista de su obra, puesto que durante el exilio del arquitecto existen lazos de unión profesional con Brasil, ya que es la época en que se

---

<sup>3</sup> Papadaki (1964, p. 26), en relación a la evolución en la obra de Oscar Niemeyer, afirma: “no existe ninguna nueva desviación, ningún viraje abrupto que precise ser rastreado en su obra. Las mismas características que existían en su labor primeriza se han hecho aún más prominentes en la multiplicación de sus últimos diseños”. Si bien es una afirmación hecha cuando todavía le quedaba al arquitecto mucho recorrido profesional, da idea de una cierta incidencia en algunos aspectos conceptuales de su obra. También Andreoli y Forty (2004, p. 13) afirman: “Aunque el historiador de la arquitectura David Underwood (*Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*, New York, Rizzoli, 1994) ha tratado de periodizar la obra de Niemeyer, y distinguir entre las variadas fases de su carrera, su intento solo ha tenido éxito parcialmente, pues se ha topado con la tendencia del propio arquitecto a describir su obra en términos de principios arquitectónicos universales que subrayan la continuidad entre sus últimos y sus primeros trabajos”. Niemeyer mismo (2000, p. 169) comenta sobre la evolución de su obra: “Si se examina mi obra arquitectónica en sus diferentes etapas se ve como este viejo *alter ego* ha actuado siempre, transformando esas fases en suspiros de alivio en vista de las chapuzas que, a mi juicio, han afectado a la arquitectura”.

coloca revestimiento cerámico en numerosos edificios de Brasilia, y por tanto, las etapas “Brasilia” y “mi experiencia internacional” se han unificado. Asimismo, y nuevamente desde el punto de vista del empleo de la cerámica, la etapa “de Pampulha a Brasilia” se incluirá como continuación de “Pampulha” en un mismo capítulo<sup>5</sup>.

De esta forma, cronológicamente, su obra se puede clasificar en tres grandes períodos: desde los inicios de su andadura profesional hasta mediados de los años 50 (período que concentró parte de su legado más identificativo), su etapa de Brasilia y el exilio, y una última fase de regreso a Brasil en la cual acomete proyectos tanto en su país como a nivel internacional. De cada una de estas etapas se han tomado una serie de edificios seleccionados tanto por su representatividad dentro del contexto en los que se enmarcan como por la entidad del material cerámico presente en ellos. Dichos edificios –y la cronología aproximada de cada etapa– son:

---

<sup>4</sup> Este período corresponde a los años 1944-1956, por lo entendemos que Niemeyer incurre en un *lapsus* –ya que el pabellón de Brasil para la Exposición de Nueva York fue construido en 1939– cuando afirma seguidamente: “Desde Pampulha hasta Brasilia, mi obra siguió la misma trayectoria de libertad plástica e inventiva arquitectónica (...) Durante ese periodo hice tres viajes al extranjero: a Nueva York para el Pabellón de Brasil, a Venezuela (por el Museo), y otra vez a Nueva York, por el concurso para Naciones Unidas” (*ibíd.*, pp. 170-171).

<sup>5</sup> Otros autores siguen una ordenación similar, como Alan Hess quien, en su libro *Oscar Niemeyer Houses*, establece una clasificación de las viviendas diseñadas por el arquitecto en tres períodos más o menos coincidentes: 1936-1953, 1953-1961 y 1961-2005.

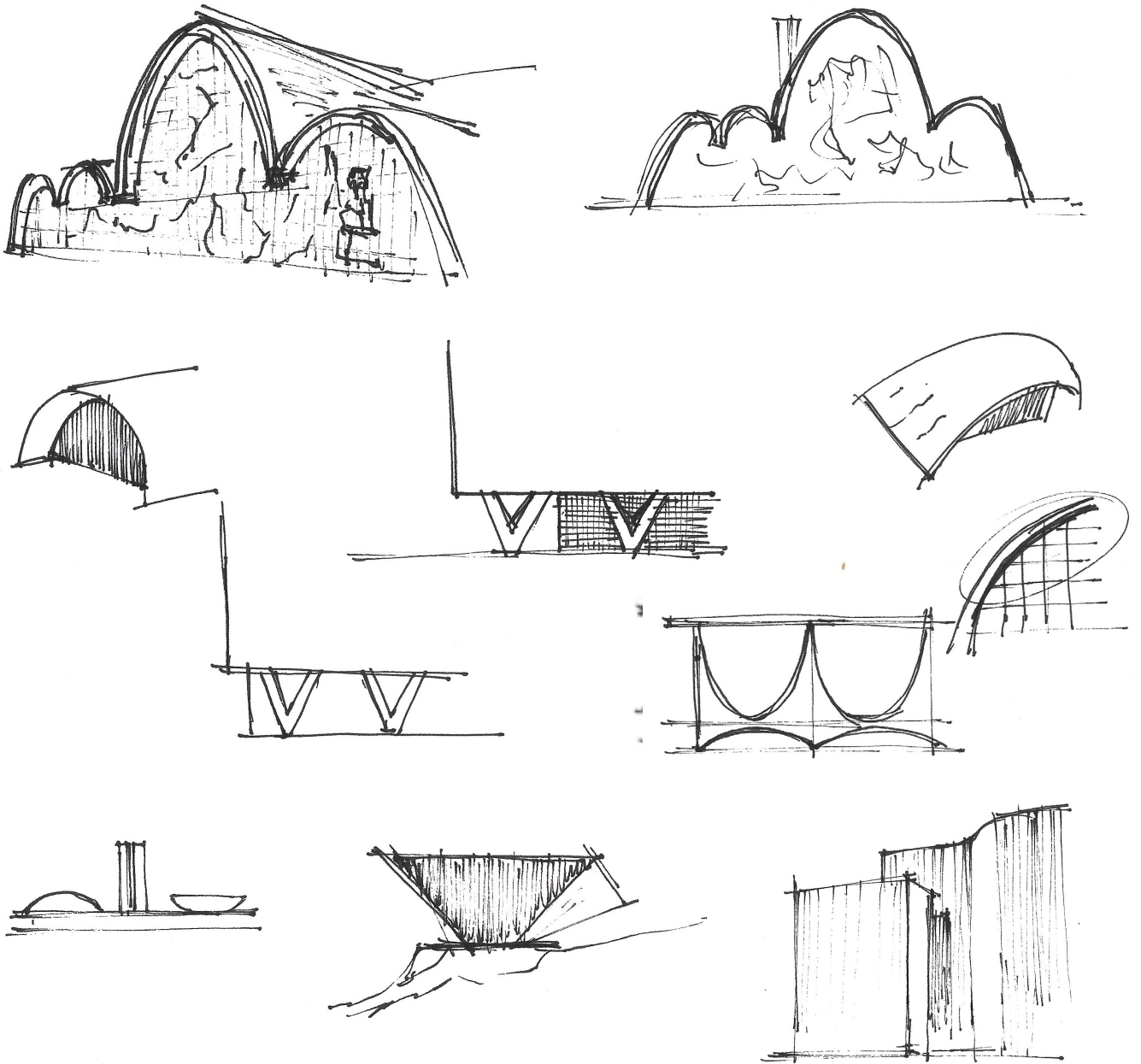
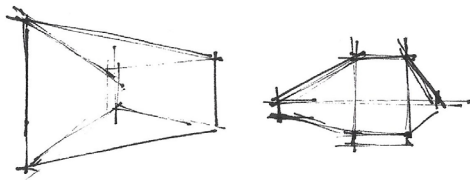


fig.6 Bocetos de la autora sobre diversas obras de Oscar Niemeyer (II).



- PRIMERA ETAPA (1936-1956)

- \*El Ministerio de Educación y Salud
- \*El Complejo de Pampulha



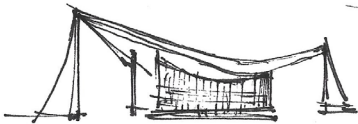
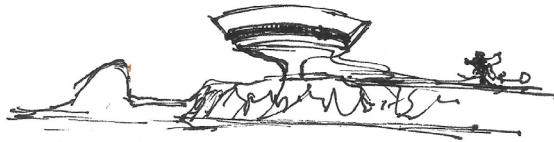
- SEGUNDA ETAPA (1957-1983)

- \*La Iglesia de Nuestra Señora de Fátima
- \*El Congreso Nacional
- \*La Sede de la Editorial Mondadori

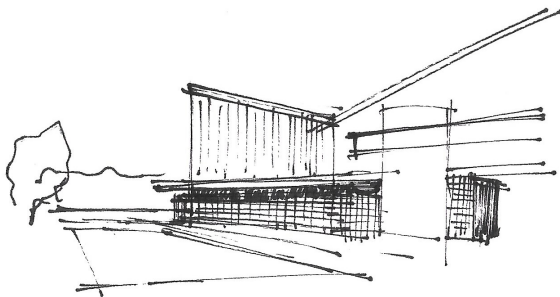


- TERCERA ETAPA (1984-2012)

- \*El Sambódromo de Río de Janeiro
- \*El Museo Oscar Niemeyer
- \*El Teatro Popular Oscar Niemeyer
- \*El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer



En cada una de estas obras se analizará, como decimos, el peso y la intención del revestimiento cerámico a través del estudio de su ubicación en el edificio y de las características cromáticas y morfológicas de las piezas que lo componen. No se pretende, por tanto, abarcar exhaustivamente la globalidad de cada proyecto ni establecer conclusiones arquitectónicas que excedan de la pretensión de la tesis.



La labor de recopilación de documentación para el presente trabajo se ha centrado en varios ámbitos. Por una parte, en la lectura de bibliografía general acerca del contexto histórico en el que se enmarca Oscar

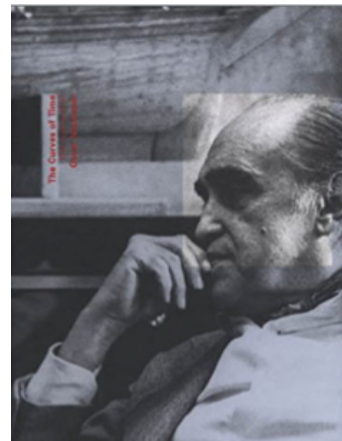
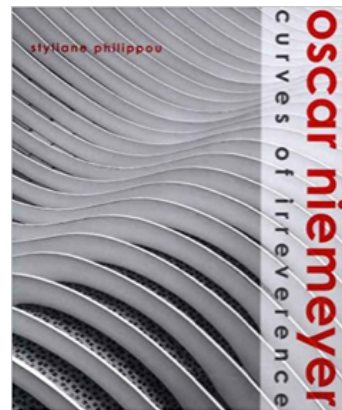


fig.7 Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos* (portada).

fig.8 Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence* (portada).

fig.9 Oscar Niemeyer, *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer* (portada).



Niemeyer, así como de bibliografía específica sobre la vida de este arquitecto y de su producción arquitectónica. A este respecto he obtenido materiales procedentes de los fondos documentales de la Biblioteca Central de la Universidad Politécnica de Valencia, del *Centro de Información Arquitectónica* de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (CIA), de la biblioteca del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (CTAV) y de la biblioteca de la Universidad CEU Cardenal Herrera. Se incluyen también en esta documentación las entrevistas y artículos ofrecidos por el arquitecto a diferentes medios, de gran interés especialmente en lo relativo a sus últimas obras dado el escaso material teórico existente sobre ellas. He podido leer un considerable número de tesis y tesinas que tratan tanto sobre la figura de Oscar Niemeyer y los principales agentes que colaboraron con él (Athos Bulcão, Lúcio Costa, Cândido Portinari...) como sobre las obras cerámicas incluidas en sus obras. La inmensa mayoría de esta documentación de carácter investigador ha sido realizada en universidades brasileñas, por lo que se ha realizado una labor de traducción del portugués al castellano que permitirá, espero, dar visibilidad al trabajo allí realizado.

Por otra parte, han sido consultadas las plataformas oficiales *on-line* de Oscar Niemeyer, Cândido Portinari y Athos Bulcão (es de destacar aquí la colaboración de Valeria Maria Lopes Cabral, secretaria ejecutiva de la Fundación Athos Bulcão, quien amablemente respondió a las preguntas que le formulé acerca de este artista y su relación con Oscar Niemeyer), y diversos *sitios web* de publicaciones arquitectónicas de seriedad contrastada.

Se ha mantenido asimismo correspondencia electrónica con diversos agentes relacionados de una u otra forma con la figura de Oscar Niemeyer, tales como: Maria Helena Saporoli y Elvo Benito Dalmo, artistas brasileños encargados de la ejecución de los paneles cerámicos del Museo Oscar Niemeyer, en Curitiba; Rodrigo Cristiano Queiroz, Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, autor de la tesis doctoral *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros* y de diversas publicaciones más sobre Niemeyer; Danilo Matoso Macedo, arquitecto y urbanista, autor del libro *A matéria da invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*, además de numerosos textos acerca del arquitecto; y en particular, Luiz Carlos Zubaran, doctor en Arquitectura por la Universidad de Coruña en 2015 con una tesis también sobre Niemeyer. Todos ellos me han proporcionado de forma altruista documentación e impresiones respecto a la obra del arquitecto brasileño. Destaco por último la conversación electrónica escrita mantenida con Styliane Philippou, autora de la monografía *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*<sup>6</sup>. Su estimable contribución excedió mis expectativas, y generosamente aportó sus valoraciones sobre el color en la obra de Niemeyer, en concreto en lo relativo a su última etapa, que ayudó a llenar ciertas lagunas existentes en este apartado.

Otra notable fuente de documentación la obtuve de mi entrevista personal con el arquitecto Josep Maria Botey, autor del libro *Oscar Niemeyer. Obras y Proyectos*, al que visité en su estudio de Barcelona en diversas ocasiones.

---

<sup>6</sup> Este libro fue merecedor en 2009 de la Medalla de Oro de los premios *Independent Publisher Book* en la categoría de Arquitectura.



fig.10 Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (Avilés, España).

fig.11 Sede de la Editorial Mondadori (Segrate, Italia).



Gracias a su amable hospitalidad pude completar mi información conforme iba avanzando en la investigación de la presente tesis. Sus valiosas aportaciones acerca de la figura y obra de Oscar Niemeyer resultaron sumamente esclarecedoras a la hora de completar el dibujo de su biografía. Por su interés, la transcripción de la entrevista figura además como anexo al final de la tesis.

Entre mis labores de documentación he de mencionar también la asistencia a diversas exposiciones sobre cerámica arquitectónica, entre las que destaca “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura”, que tuvo lugar en el Museu del Disseny de Barcelona en noviembre de 2016. Su comisario, Pedro Azara (Profesor Titular de Estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona -ETSAB) tuvo la deferencia de atenderme, y de responder con gran cordialidad a mis preguntas.

Por último deseo hacer constar las visitas que realicé a la Sede de la Editorial Mondadori, en Segrate (Milán, Italia), aprovechando la concesión de una beca STA<sup>7</sup>, y al Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés, donde se me permitió acceder a los fondos documentales existentes en su archivo así como informarme de primera mano, gracias a la atención del personal del Centro Niemeyer, y en particular de su responsable de Comunicación, en todo lo relativo a este único proyecto del arquitecto en España.

El trabajo se ha beneficiado de diversas aportaciones fotográficas, entre las que destacaría la de Belén Chirivella

Viña. Toda la información gráfica y documental referente a la azulejería, tanto de las edificaciones que se comentan en el cuerpo del trabajo como del resto de las principales obras de Niemeyer que contienen cerámica arquitectónica en mayor o menor medida, se ha volcado en un catálogo de fichas que se aporta como anexo documental a esta tesis. En esas fichas se registran los datos principales de cada edificio (año de construcción, ubicación, tipología, etc.), así como las características pormenorizadas de la cerámica contenida en él (autor, dimensiones, color), con el doble fin de constatar la entidad del objeto de estudio y de gestionar ordenadamente la información recabada. Ello ha hecho posible visualizar un panorama general acerca del papel y de la evolución de la cerámica arquitectónica en la obra de Oscar Niemeyer, y extraer, con el imprescindible complemento de la base teórica, las conclusiones a las que se ha llegado en la presente investigación.

---

<sup>7</sup> Beca enmarcada dentro del programa “Erasmus+” para el curso 2016/17 con un convenio de acuerdo entre la Universidad Politécnica de Valencia y Politécnico di Milano. La estancia fue realizada en enero de 2017.



# ANTECEDENTES Y CONTEXTO



fig.12 Panel vidriado de la vía procesional de Babilonia.

## El revestimiento en la arquitectura. Generalidades

La historia de la arquitectura demuestra que desde casi los inicios el color ha estado siempre presente, en mayor o menor medida, en la caracterización de los espacios. Los yacimientos y ruinas revelan que ya desde la civilización mesopotámica –desde los edificios de Uruk que insertaban terracotas pintadas de amarillo oscuro, rojo y negro a la puerta de Ishtar perteneciente a la muralla interior de Babilonia, con sus muros revestidos de cerámica vidrada de color de azul y decorado con dragones, leones y seres mitológicos– existía una última capa de acabado material en el muro con una indiscutible propiedad de protección del paramento, pero cuyo cromatismo demuestra un afán de “ir más allá”, de aportar significado.

En general, las características de esa capa de acabado iban estrechamente vinculadas al territorio, el cual otorgaba el material para hacerlo posible<sup>8</sup>. A medida que evolucionan las técnicas de construcción se crean nuevos materiales, siempre partiendo de las posibilidades del lugar, es decir, de la propia tierra. Surge así la cerámica<sup>9</sup>, resultado de la cocción de arcilla bajo diversas formas, a la cual, en un ulterior paso avanzado de sofisticación, se le aplicaría una capa de acabado vidriado que posibilitaría la caracterización de su apariencia. El color se convierte en una variable que puede ser hasta cierto punto manipulada, y por tanto, sometida a las intenciones de la composición arquitectónica. Los volúmenes, que

conforman los espacios, pueden ser leídos por los planos que los definen. Esta voluntad de otorgar a un espacio diferentes significados<sup>10</sup>–simbólicos, físicos, sensoriales, ornamentales, iconográficos– mediante la aplicación del color en sus superficies se hace evidente en civilizaciones antiguas como la mencionada civilización mesopotámica, la arquitectura del Imperio Persa –que empleaba decoración de pasta vítrea aplicada a sus edificios– y en culturas más recientes como la bizantina y la musulmana, donde, especialmente en ésta última, el factor cromático materializado con cerámica alcanza su máxima expresión, contribuyendo a acentuar las intenciones plásticas –entre otras, el sentido de la disolución de la masa y la sensación de ingravidez (Weston, 2003, p. 164)– de la propia arquitectura.

Esa cualidad del material en cuanto a acabado, capaz de aportar valores más allá de la mera función de capa de protección, origina el concepto de revestimiento. Ya en el siglo XIX el arquitecto Gottfried Semper (1803-1879) se plantea el material como una de las variables que determinan la configuración de un estilo<sup>11</sup>. Como afirman Fanelli y Gargiani (1999, p. 8), “Semper investiga y

---

<sup>8</sup> Veáanse las publicaciones del Grupo de Investigación del Color del Instituto de Restauración de Patrimonio perteneciente a la Universidad Politécnica de Valencia, en <<http://grupocolor.webs.upv.es/WEB/>>.

<sup>9</sup> Las intenciones del uso de la cerámica están enmarcadas, en muchos casos, en las teorías generales acerca del color y revestimiento en la arquitectura y suponen una ejemplificación de éstas, como lo son otros materiales.

---

<sup>10</sup> “Los materiales también pueden adquirir significados a través del color: todas las asociaciones tienen un trasfondo cultural, pero algunas explotan lo que podrían considerarse asociaciones familiares, mientras que otras forman parte de complejos sistemas simbólicos”. (Michael Barry, citado en Weston, 2003, p. 174). Para Weston (2003, p. 172) los materiales escasos, entre los que se encuentran aquellos coloreados con el pigmento azul ultramar, suelen adquirir significados especiales.

<sup>11</sup> Semper se plantea la existencia de unos principios objetivos que determinan el nacimiento de los estilos, principios que serían el material elegido, la técnica utilizada y la finalidad práctica deseada. A esos tres principios Semper añade como condicionantes las influencias locales y la voluntad creadora, que propician un desarrollo del estilo teórico



fig.13 Edificio en Avenue Rapp, 29 de París, de Jules Lavirotte.  
fig.14 Majolica House en Viena, de Otto Wagner.

reconoce en la antigüedad el revestimiento y el color como componentes esenciales de la cualificación arquitectónica y traza, en consecuencia, una idea de arquitectura que exalta los valores simbólicos y metafóricos, trascendiendo el papel determinista de los materiales constructivos”.

Semper aportó una interesante comparativa *textil* del revestimiento entendido como ropaje del edificio<sup>12</sup>, y plantea con su obra *Der Stil (El estilo en las artes técnicas y tectónicas)* la idea de la transfiguración de la estructura y de los materiales constructivos a través del revestimiento, en contraposición a la postura defendida por su contemporáneo Viollet-le-Duc (1814-1879) en su texto *Entretiens sur l'Architecture*. Para Viollet-le-Duc existe una directa correspondencia entre estructura y forma arquitectónica (Fanelli y Gargiani, 1999, p. 12). Junto a él, críticos como John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896) ensalzaron los ideales medievales del artesanado y abogaron por la sinceridad en el uso de materiales<sup>13</sup>.

---

hacia un resultado concreto. de la propia personalidad artística. “Según Semper en su libro *The four elements of Architecture* en 1851, era preciso elegir y utilizar los materiales «según leyes impuestas por la naturaleza», pero su «forma y carácter» debían «depender de las ideas que simbolizan, y no del material». (Weston, 2003, p. 60).

<sup>12</sup> “Al establecer una correlación entre la arquitectura y la ropa, y al declarar las «alfombras coloridas» como las «representantes auténticas y legítimas de la pared», Semper nos invita a ver cómo los materiales que tradicionalmente se han considerado una simple decoración añadida son en realidad los responsable legítimos del espacio arquitectónico” (Weston, 2003, p. 143).

<sup>13</sup> La obra de Ruskin *Las siete lámparas de la arquitectura*, de 1849 inspira el movimiento británico *Arts and Crafts* que defiende los oficios

La lectura de distinción entre cerramiento y estructura se hace todavía más patente con la llegada de las posibilidades estructurales nacidas de los nuevos materiales de construcción empleados a partir del siglo XIX, como el hierro y el hormigón armado. Esta idea de *la verdad estructural*<sup>14</sup> obliga a una reflexión acerca del papel que ha de desempeñar el revestimiento ante esta circunstancia, es decir, si éste ha de ocultar la estructura o evidenciarla. El Modernismo, estilo nacido en Europa a finales del siglo XIX en la transición entre los historicismos y el Movimiento Moderno, no es ajeno a este dilema, y sus diversas corrientes lo encaran de forma distinta. Este movimiento, que aplicado a la arquitectura constituye una perfecta materialización de la idea de arte total, donde las creaciones plásticas se integran en el conjunto<sup>15</sup>, fomenta una estrecha cooperación entre artistas y artesanos y es, en su esencia, hostil a la máquina. Ello es incompatible con la producción en masa, y por tanto, autista ante las nuevas tendencias que apuntaban a una nueva revolución industrial que permitiría la democratización

---

medievales en aras a la reivindicación de la supremacía del hombre sobre la máquina, potenciando la creatividad y el arte frente a la producción en serie.

<sup>14</sup> "A partir de principios del siglo XIX, el concepto de revestir para ennoblecer y proteger la construcción no puede ya prescindir de la nueva instancia de la verdad de las estructuras y los materiales, y ello comporta una reflexión sobre la naturaleza de la relación entre revestimiento y construcción. La idea de revestimiento oscila entre los extremos de enmascarar y revelar la construcción." (Fanelli y Gargiani, 1999, p. 12).

<sup>15</sup> Así de categórico lo expresa Madsen (1967, p. 44): "desde el Renacimiento, el talento artístico nunca había sido tan versátil, ni los géneros habían estado tan fecundamente unidos".

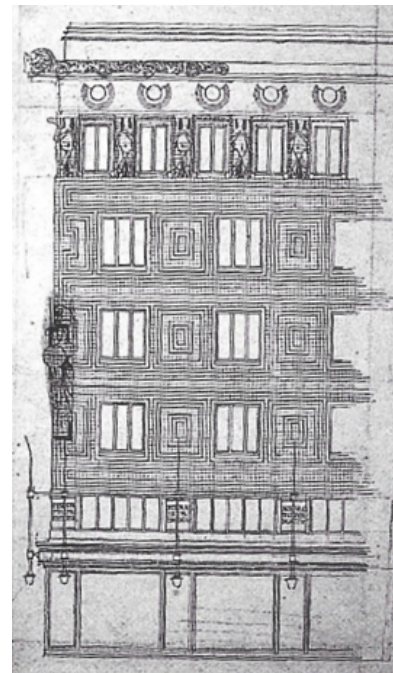
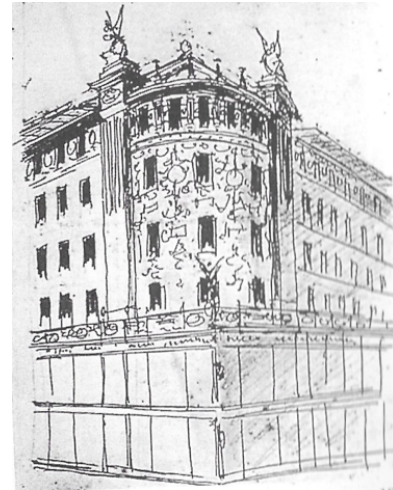


fig.15 Casa de Otto Wagner en Viena. Croquis de estudio de Joze Plecnik.

fig.16 *Zacherl-Haus*, de Joze Plecnik. Estudio para el revestimiento de la fachada con placas de cerámica.





fig.17 Mercado de Colón (Valencia, España), de Francisco Mora Berenguer.

de los productos<sup>16</sup>. Paradójicamente, los avances en la técnica favorecen la estética modernista: el gusto por una arquitectura transparente, ligera, estilizada y sinuosa, inspirada en la Naturaleza, se materializa en numerosas ocasiones mediante grandes superficies acristaladas que exhiben los elementos estructurales y constructivos, sobre todo el hierro, para que sean visibles e incluso, *decorativos*.

---

<sup>16</sup> Como indica Robert Schmutzler (1980, p. 39) "el modernismo quería convertir cada cosa de la vida en una obra de arte. Su estilo partía de esta concepción y de la equiparación de las artes decorativas con las demás. La posesión de un alto grado de conocimiento artesanal no era solamente una premisa del modernismo, sino también una de sus raíces estilísticas. Ello explica la rapidez con la que perdió calidad cuando las obras del Art Nouveau empezaron a fabricarse industrialmente en serie".

Bajo esta premisa de considerar la estructura como parte de la composición arquitectónica fueron ideadas muchas de las obras más representativas de este movimiento, en concreto las enmarcadas en el modernismo francés y belga. En el caso de España, la extendida tradición del azulejo asimila con celeridad el nuevo lenguaje polícromo y directo de la nueva corriente, de forma que el revestimiento cerámico resulta determinante para atribuir el carácter modernista a un edificio. En esta zona en la que la estructura a base de muros de carga es todavía representativa, el hecho de que los azulejos no sugieran el aparejo murario del soporte subyacente enfatiza la idea de superficie, y permite unificar estructura y cerramiento. Así por ejemplo, para Fanelli y Gargiani (1999, p. 236),





fig.18 Catedral de Brasilia, de Oscar Niemeyer (interior).

en la Casa Milà de Gaudí el revestimiento es al mismo tiempo “esqueleto y piel”<sup>17</sup>.

Sin embargo, en el contexto de la *Sezession* vienesa, arquitectos como Otto Wagner (1841-1918) y Josef Hoffmann (1870-1956) confían la cualificación formal de la arquitectura al diseño de la pared entendida como página gráfica rica en potencialidades simbólicas y autónomas con respecto al sistema estructural, hecho peculiar en el marco de la arquitectura europea y que

puede explicarse a partir de la influencia de la idea de Semper de la pared como límite, cargado de valores simbólicos (Fanelli y Gargiani, 1999, p. 66). También el modernismo alemán o *Jugendstil*, capitaneado por Peter Behrens, se inclina hacia formas serias, pesadas y arquitectónicas, pero ambas corrientes se desprenden de la lectura semperiana de revestimiento textil y de toda decoración superflua, dirigiéndose así hacia una identificación de la arquitectura entendida como “piel y huesos” que entraña el germen de una reacción contra el propio modernismo y que constituyó una de las bases del movimiento moderno. Como explican Fanelli y Gargiani:

---

<sup>17</sup> “Organizar el espacio –escribe Gaudí– no es sólo construir las estructuras, sino también revestirlas, hacerlas vivir y, sobre todo, hacerles perder su materialidad, espiritualizarlas a través de una ornamentación viviente” (Decharnes y Prévost, 1969, citado en Fanelli y Gargiani, 1999, p. 236).



fig.19 Casa Batlló (Barcelona, España), de Antoni Gaudí.

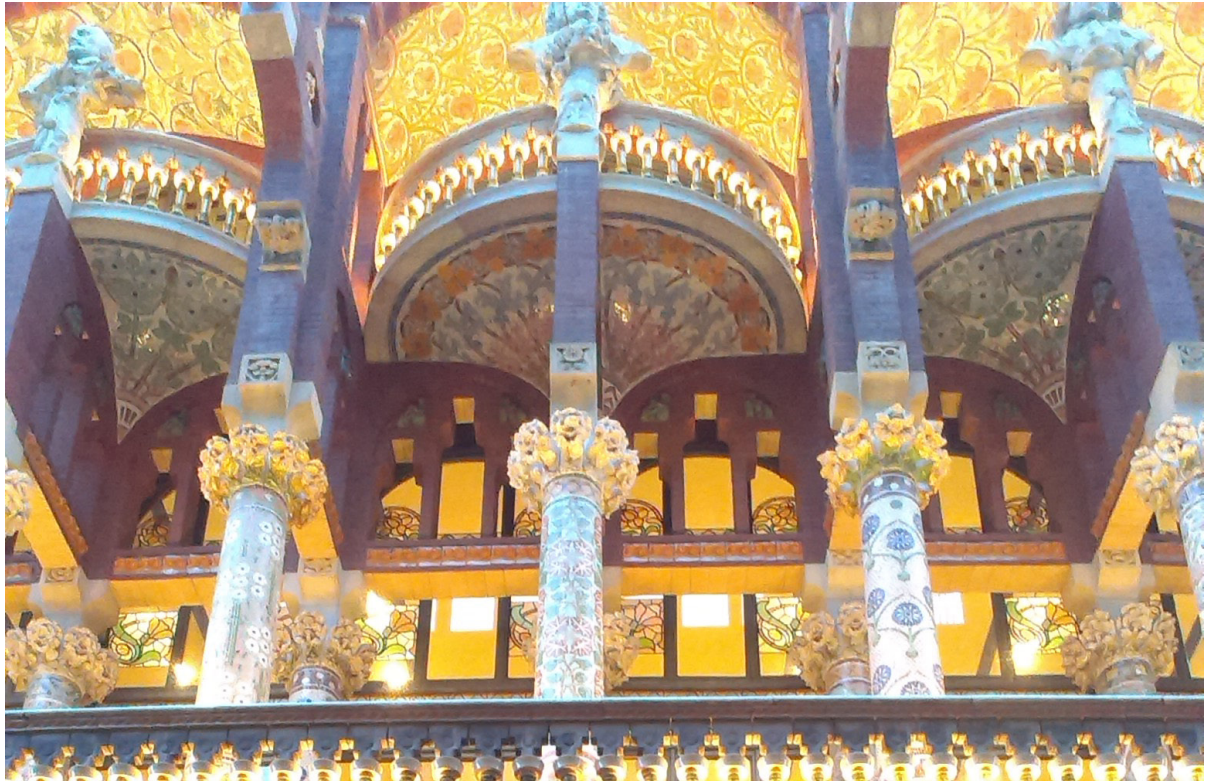


fig.20 Palau de la Música (Barcelona, España), de Lluís Domènech i Montaner. Detalle de la fachada.

*La fuerza mística del principio de la verdad de la estructura ha terminado por prevalecer (debido también en parte a su carácter totalmente novedoso en la historia de las teorías arquitectónicas), en la historia de las ideologías del Movimiento Moderno sobre el principio Semperiano del revestimiento que, por el contrario, constituye la formulación teórica de soluciones adoptadas desde la Antigüedad (Fanelli y Gargiani, 1999, p. 12).*

Para después concluir: “después de la riquísima serie de inflexiones y experimentaciones de la cultura arquitectónica internacional entre finales del siglo XIX y principios del XX, las problemáticas del revestimiento se resolverán en la absoluta ausencia de ornamento, en la pared desnuda, blanca, transparente” (Fanelli y Gargiani, 1999, p. 16).



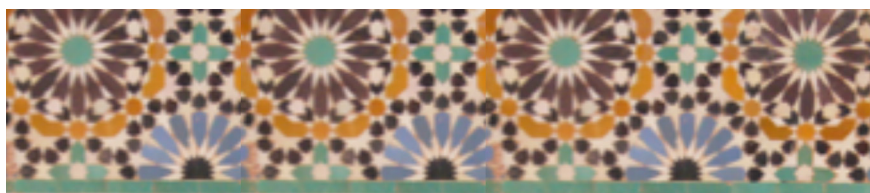


fig.21 Cerámica valenciana del siglo XVIII. Convento de Santa Clara (Xàtiva, España). Composición de la autora.  
fig.22 Alicatado marroquí.

## Breves apuntes acerca del revestimiento cerámico

Los orígenes del azulejo se remontan a Mesopotamia (donde fue empleado el ladrillo vidriado para revestir ciertas figuras pertenecientes a la Vía Procesional que conducía a la puerta de Ishtar, en Babilonia, construida entre 604 y 562 a.C) y fue introducido en Europa en el siglo VII a través de Al-Andalus, al sur de la península ibérica. En el siglo XIII ceramistas iraníes que habían huido de la invasión de Arabia por los mongoles implantaron el uso del color cobalto en la península (Cooper, 1999, p. 93). En un principio, la técnica cerámica empleada era la del alicatado<sup>18</sup> y hacia la segunda mitad del siglo XV se evoluciona hacia el formato cuadrado, que permitía la cubrición de grandes superficies a menor coste y estaba diseñado bajo las técnicas de *cuenca* o *arista* y de *cuerda seca*<sup>19</sup>, siendo Sevilla el principal centro productor hasta mediados del siglo XVI. A finales del siglo XV, Niculoso Pisano, artista llegado a Sevilla desde Pisa, introdujo un cambio absoluto en los motivos ornamentales (grutescos, puntas de clavo o diamante, artesas, cartelas, flores de lis, volutas, hojas de acanto...) y en las mencionadas técnicas de *cuenca* y de *cuerda seca* que entonces imperaban en los talleres sevillanos. Estas técnicas continuaron

---

<sup>18</sup> Técnica que recurre a pedazos de cerámica vidrada (trozos de azulejos) cortados en diferentes tamaños y formas geométricas con la ayuda de un alicate.

<sup>19</sup> La técnica de *cuerda seca* se basa en que la separación de los colores (motivos decorativos) se realiza con una mezcla de aceite de linaza, manganeso o grasa, que evita que haya mezcla entre los distintos pigmentos durante la aplicación del cocido, quedando un cierto relieve entre los mismos. La técnica de *cuenca* o *arista* es aquella en que la separación de los colores se efectúa levantando aristas (pequeños muros) en la pieza, que surgen al presionar el negativo del estándar (molde de madera o metal) en la arcilla todavía suave, originando así mismo una superficie no del todo lisa.

empleándose, pero la nueva, que modelaba con la pincelada el claroscuro y que contaba con un colorido más rico<sup>20</sup>, a base de verdes, azules, violetas, amarillos, frente a la azulejería bicolor, blanca y azul, tan utilizada entonces, se difundió con rapidez por la Península, especialmente en la zona de Levante y en Portugal.

En el caso de Portugal la introducción de la cerámica sigue una evolución propia hasta constituir una de las expresiones culturales de mayor impacto en aquel país. Fueron azulejos importados asimismo de Sevilla alrededor de 1503, para revestir el palacio nacional de Sintra. Los diseños sevillanos se enmarcaban entonces en la transición entre el gusto gótico y el más puramente renacentista, sin embargo en Portugal la impronta morisca se mantuvo tanto por el estancamiento temático como por la insistencia en cierto exceso de *horror vacui* en el revestimiento decorativo de los espacios. Posteriormente, el establecimiento de ceramistas flamencos<sup>21</sup> en Lisboa propició el arranque de la producción azulejera

---

<sup>20</sup> Estos colores se obtenían con la aplicación de únicamente cinco óxidos: óxido de cobre para los verdes, óxido de cobalto para azules, óxido de manganeso para violetas (éstos tres ya conocidos) a los que se suman el óxido de antimonio para amarillos-anaranjados y óxido de hierro para los ocre. Todos estos óxidos se aplicaban sobre la capa de vidriado estannífero crudo colocado sobre el bizcocho cocido, procediéndose después a la segunda cochura, en la que se vitrificaban a la vez el esmalte blanco y los mencionados óxidos. La gama cromática era limitada, ya pocos colores toleran, sin alterarse, las elevadas temperaturas que se requieren para la vitrificación del esmalte.

<sup>21</sup> De Mallorca (o Málaga, según otras versiones) se exporta a Italia la denominada cerámica mayólica, originada en el siglo XIII y caracterizada por su reflejo metálico, desde donde experimentó en el siglo XVI una gran expansión al resto de Europa, en particular a Flandes.



fig.23 Igreja de Jesus (Setúbal, Portugal), siglo XVI.

portuguesa a partir de la segunda mitad del siglo XVI, con temática propia de la estética manierista flamenca. Durante el siglo XVII se generaliza un efecto compositivo a base de líneas diagonales que otorgan un gran ritmo visual, basada en los azulejos *enxaquetados* o en ajedrez del siglo anterior y casi extinta en el siglo XVII por la exigencia de su montaje. "Este efecto de ritmos diagonales nunca dejó de estar implícito en la azulejería no figurativa posterior [...] asumiéndose como uno de los factores más importantes del papel transformador de la azulejería en Portugal"<sup>22</sup> (Meco, 1989, citado en Valente Amaral, n.d., pp. 28-29).

A partir del último cuarto del siglo XVII, y durante casi cincuenta años, llegaron a Portugal varios conjuntos monumentales de azulejos producidos en Holanda, de gran superioridad técnica y con tonos de azul que evocaban la porcelana china, los cuales tuvieron gran aceptación y sustituyeron la policromía imperante. Se consolidó con esta azulejería holandesa el uso del azul de cobalto de forma que a principios del siglo XVIII el azulejo se asociaba con este color. Junto a este tipo de diseño figurativo, de temática básicamente religiosa, convivía el azulejo de *padrão* o de serie. Ya en la segunda mitad del siglo XVII se amplía el repertorio temático, y se representan escenas mitológicas, costumbristas e incluso conteniendo elementos exóticos provenientes de la India.

---

<sup>22</sup> Traducción propia del original portugués. Se aprovecha para hacer constar que, salvo que medie indicación expresa en contrario, todas las citas en castellano de obras originalmente redactadas en otro idioma han sido traducidas por la autora de este trabajo.

<sup>23</sup> Entre los que se encuentran artesanos como Manuel dos Santos, cuya producción activa se desarrolló entre 1690 y 1725, António de Oliveira Bernardes. António Pereira y Gabriel del Barco.

A principios del siglo XVIII los pintores de azulejos, muchos de ellos con formación académica, vuelven a asumir su estatuto de artistas, dejando estampada a menudo su firma en los paneles. Se inicia así el período áureo de la azulejería portuguesa, el denominado “Ciclo de los Maestros”<sup>23</sup>, que supone una reacción ante las importaciones holandesas, una mayor creatividad, aunque ajustándose siempre a los espacios arquitectónicos. Aumenta considerablemente la producción de azulejos, debido también a la demanda del Brasil colonial, y ya a mediados del siglo XVIII se produce un giro en el gusto estético de la sociedad portuguesa, influenciada por el estilo Regencia francés y el Rococó. Son composiciones delicadas en las que los efectos decorativos se obtienen usando dos tonos contrastados de azul en algunas zonas y en otras la combinación de colores como el verde y el amarillo representando, en su mayoría, escenas galantes y bucólicas.

Sin embargo, es la azulejería *de serie* la que se presenta como la solución más versátil para resolver el revestimiento de grandes superficies a menor precio, como fue el caso de Lisboa, donde en 1755 el terremoto que asoló la ciudad obligó a afrontar la rehabilitación de las fachadas en un breve espacio de tiempo<sup>24</sup>. Durante este siglo se hace patente la particular manera en que los portugueses afrontan la integración de la azulejería en el espacio arquitectónico respecto de la escuela holandesa. Según Meco (1989, citado en Valente Amaral, n.d., p. 33), “en



fig.24 Iglesia del Convento de la Madre de Dios en Lisboa (Portugal), actual sede del Museo Nacional del Azulejo.

---

<sup>24</sup> Este tipo de azulejo, de estética neoclásica y desprovista de decoración, es el denominado azulejo pombalino como referencia a Sebastião José de Carvalho e Melo, marqués de Pombal (1750-1777), promotor de la reconstrucción de Lisboa.





el azulejo portugués es generalmente tan fundamental la pieza como su integración, lo que lo diferencia acentuadamente del holandés, raramente concebido con estas funciones específicas y cuya influencia en la evolución del panel figurativo en Portugal debe haber sido bastante más insignificante de lo que le ha sido generalmente atribuída". Esta adaptación del azulejo a las superficies a las que estaba destinado constituye un sello identificativo de la azulejería portuguesa que han resaltado diversos autores tales como Santos Simões (1965, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 109), para quien "desde las primeras utilizaciones del azulejo por parte de los portugueses ya se notaba cierta diferencia en relación a otras regiones como Andalucía, el Levante español y el norte de África". En Portugal, los azulejos aparecían en áreas de grandes dimensiones y se organizaban como elementos integrantes de decoraciones más amplias, integrándose a la arquitectura de aquellos espacios.

A finales del del siglo XVIII la azulejería asimila el Neoclasicismo. Los paneles ocupan ahora sólo los zócalos y se articulan con paredes pintadas al fresco o sólo blanqueadas, desnudas, ganando levedad y ampliando el catálogo de temas y composiciones de delicada policromía. Los centros están ocupados por medallones monocromáticos ejecutados con una precisión caligráfica. Sintonizan con el gusto de la nueva burguesía, que surge en ese momento como importante clientela.

fig.25 Claustro del Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Detalle de panel cerámico.

fig.26 Convento de San Francisco (Salvador de Bahía). Interior del edificio de la Orden Terciaria Secular.



Portugal inicia el siglo XIX con una gran crisis económica, agudizada por la independencia de la colonia de Brasil en 1822. La industria cerámica portuguesa disminuye drásticamente sus producciones y se hace totalmente dependiente de Inglaterra<sup>25</sup>. Ello supone “el ocaso de la azulejería portuguesa” (Simões, 1965, citado en Da Cunha Mello, 2015, p. 48). Bajo estas circunstancias, se prolonga estilísticamente una azulejería que conserva las características del periodo pombalino, a base de piezas de serie de tonos azul y blanco principalmente, pero reinventando patrones anteriores. En la segunda mitad del siglo XIX se asiste a una cierta recuperación del sector cerámico, especialmente en el entorno urbano, a través del revestimiento de un gran número de fachadas mediante azulejería de serie fabricada con técnicas industriales, que aportan una variedad cromática. El resultado de la aplicación de esta cerámica, que aporta variaciones de color y luz, constituye uno de los sellos distintivos del paisaje urbano portugués.



fig.27 Catedral Basílica de San Salvador (Salvador de Bahía).  
Detalle de panel cerámico.

---

<sup>25</sup> Cfr. los autores citados en Cristiane da Silveira (2008, p. 109).



fig.28 Fachada de la Iglesia de San Francisco (Salvador de Bahía).

## El caso sudamericano. Brasil

La trayectoria de la cerámica arquitectónica brasileña discurre paralela a la de Portugal, país del cual fue colonia durante tres siglos. Es la zona costera brasileña –principalmente las regiones de Bahía, Pernambuco y Río de Janeiro– la que recibe la llegada de los portugueses en primer lugar, y donde consecuentemente se encuentran los mayores exponentes arquitectónicos coloniales. La primera incursión del azulejo en Brasil viene de mano de las autoridades eclesiásticas, instauradas en la Colonia a partir de la llegada a Salvador de Bahía del primer obispo de Brasil en 1522. Se fundan iglesias y conventos bajo las órdenes franciscanas, benedictinas y jesuitas que revisten sus interiores al gusto de la época, para lo cual se importan azulejos cuyo origen, en principio, no está definido<sup>26</sup>. Ya en el siglo XVII la cerámica arquitectónica proviene de Portugal. Se trata en particular de azulejos de serie denominados de *tapetes*, caracterizados por su decoración geométrica y fonomórfica de evocación mudéjar generalmente en tres colores, que suelen ser el amarillo, el azul y el blanco, y que se adaptan a cualquier edificio independientemente de los límites que enmarcan. A finales del siglo XVII y principios del siglo

---

<sup>26</sup> “De acuerdo con Alcântara (1997), existen ejemplos de azulejos de 1540 en Brasil, aunque no se sabe si son holandeses, portugueses, italianos o españoles. Para Valladares (2003, p. 20), no hay documentación que acredite la existencia de encargos de azulejos en Brasil durante el siglo XVI. Se suele considerar que la importación desde Portugal –y quizás desde España– se inició en el transcurso del siglo XVII” (Cristiane da Silveira, 2008, p. 99).



fig.29 Claustro del Convento de San Francisco.





fig.30 Puerta lateral de acceso al Convento de San Francisco.

XVIII la policromía deja paso a las composiciones en tonos azul y blanco de influencia holandesa que imperan en Portugal<sup>27</sup>.

Se considera el siglo XVIII como el momento de la “nacionalización” del azulejo en Brasil (Simões, 1980, citado en Wanderley, 2006, p. 21), es decir, la azulejería supone una técnica plenamente asumida por la arquitectura típicamente brasileña. Portugal sigue siendo la principal proveedora de cerámica arquitectónica, pero se da ahora la circunstancia de que se importan piezas de excelente calidad con características predeterminadas y destinadas a edificios específicos. En la transición entre el Barroco y el Rococó se regresa nuevamente a la policromía y a diseños de formas ondulantes, siguiendo la estela europea. Durante este siglo se instaura en Brasil la costumbre de revestir las fachadas de los edificios con azulejos, material que se demuestra idóneo para las particulares condiciones climatológicas del país, ya que aporta aislamiento térmico y protección frente a la humedad ocasionada por las frecuentes lluvias. Este hecho de que la cerámica arquitectónica rebase los límites de los espacios interiores para constituir el acabado exterior de las edificaciones –fenómeno asumido por la arquitectura portuguesa<sup>28</sup>– ha provocado controversias entre diversos autores, que disputan entre Portugal y Brasil la instauración de esta costumbre<sup>29</sup>. Así por ejemplo, según Simões (1959, 1965), y Cavalcanti (2002, 2006), la utilización

---

<sup>27</sup> En las importaciones se incluyen así mismo azulejos de color blanco, más baratos y por tanto más fáciles de negociar. Según afirma Piccinini (2009, p. 14), existen iglesias y edificios en Brasil revestidos con azulejos blancos, sin pretensión estética, pero en los que los matices del vidriado y el reticulado de los azulejos acaban generando efectos interesantes.

de la azulejería como revestimiento de fachada parte de la iniciativa de una vanguardia brasileña por motivos estéticos y de aislamiento, de forma que los portugueses afincados en territorio brasileño llevaron consigo esta costumbre a su regreso a Portugal, a mediados del siglo XIX<sup>30</sup>. Discrepando con esta hipótesis, Alcântara (1997) y Domingues (2009) argumentan que la cerámica en fachadas estuvo presente en la arquitectura portuguesa desde mediados del siglo XVII y que la influencia de los portugueses regresados de la colonia brasileña se centró principalmente en localidades del Norte de Portugal como Porto, Ovar y Aveiro. Según Alcântara (2001, citado por Wanderley, 2006, p. 24) “esa práctica se estableció simultáneamente en Brasil y en Portugal. Existe documentación y ejemplos de revestimientos azulejares en las terminaciones de los campanarios desde el siglo XVI en los dos países; en Portugal existen también, desde el mismo siglo, bancos de jardines revestidos de azulejos

<sup>28</sup> A finales del siglo XVIII e inicios del XIX el azulejo ya era profusamente utilizado en Portugal, incluso en las periferias, pero en esos casos se empleaba en edificaciones aisladas, y muchas veces su uso se restringía a los jardines o patios de las residencias (Cristiane da Silveira, 2008, p. 113).

<sup>29</sup> Las referencias que sostienen dicha controversia han sido localizadas en varios estudios académicos, entre ellos los realizados por Wanderley (2006, p. 23), Cristiane da Silveira (2008, pp. 133-114) y Da Cunha Mello (2015, pp. 50-52), que citan a los diversos críticos implicados señalados en el texto. Según Monteiro (2001, citado en Valente Amaral, n.d. p. 39) “el papel difusor de los «brasileños», sobre todo en el Norte del país, no se encuentra cabalmente documentado, por lo que es conveniente mantener cierta prudencia sobre este asunto”.

<sup>30</sup> Como indica Da Cunha Mello (2015, p. 51) a pesar de los denominativos peyorativos que recibieron las edificaciones revestidas con cerámica –*casas de brasileiros*, *casa de regressados*, *casa de torna-pátria* o *casas-penico*– la tendencia se popularizó rápidamente.



fig.31 Azulejos de Beira Mar (Aveiro, Portugal).

fig.32 Fachada de edificio en Salvador de Bahía (detalle).





figs.33, 34 y 35 Convento de San Francisco (Salvador de Bahía). Detalles de paneles cerámicos.

y fachadas orientadas hacia los jardines igualmente revestidas con azulejos”.

El siglo XIX marca el inicio de la decadencia de Portugal como país hegemónico de la colonia brasileña. La crisis económica en la que se sumerge el país luso obliga a Brasil a abastecerse de azulejería proveniente de Holanda, Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania y España, que presentaban unas características de industrialización diferentes a las portuguesas y que, sin embargo, no influyeron en la estética portuguesa asumida por los brasileños tras dos siglos de influencia (Cristiane da Silveira, 2008, p. 116). Mientras que por aquel entonces en Portugal el uso de la cerámica cae en declive –sin dejar por ello de emplearse–, Brasil experimenta un auge en la utilización de este material como revestimiento en las fachadas<sup>31</sup>, presentando una estética propia, sirviendo al gusto estético local y las necesidades de desarrollo de los centros urbanos de reciente construcción (Da Cunha Mello, 2015, p. 43).

Las relaciones comerciales se reestablecen y a finales de siglo XIX Portugal vuelve a ser el país proveedor preferente, si bien se compatibiliza con una incipiente industria del azulejo en Brasil<sup>32</sup>. En cuanto a estilos, se pasa de un *Art Nouveau* importado con finalidad puramente estética

y sin compromiso crítico (Bruandi, 1981, citado por Da Cunha Mello, 2015, p. 54) en que el uso de la cerámica en fachadas cae en desuso a favor del estuco, a la vuelta a una reivindicación de la tradición –especialmente representada por la azulejería figurativa– enmarcada en el contexto nacionalista de la arquitectura neocolonial, y cuya reinterpretación tendrá su punto álgido en la arquitectura del Movimiento Moderno.

---

<sup>31</sup> Para Santos Simões, Mário Barata y de Dora Alcântara, la generalización en el uso de revestimientos cerámicos en fachadas en Brasil se sitúa entre finales de los años 30 y principios de los años 40 del siglo XIX (Pires, 2012, p. 64).

<sup>32</sup> Destaca la fábrica de azulejos de Antônio Survílio & Cia. en Niterói (Río de Janeiro) en 1861. Otros fabricantes importantes de azulejos fueron José Botelho de Araújo y Rougeot-Ainé, también asentados en Río de Janeiro (Simi Amaral, n.d., p. 7).



fig.36 Casa Ugalde (Caldes d'Estrac, España), de José Antonio Coderch y Manuel Valls.



## Los desertores del Movimiento Moderno. Lo “nacional” vs el Estilo Internacional

El Movimiento Moderno en arquitectura nació en el primer tercio del siglo XX como una ruptura con la estética y los modos compositivos inmediatamente precedentes, en especial aquellos asociados a los eclecticismos y al Modernismo. Ante esa divergencia de estilos se asentaron de manera compacta las bases teóricas del Movimiento Moderno, especialmente a través de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), promovidos por Le Corbusier (1887-1965) y que tuvieron lugar entre 1928 y 1949, y la Bauhaus como escuela que difundía sus principios teóricos. El nuevo estilo fue definitivamente oficializado en una exposición en el Moma bajo el título *Modern Architecture – International Exhibition*, organizada en 1932 por Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson, que mostraba las obras más representativas del mismo. El Movimiento Moderno se basaba en un lenguaje arquitectónico definido por la pureza de formas, la ortogonalidad y la ausencia ornamental, todo ello posibilitado por los nuevos materiales de construcción: acero, vidrio, hormigón armado, principalmente. Tanto dichos materiales como las características de esta nueva estética eran de corte universal y, por tanto, planteaban una arquitectura descontextualizada del lugar, transferible, que prescindía de lo autóctono y totalmente unificadora.

Ante esa *tiranía* estética y formal que supuso el Movimiento Moderno (y en particular, el Estilo Internacional, que radicaliza el concepto de universalidad arquitectónica) se gestó en diversos países una oposición discrepante con la renuncia a los valores aportados por la tradición y la herencia cultural. Así, por ejemplo, en España arquitectos como José Antonio Coderch (1913-1984) se

adscriben al denominado Grupo R<sup>33</sup>, autoconsiderado postfuncionalista, en una apuesta por la defensa del carácter mediterráneo de la arquitectura popular catalana, inspirados por movimientos afines tales como el *Neoliberty*, el contextualismo italiano y el organicismo nórdico. La apuesta de Coderch por una renovación de la arquitectura que atiende a los materiales y técnicas locales se hace patente en obras como la Casa Ugalde, de 1951, o el edificio de viviendas en la Barceloneta, construido entre 1951 y 1954 en el que emplea un revestimiento con materiales cerámicos vidriados en la fachada. Coderch mereció la consideración de reconocidos arquitectos internacionales con sensibilidades afines tales como Frank Lloyd Wright (1867-1959) y Alvar Aalto (1898-1976)<sup>34</sup>, así

---

<sup>33</sup> El Grupo R surgió en Cataluña como reacción a la arquitectura de corte académico monumentalista desarrollada en los años de la posguerra española, con la voluntad de entroncar con la actividad desarrollada antes de la Guerra Civil por el GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània). Mantuvo sus actividades desde 1951 hasta 1961, y entre sus miembros figuraban arquitectos ya consagrados, como José Antonio Coderch, Josep Maria Sostres, Antoni de Moragas, Josep Pratmarsó y Manuel Valls y jóvenes arquitectos que entonces despuntaban, como Oriol Bohigas, Josep Martorell y Manuel Ribas i Piera.

<sup>34</sup> En 1945 la propuesta de Coderch para la urbanización de Las Forcas, en Sitges (Barcelona) despertó el interés del arquitecto finlandés Alvar Aalto (Cfr. “José Antonio Coderch, un renovador de la arquitectura catalana, murió en Barcelona”, *El País*, 07-11-1984. Disponible en <[http://elpais.com/diario/1984/11/07/cultura/468630007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/11/07/cultura/468630007_850215.html)>, fecha de consulta: 12-12-2016). En 1957 Frank Lloyd Wright destaca a Coderch como el arquitecto español más interesante al escribir su nombre en una breve nota de orientación para un amigo que viaja por Europa (cfr. Carles Fochs, *Coderch 1913-1984*, de 1988).

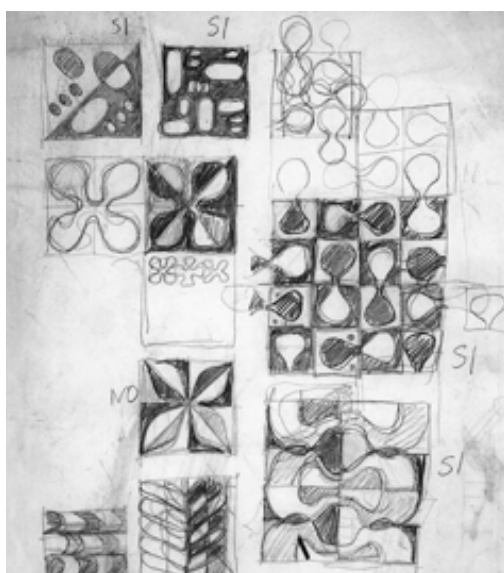


fig.37 Edificio de viviendas en la Barceloneta, de J.A. Coderch y M. Valls.

fig.38 Estudio de piezas cerámicas para el Hotel Parco dei Principi, de Gio Ponti.

como de Gio Ponti (1891-1979)<sup>35</sup>, quien se convertiría en el principal valedor internacional del entonces joven arquitecto con su elogio de la Casa Garriga Nogués, de Sitges, expuesta en la V Asamblea Nacional de Arquitectos de 1949 y publicada en el número de noviembre de 1949 de la revista *Domus*, de la que Ponti fue fundador y director.

Pero sin duda fueron Oscar Niemeyer y Alvar Aalto quienes, desde su categoría de maestros del Movimiento Moderno y arquitectos de países considerados periféricos y con fuertes connotaciones propias, abanderaron con sus obras la deserción de los postulados más *dictatoriales* de este movimiento. Como afirma Cavalcanti (2003b, p. 33): “junto a Alvar Aalto, [Niemeyer] es considerado el creador de una alternativa al racionalismo prevaeciente en el Movimiento Moderno”.

La rebelión contra la imposición del lenguaje internacional quedó simbólicamente instaurada en el diseño de los pabellones brasileño y finlandés para la exposición de Nueva York de 1939. Las propuestas de ambos arquitectos en aquella ocasión empleaban recursos formales y constructivos que remitían a sus países de origen: los

---

Por su parte, Delgado Orusco (2013, p. 15) comenta: “cabe señalar la extraordinaria afinidad de Alvar Aalto con el norteamericano Frank Lloyd Wright; no sólo en lo referente al temprano organicismo –a la postre la salida de la primera gran crisis del Movimiento Moderno– sino también una cercanía de sensibilidades en temas como el aprecio por lo local y por tanto una cierta negación de la incondicional internacionalidad de la nueva arquitectura”.

<sup>35</sup> Arquitecto y diseñador italiano. Son conocidas, entre otras, sus creaciones cerámicas aplicadas a revestimientos arquitectónicos. Cfr., p. ej., Pagliari, 2012, pp. 15-51.

listones de madera y las formas ondulantes y amébricas que recuerdan a los bosques y las auroras boreales del norte de Europa en el caso de Aalto (Sandoval, 2003, p. 205), así como la celosía de la fachada y la sinuosidad formal del patio, en el caso de Niemeyer<sup>36</sup>.

Sin embargo, en referencia al revestimiento cerámico empleado por ambos arquitectos, encontramos notables diferencias de base. Si para Niemeyer la cerámica –azulejería de formato cuadrado, habitualmente caracterizado con motivos estampados en ella– supone una vinculación con su país, Brasil, por cuanto tiene de tradición arquitectónica reflejada en multitud de monumentos históricos y viviendas coloniales, para Aalto la cerámica –a través de piezas de su invención, generalmente en relieve, con textura estriada y monocromática– hace referencia a lo orgánico, a la madera, al bosque finlandés (Weston, 1999, p. 111). En suma, la referencia de Aalto es también cultural, pero asociada la historia de la arquitectura vernacular y al paisaje de Finlandia.

Si nos detenemos brevemente en la figura de Alvar Aalto podemos constatar la evolución paralela, e incluso divergente, respecto de Niemeyer en la concepción y concreción de su arquitectura. En una primera etapa, enmarcada básicamente en el Movimiento Moderno, el arquitecto finlandés imprime a sus obras una imagen exterior que se adscribe a dicho estilo, mientras que se permite el juego con los distintos materiales de forma

---

<sup>36</sup> El pabellón fue proyectado en colaboración con Lúcio Costa, quien fue originariamente el ganador del concurso convocado para tal fin. Cfr. al respecto el apartado *Primera etapa. Entre la tradición y la modernidad*, de la presente tesis.



fig.39 Pabellón de Brasil para la Exposición de 1939.

fig.40 Pabellón de Finlandia para la Exposición de 1939.



fig.41 Alvar Aalto.

más libre y evidente en el interior de los espacios que proyecta. Poco a poco, esa desinhibición se extiende al exterior, *radicalizando* su obra, haciéndola más consecuente y por tanto, consiguiendo llevarla hasta la raíz de su concepción arquitectónica. Según Pallasmaa (2010, p. 82), “simultáneamente a este cambio ideológico y filosófico, Aalto también abandonó la expresión formal del funcionalismo y comenzó a desarrollar una arquitectura más romántica y consciente de la historia, rica en asociaciones, imágenes ocultas y en una materialidad sensorial y táctil”. Como afirma Weston (1999, p. 124), Aalto era “plenamente consciente de los peligros de un “internacionalismo en el aire, sin raíces”, y poco después de abrazar los ideales de la modernidad, trató de darles una inflexión distintiva en respuesta al paisaje finlandés, y volver a descubrir las particularidades de una cultura del lugar”.

La investigación de Aalto no se detiene con los materiales “propios”. Mirando hacia su alrededor, escoge los elementos foráneos que puedan servir mejor a sus fines personales, a un uso particular, como puede ser dotar a los edificios de un aspecto consistente y tectónico. Ese *servirse de lo ajeno* es lo que Aalto denomina “lujo arquitectónico”:

*Podemos distinguir en nuestra arquitectura ancestral, por una parte, elementos tradicionales lentamente desarrollados durante generaciones – adaptados a los logros técnicos de cada época, a las condiciones climáticas y de comodidad, y a los rasgos estéticos autóctonos– y por otra, lo que*

*podríamos llamar lujo arquitectónico, influencias exteriores, y detalles y procedimientos compositivos foráneos* (Aalto, citado en Schildt, 2000. p. 50).

En ese sentido, resulta conocida la influencia que para Aalto supuso el Mediterráneo<sup>37</sup>, expresada en las organizaciones arquitectónicas basadas en patios, en las concepciones de los centros cívicos como espacios de relación, pero también, de manera poderosa, en el uso de materiales propios de esta zona como la cerámica vidriada. Así, por ejemplo, Aalto decide revestir con azulejos de color azul oscuro las fachadas de su propuesta –no realizada– para concurso del Museo de Bellas Artes de Bagdad en 1957, en un intento de aproximarse a esta cultura mediante la vinculación al material<sup>38</sup>. El mismo arquitecto lo explica así: “los muros se recubrirán con piezas de cerámica según la tradición local. Todo el proyecto busca actuar con gran tacto, de manera que no atente contra el carácter de la ciudad” (Aalto, 1958, citado en García Escudero, 2012, p. 239).

Aalto toma contacto con la cuna de la cerámica, el Mediterráneo, y hace suyo este material para gran parte de sus obras posteriores, las más representativas, en las cuales recurre profusamente al empleo de piezas cerámicas

---

<sup>37</sup> Como afirma Schildt (1996, p. 221) en la descripción que realiza del Centro Sundh de Suecia, diseñado por Aalto, “la fachada principal está revestida con un aplacado cerámico azul celeste, un material que el arquitecto empezó a emplear como resultado de sus visitas a Bagdad en 1954 y 1957”.



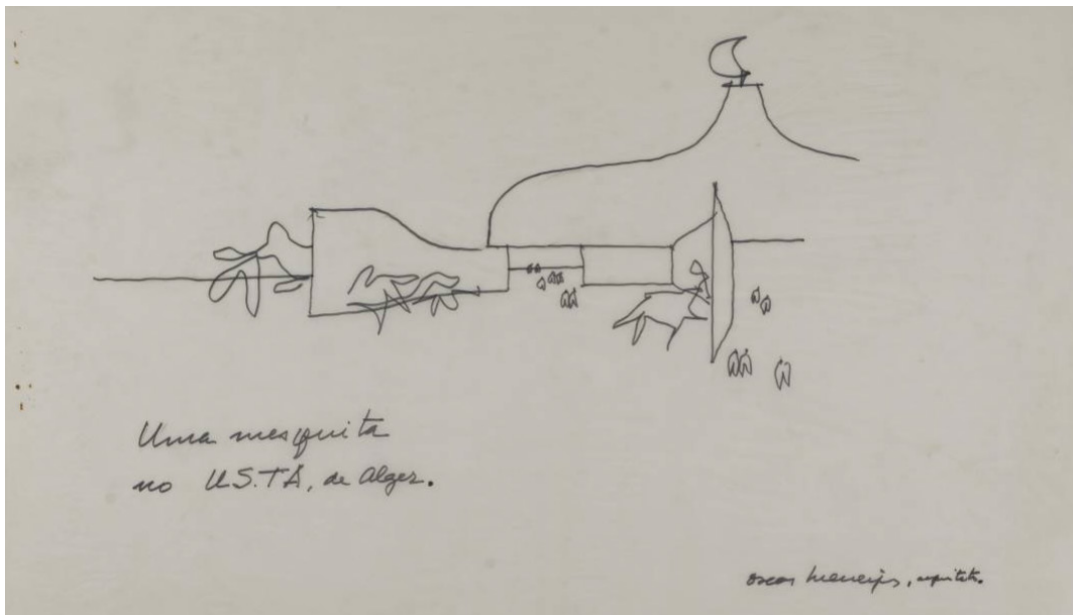
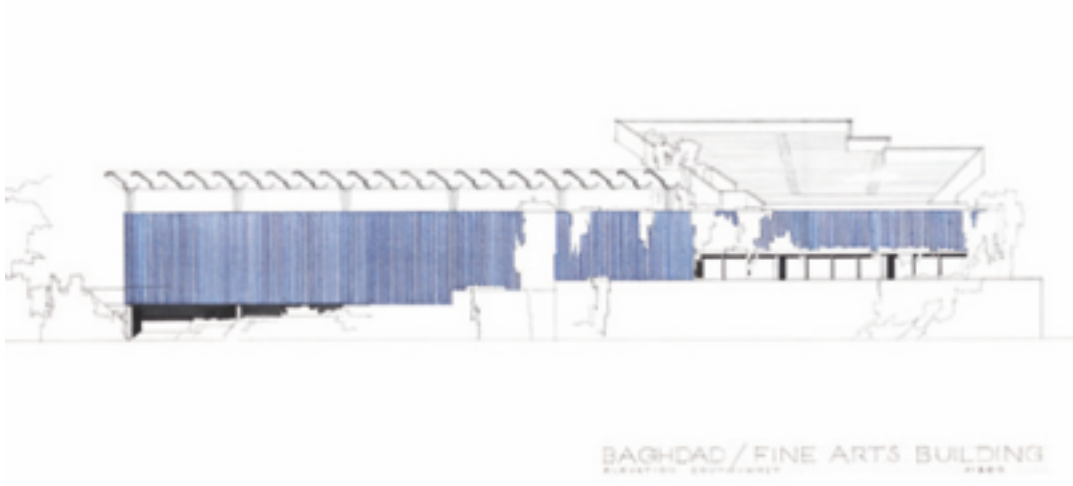
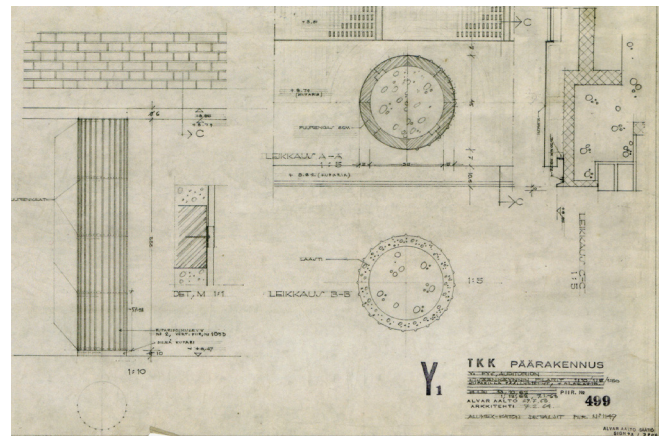
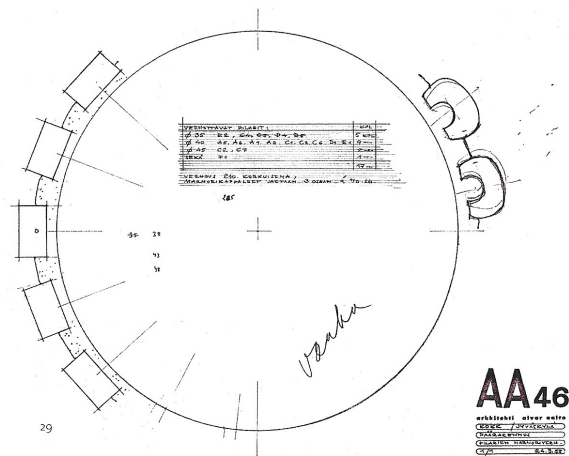


fig.42 Proyecto para el Museo de Bellas Artes de Bagdad, de Alvar Aalto.

fig.43 Boceto de la Universidad de Ciencia y Tecnología Houari-Boumediene (Argel), de Oscar Niemeyer.



figs.44 y 45 Detalles constructivos de proyectos con piezas cerámicas de Alvar Aalto.

acanaladas de acabado vítreo, con coloraciones de su esmalte que van desde los azules a los tonos pardos, ideadas por él mismo. Estas piezas se emplean ya no como medio de asociación con el lugar a través del material (la cerámica vidriada per se no es tradicional en Finlandia) si no por su versatilidad en cuanto a las posibilidades formales que éstas ofrecen y a la potente expresividad de la textura resultante, que evoca especialmente imágenes de naturaleza vernácula sumando el beneficio de su mayor durabilidad. Sin embargo, la experiencia de Niemeyer en países de fuerte impronta mediterránea y tradición azulejera –como Argel, donde pasó parte de su exilio– se traduce en términos formales, no en cuanto a la búsqueda de similitudes estéticas en fachadas y paramentos. Para Niemeyer, como veremos, la cerámica arquitectónica supone un vínculo con Brasil por sus connotaciones a la tradición constructiva y estética de este país, de manera que el empleo de este material –dando por sentada la idoneidad de sus características físicas– se entiende como un medio de identificación con la historia y el lugar.

En suma, tanto la concepción arquitectónica como la estrategia de emancipamiento del Movimiento Moderno implementada por Alvar Aalto es abordada de forma totalmente diferente por Oscar Niemeyer y la evolución arquitectónica de ambos es, asimismo, divergente. Sin embargo, estos dos maestros tienen en común el haber empleado en determinados casos la cerámica como aliada para dotar a sus obras de de fuerte expresividad y carácter local, recogiendo una herencia cultural y trazando para este material unos nuevos planteamientos.

<sup>38</sup> No es éste el único proyecto en Bagdad en que propone el revestimiento cerámico como medio de asociación a la cultura árabe. En el diseño para el edificio de la Administración de Correos de Bagdad, que le fue encargado en 1957 junto con el museo, el rasgo arquitectónico más evidente es el material de la fachada: escoria de cerámica azul en forma de barras alargadas que cubre el espacio entre las pilastras en forma de cuña que suben hasta la cornisa, “un motivo que sugiere la tradición de construcción local” (Schildt, 1996, p. 141).





PRIMERA ETAPA.  
ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD



fig.46 Vista de Copacabana en la década de 1920.

## Los albores del Movimiento Moderno y la *brasilidad* <sup>39</sup>

Brasil es, a principios del siglo XX, un país que culturalmente mira a Europa como espejo en el cual reflejarse<sup>40</sup>. Portugal ha dejado de ser la referencia obligada, y es principalmente Francia el país que se convierte fuente de inspiración. Muchos de los artistas y arquitectos brasileños de esta época se formaron en el país galo<sup>41</sup>, y a su regreso trajeron consigo las nuevas tendencias, deseosos de aplicarlas en un país que todavía no estaba preparado para asumirlas. El Movimiento Moderno llegó así a Brasil introducido por una élite cultural y de forma un tanto forzada. Es decir, no era una respuesta a una demanda de la sociedad, ya que ésta no participaba en su gran mayoría de las razones que originaron este movimiento en Europa. Brasil cuenta con unas características propias que no escapan del discurso acerca de cuál es el estilo más adecuado para este país, que desde finales del siglo XIX y principios del XX navega desde el estilo anticolonial al estilo neocolonial<sup>42</sup>. En ese

transcurso existía un debate subyacente sobre la puesta en valor de sus características autóctonas. Precisamente la idiosincrasia del país brasileño, con un clima, un paisaje y una estructura social y económica particulares generó, ya antes de la entrada del Movimiento Moderno, un cierto sentimiento de autoafirmación, de *ufanismo*<sup>43</sup> (que justificó ese anticolonialismo, ese alejamiento de su pasado portugués tras la independencia de Brasil) y fue caldo de cultivo del debate acerca de la identidad cultural, que en este país adquiere una variable extra: la *nacionalidad* (Segawa, 2013, p. 18). Así, arquitectos como el ingeniero y arquitecto italiano Filinto Santoro (1909) opinaban sobre el estilo más conveniente para Brasil:

*Cada estilo puede y debe adaptarse tanto a nuestro clima como a nuestro medio ambiente, en la medida en que se observe irreprochablemente el método higiénico moderno (...). Sin embargo, esta libertad de elección no le exime [al ingeniero brasileño] de tener en cuenta aquellos elementos cuya influencia se manifiesta sobre los edificios: el clima, las tendencias de la vida colectiva y la evolución de los materiales disponibles (Filinto Santoro 1909, citado en Segawa, 2013, p. 19).*

---

<sup>39</sup> Este neologismo castellano traduce y hace propio el término portugués *brasilidade*, con el que se alude a la cualidad característica de ser brasileño. Cfr. el término original en *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [on line] 2008-2013 <<https://www.priberam.pt/DLPO/brasilidade>> [fecha de consulta: 10-12-2016]. A lo largo del presente capítulo se desarrollarán las implicaciones del concepto al que ambas expresiones remiten.

<sup>40</sup> Acerca del contexto social y económico del Brasil previo y coetáneo a la llegada del Movimiento Moderno resultan especialmente interesantes las lecturas de los libros *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*, de Styliane Philippou, y *Architecture of Brazil. 1900-1990*, de Hugo Segawa, ambos referenciados en la bibliografía.

<sup>41</sup> Personajes como Cândido Portinari (1903-1962), Affonso Eduardo Reidy (de origen francés, 1909-1964), Paulo Antunes Ribeiro (1905-1973) José Oswald de Sousa de Andrade (1890-1954) y Tarsila do Amaral (1886-1973), entre otros, tuvieron contacto con Francia a través de estancias de carácter formativo.

---

<sup>42</sup> En el capítulo 2 del libro *Architecture of Brazil. 1900-1990*, Hugo Segawa analiza con detalle la transición entre ambas corrientes.

<sup>43</sup> Segawa alude a este término inspirado por la obra de Afonso Celso Porque *me ufano do meu país* para poner de manifiesto esa actitud de autoafirmación que llevó a “denigrar sus antecedentes” y a inspirar comentarios tales como el del ingeniero Gabaglia (1869, citado en Segawa, 2013, p. 15): “Heredamos el mal gusto arquitectónico de los portugueses y, durante mucho tiempo, no hemos evolucionado”.



fig.47 *Semana de Arte Moderna* de 1922 (catálogo).

Esa *nacionalidad* estaba ligada también al conocimiento del arte colonial, cuyo aprecio se entendía –hasta cierto punto paradójicamente– como una muestra de aprecio por lo propio.

Como recoge Segawa (2013, p. 22) el año de 1914 puede ser considerado como la fecha de apertura de un movimiento que incorporó un nuevo componente en el debate sobre la modernización de la arquitectura en Brasil: la defensa de los valores propios. En ese año, Ricardo Severo<sup>44</sup> dio una presentación en la Sociedad de Cultura Artística llamada "A Arte Tradicional no Brasil", en la que abogaba por la apreciación del arte tradicional como una manifestación de nacionalidad, y como un elemento constitutivo del arte brasileño. Explayándose sobre los orígenes portugueses de la cultura brasileña, Severo defendió el estudio del arte colonial como orientación para la "cristalización perfecta de la nacionalidad" (Segawa, 2013, p. 22). En suma, en este tránsito hacia la modernidad, el reconocimiento de los valores propios era un tema latente, visto desde uno u otro ángulo. Así, casi desde el principio, la irrupción en Brasil de las nuevas corrientes arquitectónicas traídas de Europa, además de

---

<sup>44</sup> Ricardo Severo da Fonseca e Costa (1869-1940) fue un arqueólogo, ingeniero y arquitecto portugués, exiliado en Brasil desde 1908. Se unió al Instituto Histórico y Geográfico de São Paulo en 1911, y participó en la creación de la *Revista do Brasil*. En estas y en otras instituciones y periódicos publicó una serie de artículos y conferencias dedicadas a la arqueología, el republicanismo, la colonia portuguesa y la arquitectura.

tener originariamente un “acento francés” (Cavalcanti, 2003a, p. 15), está salpicada de matices particulares. La cultura y la sociedad brasileñas son “híbrida[s] desde sus comienzos”<sup>45</sup> (Gilberto Freyre, 1956, citado por Philippou, 2008, p. 30).

Debido a que la arquitectura brasileña en aquel entonces todavía no tenía ese peso específico dentro del panorama cultural que posteriormente centró el interés internacional, fueron inicialmente los círculos literarios los que lideraron ese debate sobre la puesta en valor de las características autóctonas. Como indica Segawa (2013, p. 31) “[l]a introducción de la problemática del nacionalismo como vector de la modernidad hizo más evidente el desajuste entre la arquitectura moderna y la vanguardia literaria (...) la inexistencia de una obra moderna condenó la intención arquitectónica al limbo de la utopía”.

De este modo, el Movimiento Moderno pasó por el tamiz de las peculiaridades climatológicas y culturales de Brasil, que adaptaron los principios básicos de esta corriente arquitectónica a su idiosincrasia. Tanto es así, que la considerada primera obra del Movimiento Moderno en Brasil, la vivienda para uso personal diseñada entre 1927 y 1928 por el arquitecto ucraniano Gregori Warchavchik<sup>46</sup> (quien como inmigrante no sería susceptible *a priori* de estar sujeto a ningún referente cultural del país) no puede evitar plegarse y hacer concesiones –unas por imposición y otras por asunción– a ciertos requerimientos locales. Warchavchik, que fue el máximo representante de la – casi inexistente entonces– arquitectura moderna brasileña durante la Semana de Arte celebrada en São Paulo en



fig.48 *Semana de Arte Moderna* de 1922 (detalle del programa).

<sup>45</sup> Esa hibridación trae consigo una cierta indefinición que lleva a autores como Fernando de Acevedo (1926a, citado por Segawa, 2013, p. 29) a afirmar: “Sin lugar a dudas, la arquitectura en Brasil se sitúa más allá de las dos líneas antagónicas en las que se divide la arquitectura moderna. artísticamente hablando. No se encuadra ni con los reformadores revolucionarios, que buscan un juego de formas geométricas primarias ordenado en un espacio virtual y con marcado carácter social; ni con los tradicionalistas, que ven la arquitectura bajo una luz local que afecta a toda su configuración ambiental. La arquitectura brasileña tampoco aboga por un arte mundialista, en el que las diferencias regionales puedan ser eliminadas y cuya estética proceda de una nueva técnica constructiva y de la resolución de problemas puramente técnicos. La arquitectura de Brasil no trata de conectar el arte con las tradiciones locales o con el espíritu de la raza. En suma, no es tradicionalista ni anti-tradicionalista. No es nacional ni “supranacional”. Monteiro Lobato la definió con esta expresión burlona: “un juego de sinsentidos de alcance internacional” [*“an international game of nonsense”*].

<sup>46</sup> Gregori I. Warchavchik (1896-1972) fue uno de los principales nombres de la primera generación de arquitectos del Movimiento Moderno de Brasil. Llegó a Brasil en 1923, tras pasar por Italia, donde



fig.49 Vivienda en São Paulo, de Gregori Warchavchik. Plano de fachada en proyecto.

fig.50 Vivienda en São Paulo, de Gregori Warchavchik. Vista general.

fig.51 Vivienda en São Paulo, de Gregori Warchavchik. Detalle de la fachada posterior.



1922<sup>47</sup>, tuvo que presentar unos planos con adornos en los alzados para poder visar el proyecto, adornos que después no colocó alegando falta de presupuesto. Con todo, esa osadía en la depuración de las fachadas principales no le exime de mantener unos porches con tejado cerámico, ocultos en la parte posterior de la vivienda, así como de colocar, posteriormente, unos *cobogós*<sup>48</sup> de cemento, interpretación de las celosías de madera tradicionales, que se convertirían en uno de los sellos de identidad del Movimiento Moderno brasileño. Tampoco puede sustraerse al influjo del paisaje del lugar, con el diseño de unos jardines que aluden a *lo tropical*. Afirma Almodóvar Melendo (2005, p. 4) que “esta primera obra [de Warchavchik] refleja un interés por conjugar la arquitectura de vanguardia de ámbito internacional con la identidad cultural brasileña”. Según Segawa (2013,

---

había comenzado sus estudios de arquitectura. Su primera obra, diseñada en 1927, está considerada la primera casa moderna de Brasil. Como afirma Cavalcanti (2003, p. 11), “[e]l consenso general es que la Residencia de Gregori Warchavchik de 1928, en São Paulo, marca el comienzo del movimiento. Brasilia, a su vez, inaugurada en 1960, marca el ápice y el final de la época moderna «clásica»”.

<sup>47</sup> La Semana de Arte Moderno se celebró en 1922 en São Paulo, con motivo del primer Centenario de la Independencia del país. Tuvo como sede el Teatro Municipal de São Paulo, donde fueron expuestas obras pictóricas, principalmente, y donde se llevaron a cabo diferentes actividades sobre música y poesía, así como conferencias acerca de la modernidad. Se la considera el punto de partida del *Modernismo* brasileño.

<sup>48</sup> *Cobogó* es un elemento prefabricado hueco a modo de celosía, normalmente hecho de cemento, que se coloca en la fachada para permitir una mayor ventilación e iluminación. Su nombre deriva de las iniciales de los apellidos de los tres ingenieros que lo idearon hacia 1930 en la ciudad brasileña de Recife: Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann y Antonio de Góis.

p. 38), ninguno de los trabajos fundacionales de este arquitecto se corresponde totalmente con el discurso modernizador de sus artículos. La causa de que sus obras no puedan adscribirse en su totalidad al lenguaje del Movimiento Moderno puede estribar, en parte, a una carestía de medios. El propio Warchavchik (1931, citado en Quezado Deckker, 2001, p. 13) en línea con lo expuesto por Santoro, lo justificaba así: “La dificultad de crear diseños modernos en Brasil: el hierro, vidrio y cemento se importaban, lo cual incrementaba considerablemente el costo, frente al ladrillo, azulejo y madera, que eran abundantes y de buena calidad”. El que fuera socio de Warchavchik de 1931 a 1933, el arquitecto y urbanista Lúcio Costa (1902-1998), se convertiría poco tiempo después en el padre teórico del Movimiento Moderno en Brasil. Los postulados con los que definió lo que debía ser la arquitectura moderna brasileña, aunque basados en los conceptos de Le Corbusier, dejaban no obstante traslucir (a veces de forma manifiesta) la importancia del aprecio por los valores propios.

En efecto, la figura de Lúcio Costa cobra una importancia capital en la formulación de un ideario arquitectónico que ligaba tradición y modernidad, y que sirvió de base a un gran número de arquitectos de su país. Costa se formó estudiando la arquitectura historicista y colonial<sup>49</sup>,

---

<sup>49</sup> Una muestra de esta inicial adscripción al tradicionalismo de Costa se aprecia en la defensa de su propuesta para un concurso, publicada en el periódico *A Noite* en 1924 y que recoge Silva de Brito (2014, p. 109): “En este último concurso organizado por el señor J. Mariano Filho, y tratándose de un solar colonial, procuré, no como un arqueólogo –que mide, examina y diseca– sino como un artista, como un poeta, traducir el encanto de nuestra primitiva arquitectura. Empleando los materiales



fig.52 Lúcio Costa.

pero su entusiasmo por las nuevas ideas de Le Corbusier le convirtió en el abanderado teórico de la vanguardia en Brasil, por lo que trató de conciliar ambas posturas profundizando en sus respectivos fundamentos. Para Costa, son los elementos locales los que hacen moderna la arquitectura brasileña, contrariamente a la visión de esta arquitectura como desviación del funcionalismo asumida por críticos como Goodwin y Giedion (Andreoli y Forty, 2004, p. 29)<sup>50</sup>. Es decir, es precisamente la racionalidad de los métodos constructivos tradicionales la que aproxima la arquitectura colonial a los preceptos del funcionalismo. Para Andreoli y Forty (2004, p. 29) el concepto inicial de "regionalismo" procede de la adaptación de los principios modernos a las condiciones tropicales mediante el uso de elementos tomados de la tradición constructiva tradicional, como enrejados, paneles de azulejos, láminas de agua y jardines tropicales<sup>51</sup>. Según Costa, estos

---

que solían emplearse antiguamente, como la piedra caliza de Lioz, las tejas de canal, el hierro batido, los azulejos, las cerámicas etc., procuré hacer sentir toda la poesía de aquellos parajes, toda aquella belleza sobria y serena, aquel aire al mismo tiempo íntimo y noble de los viejos solares, de las viejas casas –casas de otros tiempos... visiones de una época que ya pasó”.

<sup>50</sup> Según Andreoli y Forty (2004, p. 25), “[l]a visión de una creatividad local que vincula la modernidad con un patrimonio cultural preexistente no fue una invención norteamericana ni fue creada por Philip Goodwin. Aunque se difundió desde Nueva York, esta interpretación se basó en la lectura histórica de Lúcio Costa, formulada en el texto *Razões da Nova Arquitetura* de 1934 y posteriormente desarrollada en su ensayo de 1937 *Documentação Necessária*”.

<sup>51</sup> También para Bruand (2002, citado en Alves Pinto, 2006, p. 36) y atendiendo fundamentalmente a las técnicas constructivas, los elementos que materializan la *brasilidad* en la arquitectura moderna brasileña serían, entre otros, las celosías, los muxarabis, los enrejados de madera y el revestimiento de azulejos. Asimismo, y como afirma



elementos debían aplicarse de forma racional, alejados de un decorativismo que él calificaba como “un vestigio bárbaro” (Costa, 1936, citado en Philippou, 2008, p. 60). Esta búsqueda de la esencialidad del legado arquitectónico de Brasil le alejó del neocolonialismo (al cual se había sumado en su época de estudiante), que se basaba en la mera imitación de formas pasadas. De esta forma, aprovechando materiales y técnicas artesanales como la cerámica y la construcción de barro-choza, así como elementos arquitectónicos coloniales como los tejados inclinados y los *muxarabis*<sup>52</sup>, Costa encabezó un estilo que respondía a las exigencias de la creación de un arte y una arquitectura modernos y nacionales, ambos obviamente brasileños en su concepción, producción y uso (Andreoli y Forty, 2004, pp. 66-69).

Esos materiales y sistemas constructivos tradicionales – celosías, verandas, *brises-soleil*, azulejos–, que eran la mejor respuesta a las condiciones de luz, calor y humedad específicos de Brasil, se erigieron como los estandartes

---

Deckker (2001, citado por Matoso Macedo, 2002, p. 100): “A pesar de la precaución de Goodwin por no etiquetarlo, el “estilo brasileño” se dio a conocer por medio de las ilustraciones de *Brazil Builds*; su imagen aparentemente regional era vista como la expresión de una necesidad. Los ‘*brise soleils*’, los ‘*pilotis*’, los azulejos, y el paisaje tropical se convirtieron en iconos de ese estilo. Si atendemos a la mayor parte de las interpretaciones contemporáneas, el ‘estilo brasileño’ representó un paso adelante en la madurez del Movimiento Moderno”.

<sup>52</sup> Los *muxarabi*, de origen árabe, son paneles perforados de madera a modo de rejilla. Según afirma Philippou (2008, p. 62): “Los *brise-soleil* enlazaban con las técnicas para proporcionar sombra propias de la arquitectura colonial de origen morisco, como el *muxarabi*, que Costa admiró por vez primera en Diamantina, y con las rejillas de hormigón agujereado o de *cobogó* cerámico ya empleadas con anterioridad en otros ejemplos de la arquitectura modernista brasileña”.

de la aportación de este país a la modernidad<sup>53</sup>. Así lo explican Andreoli y Forty:

*Es justo reconocer que la nueva arquitectura de Brasil presentó ciertas características específicas que la hicieron independiente y distinta de sus fuentes europeas. Las características de las diferentes formas de controlar el calor y la luz fuerte de los trópicos (enrejados y brises-soleil, verandas, patios) y el tratamiento formal de pisos y aislantes (azulejos artesanales, mosaicos venecianos y portugueses, paneles de azulejos) eran distintivos de la construcción colonial. En cada caso hay una conjunción entre la dimensión funcional de la arquitectura –la ventilación de sus espacios, el control de su humedad– y su dimensión estética de interés decorativo, el movimiento de las fachadas. Además, varias de estas características se refieren a tradiciones coloniales aún más antiguas, como los muxarabis heredados por Portugal de los árabes, y algunos, como los azulejos, heredados a su vez por los árabes de China<sup>54</sup> (Andreoli y Forty, 2004, p. 26).*

---

<sup>53</sup> Las altas prestaciones aislantes que ofrece la azulejería en climas húmedos son, para Lemos (1984, citado en Wanderley, 2006, p. 60), la principal razón de su uso, por lo que supone que Oscar Niemeyer no considera el azulejo como material “obligatorio” de cara a definir una marca característica de la arquitectura moderna brasileña. Sin embargo, Bruand (1999, citado en Cardoso, 2013, p. 68) considera que los arquitectos del Movimiento Moderno en Brasil “comenzaron a emplear el azulejo, no sólo como un elemento funcional, sino también como un material noble que serviría admirablemente de soporte para las nuevas expresiones plásticas, creando una conexión entre arquitectura y arte, el arte de la azulejería”.

<sup>54</sup> Acerca de los orígenes del azulejo, cfr. la introducción a este trabajo.

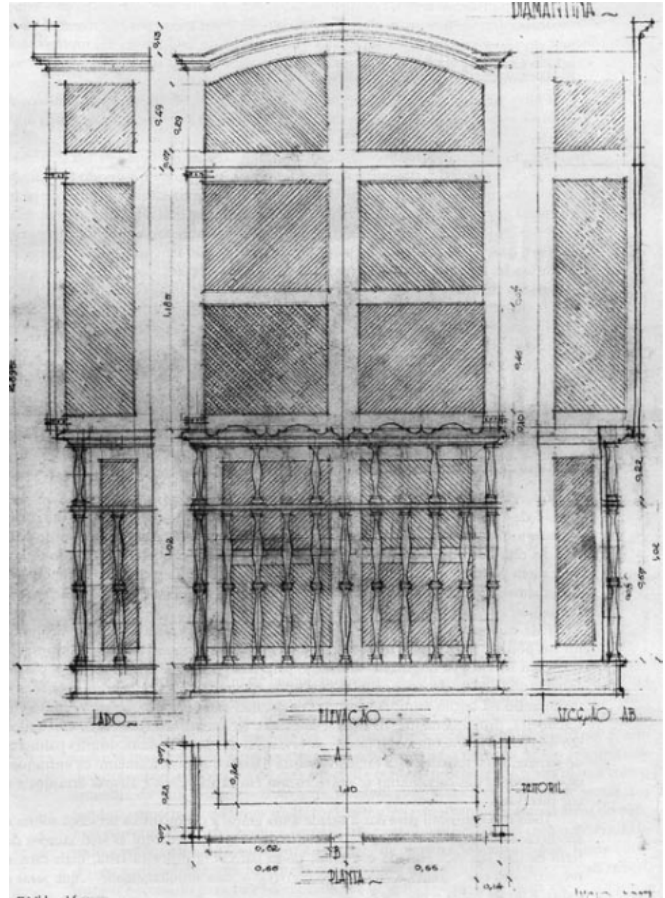


fig.53 Solar de Monjope, de José Mariano Filho.

fig.54 Carpintería con celosía (dibujo de Lucio Costa).

Respecto de la azulejería, Goodwin (1943, p. 90) afirma que “[l]a arquitectura moderna en Brasil debe mucho de su sabor especial al uso imaginativo de azulejos decorados”. Por su parte, Alves Pinto (2006, p. 105) le asigna un papel más relevante al entenderla como un “recurso legitimador del discurso inaugural de la arquitectura moderna brasileña”. El uso del azulejo está en numerosas ocasiones ligado a un muralismo enmarcado en el arte latinoamericano, pero que en Brasil adopta unos tintes particulares. En palabras de Alves Pinto (2006, p. 48), “[l]a concepción moderna de creación de una identidad nacional [brasileña] se relacionaría con la adopción del mural como recurso estético”. Para dicho autor la caracterización de un arte “nacional” debe ser entendida en su dimensión social, sin ser política, es decir, referida a una identidad esencialmente cultural, como se ha comentado con anterioridad.

En el caso de los azulejos en particular, Costa justifica su uso dentro de la nueva arquitectura aludiendo a su adecuación a un clima cálido y húmedo como el brasileño, pero no se sustrae a los valores estéticos que este material puede aportar. Como señala Philippou:

*La adopción consciente de los azulejos coloniales por parte de los modernistas, insinúa Costa, rinde también homenaje a una contaminación intuitiva y a una hibridación del estilo europeo impuesto por cariocas anónimos del siglo XIX, que convirtieron a los azulejos en símbolos de la resistencia cultural contra las importaciones extranjeras. Costa subraya el papel funcional de los azulejos en un clima donde la alta humedad mancha fácilmente las paredes enlucidas. En el calor del verano, los*

*azulejos aportan una agradable sensación de frescura, al tiempo que ayudan a romper la masa y la solidez de volúmenes. Sin embargo, más allá de esta justificación para la supervivencia de los elementos de la arquitectura colonial sobre la base de la función, Costa extendió hasta el siglo XIX la interpretación de la cultura brasileña como un legado europeo transformado por las condiciones particulares del Nuevo Mundo (Philippou, 2008, p. 61).*

El aprecio que Costa sentía por la arquitectura colonial le llevó a trabajar desde 1937, de la mano de Gustavo Capanema<sup>55</sup> (entonces ministro de Educación y Salud Pública), en el Servicio de Patrimonio Histórico Artístico Nacional (SPHAN). El SPHAN tuvo como uno de sus principales objetivos la conservación de las ciudades coloniales, principalmente las del Estado de Minas

---

<sup>55</sup> Gustavo Capanema (1900-1985), nombrado ministro de Educación y Salud Pública en 1934 durante el mandato de Getúlio Vargas, fue el responsable directo de la creación en enero de 1937 del Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN), que permitió atender al patrimonio arquitectónico colonial de Brasil. “Si no fuera por Capanema, nuestro legado histórico y artístico se habría deteriorado y muchos complejos históricos de edificios se habrían perdido para siempre”. (Niemeyer, 2005, p. 26). En sus memorias, Niemeyer (2000, p. 26) lo describe así: “Mi amigo Capanema era capaz de soportar la presión porque entendía la importancia de la obra en el contexto de la arquitectura y de las artes plásticas brasileñas. Hubo, por supuesto, muchos otros que le prestaron su apoyo: Rodrigo, Lúcio, Drummond, Manuel Bandeira, Abgard Renault, Afonso Arinos, Prudente, Mário Andrade y tantos otros que le comprendían y animaban. De todos modos, ino era una tarea fácil!” También añade Niemeyer (2005, 2014, p. 70): “Capanema me convocó para que formara parte de su gabinete de asesores. Y allí me quedé, asesorándolo en todo lo relativo a la arquitectura o las artes plásticas”.



fig.55 Igreja de Nossa Senhora del Carmen en Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil).



Gerais, donde se concentra un gran número de bienes patrimoniales de origen portugués pertenecientes al denominado Barroco Mineiro, entre los que se encuentran los de la conocida localidad de Ouro Preto.

Lúcio Costa tuvo un papel fundamental en la formación y proyección profesional de Oscar Niemeyer. La admiración que éste profesaba a Costa le llevó a solicitarle trabajo en su estudio a cambio de poder participar en los proyectos en los que el arquitecto estuviera embarcado. "Aprendí mucho [de Lúcio Costa] sobre los verdaderos problemas de la arquitectura, sobre la importancia de nuestra vieja arquitectura colonial, sobre los ideales que la profesión exige" (Niemeyer, 2000, p. 140). Como Lúcio Costa, Niemeyer también trabajó en el SPHAN, donde tomó conciencia del valor del legado cultural con el que cuenta Brasil. Allí tomó contacto con el patrimonio arquitectónico brasileño de la mano de maestros ilustres como Costa, Capanema y Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>56</sup>, que transmitieron a Niemeyer sus conocimientos y, sobre todo, le inculcaron su respeto hacia esa arquitectura que constituía el legado cultural del país. El arquitecto les rinde homenaje en sus memorias, y de ellos afirma:

*Si cito a Capanema, por las mismas razones debo recordar a Rodrigo, a quien debo mi interés por la lectura y por los temas cotidianos, siempre tan vinculados a la arquitectura. Fue él quien me invitó*

---

<sup>56</sup> Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), abogado, periodista y escritor, formó parte del equipo de Gustavo Capanema en lo referente a artes plásticas. Como recuerda Niemeyer (2005, p. 71), "[f]ue Rodrigo M.F. de Andrade quien me invitó al SPHAN y me hizo comprender mejor nuestra vieja arquitectura, las iglesias barrocas, las antiguas casas de *fazenda*".

*a trabajar en SPHAN, lo que terminó por hacerme entender mejor nuestra vieja arquitectura, las iglesias barrocas, las antiguas casas rurales, la Granja Columbande, la más bella de todas, toda encalada, con su extensa cubierta, sus amplias verandas, tan simple y respetable como lo eran todas esas antiguas residencias* (Niemeyer, 2005, p. 146).

De esta forma, y a través de su relación con el SPHAN, Niemeyer pudo apreciar los aspectos esenciales de la arquitectura colonial:

*Conocía tanto las formas residenciales portuguesas simples (muros de yeso, ventanas regulares, puertas de madera tallada y ventanas) como la magnífica fluidez de las iglesias barrocas del siglo XVIII con muros curvos, torres y parapetos floridos, portales y altares ricamente esculpidos, y azulejos azules que se extendían a través de las paredes como tapices" (Hess, 2009, p. 10).*

El respeto a esta arquitectura colonial portuguesa del siglo XVIII (tanto religiosa como civil) se hace patente sobre todo en su primera etapa profesional, en proyectos tales como su hotel en Ouro Preto, y en diversas viviendas unifamiliares –incluida la suya propia en Brasilia<sup>57</sup>– que tienen en consideración sus elementos característicos "como reminiscencias de los viejos tiempos, celosías en las verandas y paredes encaladas, todo a la buena manera

---

<sup>57</sup> Niemeyer (citado por Philippou, 2008, p. 239) diría de ella que era "[e]l tipo de antigua granja colonial que siempre había querido". Dicha vivienda contaba con ventanas verticales que, según Philippou, "le recuerdan a su casa de Laranjeiras" (*ibidem*).



figs.56 y 57 Fazenda Colubandê (Estado de Rio de Janeiro, Brasil). Primera mitad del siglo XIX.  
fig.58 Vivienda de Oscar Niemeyer en Brasília (1960).

portuguesa" (Niemeyer, 2005, p. 52). En este tipo de viviendas "se revela el valor de la historia" (Hess, 2006, p. 229), rememorando algunas de éstas las tradicionales *fazendas*<sup>58</sup> brasileñas. Lo que le atrae de este legado es, en la línea de lo apuntado por Costa, esa honestidad material, esa arquitectura "tan sobria y rígida, con sus gruesos muros de piedra o *taipa de pilão*, sus cubiertas de teja suavemente inclinadas contrastando con sus paredes encaladas. En cuanto a la arquitectura, estos edificios no tenían nada más que un buen ejemplo. Eran honestos sin reproche, como todos debemos ser" (Niemeyer, 2000, p. 24).

Pero Niemeyer no sólo aprecia la racionalidad constructiva de la arquitectura tradicional, sino también una cierta libertad formal que ésta destila y que considera como referente en la justificación de su propia libertad creativa, junto con las ya consabidas –aunque probablemente sobrevaloradas como fuente de inspiración<sup>59</sup>– curvas del

---

<sup>58</sup> Una *fazenda* es una propiedad para explotación agrícola y ganadera en el área cultural portuguesa de América del Sur. Su arquitectura se caracteriza por sus proporciones en general horizontales, sus ventanas verticales, muchas veces con carpinterías pintadas de azul y grandes porches corridos o *verandas*.

<sup>59</sup> Especialmente en el caso de las curvas femeninas entendemos que se trata de una asociación simple y excesivamente trillada a la que parece haber dado pie el propio Niemeyer en sus declaraciones como respuesta a un planteamiento inicialmente hecho por otros. Según comenta Oscar Tenreiro Degwitz, "a ese equívoco contribuyeron las poses recientes de Niemeyer al ser entrevistado (...). Y ya después le dio por hacer literatura trivial y al gusto general con las curvas, la mujer y la poesía, de un modo que tuvo mucha audiencia pero superficial" (texto publicado en el diario *Tal Cual* de Caracas el 9 de febrero de 2013, y extraído de <<https://oscartenreiro.com/page/65/>>, fecha de consulta 24-01-2017).

paisaje y de la mujer brasileña: "Fue en el papel, al dibujar estos diseños, cuando protesté contra esta arquitectura monótona y repetida... la protesta intencionada surgió del entorno donde vivía, con sus playas blancas, sus inmensas montañas, sus viejas iglesias barrocas y sus hermosas mujeres bronceadas (Niemeyer, 2005, citado en Hess, 2006, p. 23). Niemeyer, en el camino de búsqueda hacia su propio lenguaje personal, no olvida estas referencias a la herencia arquitectónica que hablan de la importancia de un sustrato cultural reinterpretado:

*De Le Corbusier solía recordar las brillantes obras que publicaba, sus textos, palabras que definían tan bien sus ideas sobre arquitectura y urbanismo. Pero yo me dirigí hacia una arquitectura más libre y más ligera, lo suficientemente grácil para acercarme mejor a nuestras antiguas iglesias coloniales, evitando las estructuras más robustas que él solía adoptar. Recuerdo el poema que escribió una vez sobre el ángulo recto, tan diferente del que hice sobre la curva de mi arquitectura (Niemeyer, 2005, p. 158).*

Como afirma Botey (1996, p. 15), "Niemeyer no olvidaría el barroco minero y el legado de Aleijadinho (1738-1814), ni tampoco las extraordinarias iglesias de São Francisco (1708-1723) en Salvador de Bahía o del Oiteiro da Gloria (1714-1739) en Río de Janeiro. Era una definición de principios. El arquitecto más actual de Brasil no daría la espalda a todo lo que su pueblo había construido durante siglos".

Pero esa admiración no se traduce en reproducción literal de formas pasadas. Para Niemeyer cada época debe ser



consecuente con las posibilidades tecnológicas de que dispone:

*Costa reforzó nuestra postura respecto a la tradición: rechazamos la imitación pero deseamos mantener la misma honestidad estructural que siempre caracterizó nuestra arquitectura colonial. Esta es una posición que más que nunca consideramos la correcta, ya que, como se ha demostrado en varios países europeos, es imposible armonizar las formas tradicionales con la tecnología moderna y, lo que es más importante, sus diversas apariencias, y las nuevas y creativas soluciones que ésta ofrece. (Niemeyer 1955, citado en Papadaki, 1964, p. 14; y en Andreas y Flagge, 2003, p. 125).*

Como afirma Cavalcanti, en la arquitectura de Niemeyer:

*Lo tradicional suele ser el punto de partida y no el objetivo. Consideró su obligación ayudar a establecer un Brasil cosmopolita. Niemeyer fundó de nuevo la tradición cuando concluyó que, contrariamente a México o Perú, la historia de la arquitectura en Brasil tenía poco que ofrecer. Prefería ver la historia como el contexto en el que se desvelaban los procesos de desarrollo y no como una deuda que obstaculizaba el pasado. Su arquitectura busca hoy el pasado del mañana. Fiel a sus principios enraizados en el materialismo dialéctico, priorizó la tecnología como un elemento de la ciencia que conduce al progreso (Cavalcanti, 2003b, p. 31).*

Por tanto, Niemeyer huye de cualquier imitación y su pretensión es la de recoger la esencia de la libertad

creadora y reinterpretarla al servicio de una nueva arquitectura:

*Creo que quienes se interesan por la arquitectura aceptando con entusiasmo en los períodos antiguos eso mismo que, condicionados por el funcionalismo, rechazan en la arquitectura contemporánea, cometen un gran error. (...) Por supuesto que no pretendo una vuelta al adorno o a las fachadas ricamente decoradas que fueron producto de una época de artesanatos irrecuperables, sino al élan arquitectónico que encontramos en ellos y que las nuevas técnicas nos ofrecen ahora en una escala diferente y en las formas más bellas e imprevisibles (Niemeyer, 2014, p. 57).*

Con todo, en ocasiones Niemeyer parece experimentar un sentimiento dual –y hasta cierto punto contradictorio– hacia la arquitectura tradicional. Por un lado la considera como una referencia ineludible pero por otro parece incluso rechazarla cuando describe su propia arquitectura, posibilitada por nuevas tecnologías y en las que lo pasado no tiene cabida. Ese rechazo parece estar dirigido tanto a lo “pasado” en sí de esta arquitectura colonial en cuanto a algo “obsoleto” como al origen “ajeno” de ésta. En ese sentido, Philippou comenta citando a Niemeyer:

*Mientras que el lusófilo Costa seguía teniendo como referencia directa en sus obras los prototipos coloniales, que a su juicio representaban una tradición arquitectónica brasileña, Niemeyer comenzó conscientemente a inventar una tradición nueva, post-colonial, verdaderamente brasileña y moderna, mediante la creación de*

*un conjunto de obras que adaptaran su visión de "el pasado del mañana" (...). Para Niemeyer, la arquitectura colonial era arquitectura extranjera, una "transposición de la arquitectura portuguesa en Brasil". Según solía repetir, "[e]n arquitectura y en la cultura en general recibimos las nuevas soluciones con los brazos abiertos, porque no tenemos un pasado. Hemos de crear el pasado del mañana. Mañana nuestra obra constituirá el pasado de Brasil, y debe ser un pasado mejor que el que recibimos de Portugal, que podrá ser bueno pero no es nuestro. Por ese motivo la arquitectura brasileña se hace con tanta libertad" (Philippou, 2008, p. 82).*

En la misma línea, y refiriéndose al proyecto del Pabellón de Brasil en Nueva York (1939) del que fueron coautores Costa y Niemeyer, Samuel Silva de Brito comenta lo siguiente:

*Lúcio y Oscar, más que arquitectos modernos, se convierten en intérpretes de la brasilidad, y siendo así, fortalecen sus interpretaciones personales. Cada uno resuelve esa síntesis cultural con ambiciones diferentes: mientras Lúcio, como buen intelectual e investigador de los recursos vernaculares, vio la posibilidad de síntesis en el mestizaje entre el vocabulario tradicional y la tropicalidad de los entornos abiertos, Oscar Niemeyer, con su peculiar dinamismo formal, apostaba más por la invención que por la tradición (Silva de Brito, 2014, p. 488).*

Niemeyer, por su parte, justifica ese sentimiento paradójico afirmando:

*No ignoré el pasado. Los individuos que construyeron las pirámides, o las enormes bóvedas, o las viejas catedrales, eran realmente geniales! No veo que la línea divisoria esté entre la arquitectura antigua y moderna, sino más bien, como dice Alvar Aalto, entre la buena y la mala arquitectura" (Niemeyer, 2000, p. 162).*

Tal y como afirma Philippou (2008, pp. 11-12), "Niemeyer rechazó la ruptura del Movimiento Moderno con el pasado y reclamó toda la herencia arquitectónica en la que nació: en "las grandes obras del pasado" buscó aquellas "leyes eternas" de la creación artística que no son específicas de una época particular".

Así, esa libertad por la que aboga Niemeyer se manifiesta en su arquitectura sobre todo gracias al movimiento, a las formas sinuosas, pero también gracias a un desmarcarse de la rigidez pragmática, que se materializa en ocasiones por un ornamento que forma parte del conjunto arquitectónico. En expresión de Papadaki (1964, p. 22), "[l]a aceptación de lo no funcional como una tarea arquitectónica legítima marca un punto crucial en el movimiento moderno".

La huella de ese pasado colonial la encontramos en Niemeyer (como en otros arquitectos brasileños adscritos al Movimiento Moderno<sup>60</sup>) en el tratamiento textural

---

<sup>60</sup> Entre ellos se encuentran arquitectos como Jorge Machado Moreira (1904-1992), Olavo Redig de Campos (1906-1984), Ernâni Mendes de Vasconcellos (1912-1989), Roberto Burle Marx (1909-1994), Afonso Eduardo Reidy (1909-1964, autor del "Conjunto Habitacional Prefeito Mendes De Moraes", en Pedregulho) y el ya mencionado Lúcio Costa. Todos ellos emplearon en sus proyectos, en mayor o menor medida, elementos tales como celosías, azulejos y *brise-soleil*. Especial atención



fig.59 Casa de Baile de Pampulha, de Oscar Niemeyer. Detalle de azulejo y cobogó.

del control solar a través de celosías y *brises-soleil*, en la plasticidad formal –barroca– representada por la curva, y en el cromatismo que en numerosas ocasiones aportan las superficies revestidas con cerámica. En suma, y como se verá repetidamente a lo largo de este trabajo, en esa conexión entre pasado y presente se encuentra, como material ineludible, la azulejería. Como señala Underwood (2002, citado en Laganá y Lontra, 2008, p. 61), “Niemeyer utilizó muchas veces los azulejos como elemento decorativo para dar a su arquitectura alma y caracteres brasileños”.

Según se ha visto, esta *brasileidad* o valorización de las cualidades propias de la cultura brasileña remite paradójicamente al pasado colonial portugués, es decir, la impronta de este legado luso es insoslayable en la definición de los aspectos que se consideran genuinos del país. Brasil no puede obviar el papel que ha jugado su patrimonio arquitectónico, su pasado, en la definición de su presente. Sin embargo, esta herencia europea cobra aquí –por las razones señaladas– personalidad propia, y la nueva arquitectura –moderna– que emerge y que de ella adquiere ciertos gestos, alcanza el pleno derecho a ser considerada *brasileña*<sup>61</sup>.

---

merece el paisajista y arquitecto Burle Marx en cuanto a su relación con la azulejería: diseñó los paneles cerámicos para obras tales como el Instituto Moreira Sales (1949), el Club de Regatas Vasco de Gama (1950), el Instituto de Puericultura (1952) y los mosaicos interiores del Conjunto Residencial de Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy. Philippou (2008, p. 40) comenta sobre Burle Marx: “En las décadas que siguieron a sus primeros experimentos, Roberto Burle Marx empleó frecuentemente técnicas artísticas tradicionales como las celosías y sobre todo la azulejería cerámica vidriada, ambas vinculadas con la herencia árabe en Portugal. Freyre vio en Burle Marx «un artista cuya audacia como experimentalista [venía] moderada por su convicción de que el pasado patriarcal de Portugal era creativo y no negativo»”.

El Movimiento Moderno terminó alcanzando en Brasil un desarrollo inusitado<sup>62</sup>. Una serie de circunstancias lo distinguieron del Movimiento moderno surgido en Europa (una generación de profesionales formados en o provenientes de Europa, deseosos de aplicar los nuevos postulados arquitectónicos, una situación de bonanza económica –traducida en una mejora de las posibilidades

---

<sup>61</sup> Al respecto de la crítica hacia esta arquitectura moderna brasileña y hacia los factores que la hacen significativa exponemos la reflexión de Andreoli y Forty (2004, pp. 13-14) acerca de las diferentes posturas que aquí se dan cita: “Algunos sostienen que todas las fortalezas de esa cultura derivan del reconocimiento de sus propias tradiciones, y que al igual que las bondades del movimiento moderno brasileño proceden de la adaptación de la arquitectura colonial portuguesa, la crítica al movimiento moderno en Brasil debería provenir de la propia herencia cultural brasileña. Otros afirman que la debilidad de la cultura brasileña estriba en su introspección, en su autorreflexión, en su incapacidad de comprometerse con una escena crítica más amplia”.

<sup>62</sup> El primer proyecto que atrajo la atención internacional fue el pabellón de Brasil para la Exposición de Nueva York de 1939. Posteriormente, en enero de 1943 se inaugura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) la exposición itinerante *Brazil Builds*, comisionada por Philip L. Goodwin, que “presenta un amplio panorama de la nueva arquitectura brasileña y es la primera exposición que muestra la conexión única entre las formas revolucionarias y el descubrimiento y preservación de edificios históricos” (Cavalcanti, 2003b, p. 32). Ambos acontecimientos (el pabellón en Nueva York y la exposición *Brazil Builds*) “[f]ortalecieron a los modernistas brasileños a su regreso, les dieron reconocimiento y credibilidad a nivel mundial, y los animó a mantener su distancia de los cánones europeos mediante la creación de sus propios estándares” (Cavalcanti, 2003a, p. 21). El número monográfico que la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui* dedicó a Brasil en 1947 tuvo asimismo una gran repercusión. Como afirma Hess (2009, p. 13), “un país que era generalmente subdesarrollado e industrial y culturalmente pintoresco estaba ahora en la vanguardia del diseño del progreso. Críticos destacados como Sigfried Giedion tuvieron que dudar de la racionalidad universal de un estilo internacional: la arquitectura regional podía ser igualmente innovadora ”



fig.60 Iglesia de San Francisco de Asís, de Oscar Niemeyer. Fachada posterior.



fig.61 Sede de la Asociación Brasileña de Prensa (Rio de Janeiro), de MMM Roberto.



técnicas— que se aprovecha políticamente para proyectar el país) y lo transformaron en un nuevo lenguaje, inequívocamente brasileño y, al mismo tiempo, universal. Según afirma Cavalcanti:

*Esta marcha triunfal por parte de los maestros del Modernismo también se ve en su preservación del patrimonio cultural. Para la generación de Niemeyer, la preservación de la tradición significó el diseño de edificios basado en el estudio y la rehabilitación de costumbres locales olvidadas. El movimiento moderno brasileño reemplazó las tendencias historicistas y preservó el patrimonio arquitectónico nacional. A diferencia del movimiento internacional, en Brasil se construyó un puente dialéctico entre el pasado y el futuro, en el que la analogía estructural entre las estructuras simples del siglo XVIII y las nuevas resultó enfatizada (Cavalcanti, 2003b, p. 30).*

Por tanto, y como hemos visto, todos estos aspectos que remiten a la tradición y a la arquitectura colonial de Brasil: plasticidad, control solar a través de celosías, texturas, color<sup>63</sup>—materializado en numerosas ocasiones con cerámica— son asimismo definitorios de la arquitectura moderna brasileña y la hicieron merecedora en su momento de un puesto destacado dentro del panorama internacional.

---

<sup>63</sup> Respecto al color en general, Philippou comenta: “El empleo de colores audaces fue uno de los elementos de los que se sirvieron los primeros artistas modernos brasileños para aludir a la tradición local colonial nacionalizada, a la naturaleza tropical y a la expresión popular. [La coloración audaz] fue también empleada para contaminar modelos del Viejo Mundo sin por ello negarles sus propiedades

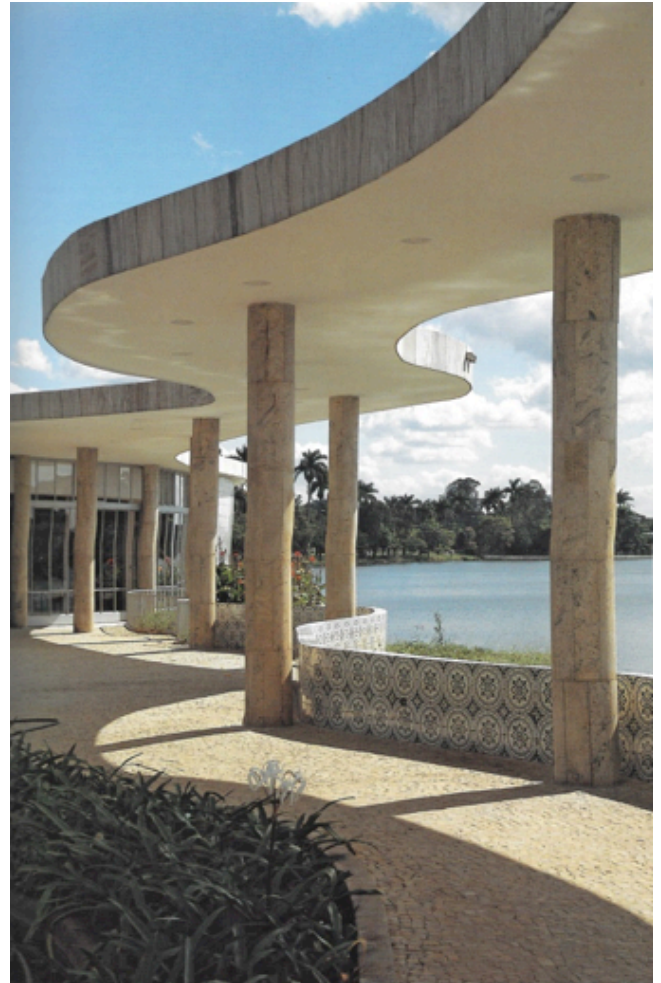


fig.62 Casa de Baile de Pampulha, de Oscar Niemeyer.

nutritivas, de acuerdo con la estrategia anticolonialista *antropofágica*. Niemeyer también incorporó los colores vivos para canibalizar y erosionar los prejuicios estéticos del racionalismo duro, y para infectar el Modernismo arquitectónico europeo con el dionisiaco *espírito de brasilidade*”. (Styliane Philippou, correspondencia electrónica con la autora de este trabajo, 28 de febrero de 2017).





fig.63 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro, Brasil), de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer *et al.*

## El Ministerio de Educación y Salud Pública (1936-1945)

El Ministerio de Educación y Salud Pública (MESP), renombrado en la actualidad *Edificio Gustavo Capanema* en honor a su promotor, constituye un hito del Movimiento Moderno en Brasil. El edificio está considerado un “manifiesto” arquitectónico inaugural de la Modernidad Brasileña (Bullrich, 1969, p. 22; Alves Pinto, 2006, p. 64; Philippou, 2008, p. 52) y “atrajo la atención mundial por ser el primer edificio público que expresaba claramente los conceptos del movimiento moderno arquitectónico” (Papadaki, 1964, p. 18). Esta temprana fecha de construcción supone, además, un motivo de *orgullo* por haber liderado la primicia de la concreción material del estilo corbuseriano en América Latina. Como afirmó Lúcio Costa (citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 214): “los europeos iniciaron, ¡y nosotros consolidamos!”.

Existe, por tanto, un consenso general en considerar el edificio del MESP como el punto de inicio de la Modernidad en Brasil (Underwood, 1994). La voz discordante a este respecto la pone, paradójicamente, el propio Niemeyer (2005, 2014, p. 18): “Nunca consideré a la sede del Ministerio de Educación y Salud como la primera obra de arquitectura moderna brasileña, aunque sí como un ejemplo de la arquitectura de Le Corbusier. (...) La primera obra moderna de importancia diseñada por un arquitecto brasileño, que yo recuerde, fue la sede de la ABI (Asociación Brasileña de Prensa) proyectada por los hermanos Roberto<sup>64</sup>”.

---

<sup>64</sup> MMM Roberto fue un estudio de arquitectura establecido en Río de Janeiro y constituido por los hermanos Marcelo (1908-1964), Milton (1914-1953) y Maurício Roberto (1921-1996). Diseñaron, entre otros, la mencionada sede de la ABI (1934-1936) y el Aeropuerto “Santos Dumont” de Río de Janeiro, a finales de los años 1930. Se les considera precursores de la arquitectura moderna en Brasil.

Pese a que Niemeyer no reconoce el edificio como “arquitectura brasileña”, lo cierto es que la aportación que hicieron los arquitectos encargados de materializar el proyecto, atendiendo al clima y a la tradición, requiriendo la presencia de obras pictóricas y escultóricas realizadas por artistas brasileños, singulariza el edificio y lo convierte en el referente de la adaptación del Movimiento Moderno en el país. A juicio de Philippou:

*El edificio del Ministerio de Educación constituye la primera aplicación completa de los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier, pero esos puntos se combinaban con materiales locales, con alusiones al paisaje brasileño y a monumentos barrocos, curvas sensuales y atrevidos colores que remitían a los colores norteafricanos y árabes de los portugueses. En una ingeniosa aplicación arquitectónica de las técnicas de collage del Movimiento Moderno, todos los muros y columnas fueron revestidos de piedra, pequeñas teselas cerámicas monocromáticas (pastilhas) o azulejos pintados a mano<sup>65</sup> (Philippou, 2008, pp. 61-62).*

Para la construcción del edificio se convocó un concurso anunciado en el *Diário Oficial* el 23 de abril de 1935.

---

<sup>65</sup> Como apunta Philippou, “[e]sta especie de «camuflaje arquitectónico» no era ajeno a Le Corbusier, quien ya en 1932 se había referido a sus propias «intervenciones pictóricas» como intentos de «destruir» «la cualidad de la arquitectura pura y funcional»: «Admito el mural no para realzar la pared, sino al contrario, como una forma de destruirla violentamente, de arrebatarle toda sensación de estabilidad, de peso, etc.»” (Philippou, 2008, p. 62, citando una carta de Le Corbusier a Vladimir Nekrassov). La presente tesis abunda en el efecto de *desmaterialización* del muro obtenido, entre otros materiales, por medio de la cerámica.



fig.64 Le Corbusier en Rio de Janeiro, 1929.

La propuesta de Archimedes Memória y Francisque Cuchet, con explícitas decoraciones indígenas, resultó ganadora –y premiada– pero no llegó a construirse, ya que el promotor ideológico del edificio, el entonces ministro de Educación Gustavo Capanema, estimó que un edificio representativo del gobierno debía ejemplificar el progreso y la modernidad<sup>66</sup>. Capanema “no tenía un concepto de lo que debía ser la arquitectura moderna brasileña” (Quezado Deckker, 2001, p. 26) pero se rodeó de artistas en los que confió para esa empresa, desde el pintor Cândido Portinari y los escultores Bruno Giorgi, Celso Antonio, Jacques Lipchitz, Alfredo Ceschiatti y Adriana Janacópulos, al paisajista Roberto Burle Marx y el arquitecto Costa y su equipo.

El 25 de marzo de 1936, Gustavo Capanema invitó oficialmente a Lúcio Costa a llevar a cabo el proyecto de edificio del MESP. En el equipo de arquitectos por él dirigido se encontraban Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos y un todavía entonces discreto Oscar Niemeyer<sup>67</sup>. Costa, imbuido por la arquitectura de Le Corbusier, propone la participación de éste en el proyecto –pese a las reticencias iniciales de Capanema– de forma que los arquitectos brasileños

---

<sup>66</sup> “El ministro Gustavo Capanema fue el responsable de la definición de la planta del edificio y de las obras de arte que lo compondrían: todo partía de Capanema; era él quien movilizaba todo lo que sucedía a su alrededor. En una entrevista concedida al *Projeto Portinari* en 1982, Lúcio Costa nos contó que el ministro convocaba personalmente a los críticos [y] recababa sus opiniones” (Muanis do Amaral Rocha, 2007, pp. 33-34).

<sup>67</sup> A pesar de colaborar en la definición final (y en particular, de haber propuesto un aumento de seis metros en la altura de los pilotis que condicionó sustancialmente la proporción del edificio) y de haber sido responsable del diseño de numerosos detalles y mobiliario, Niemeyer

fueron los encargados de materializar un diseño con trazas sugeridas por el arquitecto suizo, introduciendo algunas modificaciones<sup>68</sup>. Hasta ese momento, Le Corbusier era más conocido como el autor de una literatura de vanguardia sobre arquitectura y urbanismo en Francia (...) e intuyó [en la propuesta de Costa] la oportunidad de construir sus principios de nueva arquitectura a gran escala” (Cavalcanti, 2003b, p. 29). Para Niemeyer, la participación en el proyecto fue un catalizador de su confianza profesional. En palabras del propio arquitecto: “Y fue a partir de esa fase en la que colaboré en el desarrollo del proyecto de Le Corbusier para el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud cuando comencé a sentir mis posibilidades como arquitecto<sup>69</sup>”.

El objetivo de Capanema era construir una *obra de arte total*, una *Gesamtkunstwerk* que integrara arte y arquitectura (Philippou, 2008, p. 69). En palabras de Arión (2014, p. 14), en el interior del Palacio Capanema

---

toma una cierta distancia de su aportación al diseño del edificio del MESP. De hecho, para él su primera obra global no fue ésta, sino el proyecto que realizó en 1937 para servir como sede de la Obra do Berço en Río de Janeiro. Cfr. al respecto Underwood, 1994, p. 29.

<sup>68</sup> Según recoge Botey (1996, p. 96), “alteraron el emplazamiento en el solar del edificio más alto para separarlo de otro cercano; incluyeron el área de servicio; doblaron la altura de los pilares que soportaban el edificio principal, además de ensancharlo; situaron el anfiteatro y la sala de exposiciones al nivel de terreno para, de esta forma, ampliar la vista al jardín”.

<sup>69</sup> Cita recogida en Hélio Penteadó (coord.), *Oscar Niemeyer* (São Paulo, Almed, 1985) y reproducida en <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro003>>, de donde se toma (fecha de consulta: 05-10-2016). Por su parte, y como corroborando esa idea, Quezado Deckker (2001, p. 29) apunta que la inclusión de Niemeyer en el equipo del MESP habría sido inicialmente producto de un “gesto de compasión”.

“se materializó la arquitectura de vanguardia. Pero dentro del edificio había una vanguardia interesada en el patrimonio histórico y cultural del país (allí funcionaba la dependencia encargada de la protección de esos bienes)”. Así lo expresaría el propio ministro en el discurso de inauguración del edificio, que anunció como “un gran monumento arquitectónico cuyo diseño había sido estudiado a conciencia, con detalle y atención (...) pretendiendo así alcanzar el doble objetivo de hacer una obra de arte y una casa para trabajar” (citado en Quezado Deckker, 2001, p. 44).

La ausencia deliberada de decorativismo arquitectónico (“unos de los más grandes retos del joven equipo de trabajo” según Cavalcanti, 2003b, p. 30) se suple con una calidad de materiales a la cual se confía la monumentalidad requerida a una sede ministerial. Es aquí, junto a un notable repertorio de materiales lujosos (mármoles, maderas nobles, etc.) donde aparece de forma ostensible la azulejería, codeándose con ellos y ocupando determinados espacios estratégicos.

Como se ha comentado, Lúcio Costa fue decisivo en establecer una conexión entre la nueva arquitectura, esencialmente definida por los principios de Le Corbusier, y el patrimonio colonial portugués. Para Costa, el revestimiento con azulejos –en particular los importados desde Oporto– confiere una cierta gracia que contrarresta la frialdad de la arquitectura neoclásica (Philippou, 2008)<sup>70</sup>. Por su parte, el arquitecto suizo se avino al empleo de la cerámica tanto por su adecuación

---

<sup>70</sup> Philippou se basa en el escrito de Lúcio Costa *Presença de Le Corbusier*, de 1995, transcrito parcialmente en Matoso Macedo (2002, p. 86).

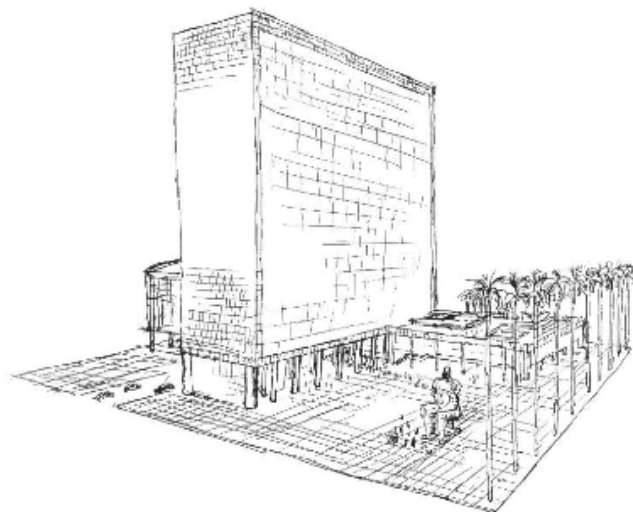


fig.65 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro). Propuesta final.

fig.66 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro), planta baja.



a la cultura brasileña como por sus cualidades físicas y de aislamiento, tal y como se destila de los comentarios de Costa allí recogidos (Costa, 1995, citado en Matoso Macedo, 2002, p. 86).

Respecto de la idoneidad de este material desde el punto de vista de sus posibilidades plásticas, Costa confirma que Le Corbusier recomendó el uso del azulejo para el MESP como un medio de vinculación a la tradición portuguesa (Matoso Macedo, 2002; Philippou, 2008). Costa asimismo añade que Le Corbusier se sintió atraído por la practicidad de la solución empleada en la mayoría de las mansiones de la ciudad en el momento de su visita, ya que “era sensible a cosas que se habían vuelto demasiado familiares a los brasileños como para que éstos las percibieran” (Philippou, 2008, p. 60).

Resulta llamativo que fuera precisamente Le Corbusier, padre teórico del Movimiento Moderno, quien sugiriera un toque localista al edificio. Como decimos, el arquitecto suizo, que priorizaba como aspectos estéticos los aplicados al control solar a través del diseño de los *brise-soleil* de la fachada, tuvo sin embargo un papel determinante en la deferente elección de la cerámica como vínculo con la tradición de Brasil. El mismo Le Corbusier afirma que fue él quien recomendó para el Ministerio el empleo “de las baldosas azules y blancas de Lisboa, capital de la madre patria de los brasileños, creando así un contraste armonioso con el rudo granito y el brillo del vidrio” (Le Corbusier, citado en Boesiger, 1974, p. 126, y reproducido en Franco, 2013, p. 57)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Cfr. también Le Corbusier & Jeanneret, Pierre. *Œuvre complète*, vol 4 (1938-1946). Zürich: Les Éditions d'Architecture, 1995 [1ª ed., 1946], p. 82.

Esta sugerencia –hasta cierto punto sorprendente<sup>72</sup>– de empleo de la azulejería en el Ministerio por parte de Le Corbusier es recogida también por autores como Underwood y Segawa. Éste último comenta, citando a Bruand (1981) y Lemos (1984):

*Le Corbusier dejó una serie de recomendaciones que tenían en cuenta los aspectos regionales típicos del entorno del edificio: el uso del granito disponible en Río de Janeiro frente al uso de materiales importados; la recuperación de los azulejos, revestimientos cerámicos tradicionales de la colonia portuguesa; la defensa de los paneles artísticos; la revalorización de la palmera imperial, tomada de la tradición paisajística del Río de Janeiro decimonónico* (Segawa, 2013, pp. 98-99).

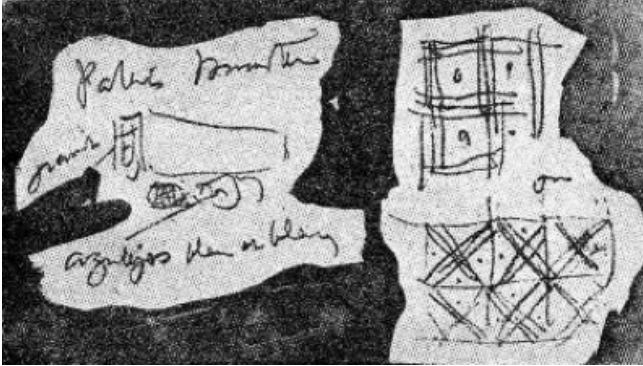
Sin embargo, en una entrevista realizada a Lúcio Costa en 1982<sup>73</sup>, éste afirmaba que Le Corbusier sugirió el uso de la cerámica para el proyecto de unas escuelas técnicas promovidas por Capanema, “propuesta que quedó en el aire. Nosotros continuamos con el trabajo, y muchos años después, cuando llegó el momento de decidir el revestimiento de las fachadas, recordé su sugerencia para las escuelas de formación profesional.” Es decir,

---

<sup>72</sup> Como recoge Philippou (2008, p. 60), “[e]n 1925, Le Corbusier había proclamado que la decoración era un «encantador entretenimiento para salvajes». Por su parte, Manuel Franco (2013) cita a Beatriz Colomina (2000), quien afirma que “Le Corbusier no era partidario de decorar sus edificios. La arquitectura debía expresarse por sí misma”.

<sup>73</sup> Ver el texto completo en “Entrevista com Lúcio Costa, realizada em 22 de dezembro de 1982, no Rio de Janeiro. Projeto Portinari, Programa Depoimentos”, pp. 19-20 (citado por Muanis do Amaral Rocha, 2007, p. 34).





que según esta afirmación, la sugerencia de utilizar cerámica lanzada por Le Corbusier no se habría dirigido en concreto al MESP, sino que era una idea relacionada con otro proyecto que fue recogida para este edificio con posterioridad.

Partiera o no de Le Corbusier la propuesta de revestir con azulejería ciertos paramentos del edificio del Ministerio, la idea de emplear este material ya parecía estar en la mente de los promotores antes de la llegada del arquitecto suizo a Río de Janeiro en julio de 1936. Muanis do Amaral Rocha (2007, pp. 30 y 33) cita una carta del ceramista Paulo Rossi Osir a Carlos Leão fechada el 17 de abril de 1936 de la que se desprende que a Rossi Osir ya se le había propuesto para entonces colaborar en la ejecución del trabajo plástico para el edificio del Ministerio. Es decir, independientemente de quién sugiere primero el empleo de azulejería en dicho inmueble, existe un consenso en la idoneidad de este material como elemento que aporta valores estéticos y simbólicos.

La cerámica arquitectónica tiene una ubicación preferente en relación a los espacios asociados a los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier<sup>74</sup>, pilares en los que se sostiene el ideario teórico del Movimiento Moderno, lo cual da idea de la decidida apuesta por este material en la caracterización del edificio, apuesta consciente y sin complejos que relaciona directamente la tradición con la modernidad. La planta baja, la fachada y/o planta libre

---

<sup>74</sup> Los cinco puntos de la arquitectura, presentados por Le Corbusier en 1926 son: la planta baja sobre pilotes, la planta libre, resultado de esa estructura independiente del cerramiento; la fachada libre, transposición de la planta libre en el plano vertical; la ventana alargada, posibilitada por un cerramiento no portante; y la terraza-jardín.

fig.67 Azulejos destinados al Edificio del MESP. Bocetos de Le Corbusier.

y la cubierta son las ubicaciones del material cerámico relacionadas con esos puntos corbuserianos.

La planta baja es el espacio semipúblico con mayor relación con el entorno urbano. Es el primer contacto entre el edificio y el usuario, el lugar de encuentro cívico que aproxima la arquitectura a la dimensión del transeúnte, aspecto que en este caso se ve reforzado por la virtud de acercamiento a la escala humana que ofrece la presencia del material cerámico. La primera impresión del espacio es una experiencia sensitiva, esencialmente visual. Con la inserción de elementos característicos de la arquitectura local, como los azulejos, se consiguen efectos que tienen mucho más que ver con los aspectos perceptivos y ambientales que con los estrictamente constructivos (Laganá y Lontra, 2008, p. 18).

Es interesante la observación que hace Alves Pinto (2006, p. 81) acerca de las visuales oblicuas que provocan los paneles cerámicos, cuya disposición privilegia la percepción y las circulaciones diagonales en contraste con la ortogonalidad con la que fue concebido el edificio. Como señala este autor, la composición impide el enfoque frontal y sólo la vista desde las esquinas próximas a la Avenida Rio Branco clarifica la comprensión del edificio, y dicho punto de vista es diagonal.

Asimismo la cerámica, con su brillo y color, consigue –en la línea con lo observado por Le Corbusier<sup>75</sup>– esa cierta

---

<sup>75</sup> Cfr. la nota 65 de este trabajo, supra. Además Le Corbusier afirma: “La policromía arquitectónica se apodera de toda la pared y la califica con la potencia de la sangre, o el frescor de la pradera, o la claridad del sol, o la profundidad del cielo o del mar...” (Le Corbusier, “A arquitetura e as belas artes” *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 19, 1984. p. 64).

*desmaterialización* del cerramiento que refuerza la lectura de la estructura concebida a base de pilotis, estructura que posibilita a su vez la independencia de la distribución, es decir, la planta libre. Para que dicha lectura sea evidente y no se confunda con un *añadido pictórico*, el revestimiento cerámico ha de extenderse de suelo a techo (sin continuidad en el pavimento) y a lo largo de toda la superficie parietal, de forma que se identifique visualmente el plano que se pretende contrastar.

Al respecto de la lectura *desmaterializada* de los cerramientos que aporta el revestimiento cerámico, el propio Costa ofrece una explicación razonada en la cual, además, no desaprovecha la oportunidad de justificar el empleo de la azulejería como material ligado a la tradición:

*Considera [Max Bill]<sup>76</sup> también inútiles y perjudiciales los azulejos. Ahora bien, el revestimiento de azulejos en la planta baja y el sentido fluido adoptado en la composición de los grandes paneles tiene la función clarísima de amortiguar la densidad de las paredes a fin de despojarlas de cualquier impresión de soporte, pues el bloque superior no se apoya en ellas, sino en las columnas. Siendo el azulejo uno de los elementos tradicionales de la arquitectura portuguesa, que era la nuestra, nos parece oportuno renovar su aplicación (Costa, 1953, citado en Alves Pinto, 2006, pp. 81-82).*

---

<sup>76</sup> Cfr. la nota 83 de este trabajo, infra. El escrito de Costa responde a la polémica levantada por el arquitecto y artista suizo Max Bill.



figs.68, 69 y 70 Distintas perspectivas de la planta baja del edificio del MESP.

En esta planta baja del edificio (tras haber sido elevada la altura libre respecto del proyecto de Le Corbusier, según la propuesta de Niemeyer, llegando a los diez metros), encontramos cinco paneles de azulejos, dos de los cuales son los emblemáticos paneles cerámicos diseñados por el artista Cândido Portinari<sup>77</sup> *Conchas e Hipocampos* y *Estrellas de mar y Peces*. Los tres restantes, con motivos de serie, son obra de Paulo Cláudio Rossi Osir<sup>78</sup>.

El encargo del diseño de los paneles cerámicos se hizo en 1936. Fueron creados con la asistencia de Roberto Burle Marx y manufacturados y cocidos entre los años 1941 y 1945<sup>79</sup> por la empresa "Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo" (que posteriormente derivaría en Osirarte<sup>80</sup>) bajo la dirección del ya mencionado Paulo Rossi, quien pintó los azulejos. Los murales de Portinari miden 9'90 x 15'10 metros y se fabricaron en total unas 47.000

---

<sup>77</sup> Cândido Portinari (1903-1962) fue un pintor brasileño, y el primer artista sudamericano en tener una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con la exposición *Portinari of Brazil* (1940). Entre otras obras, Portinari es famoso por sus frescos *Guerra y paz*, que se encuentran en la sede de la ONU en Nueva York.

<sup>78</sup> Paulo Cláudio Rossi Osir (1890-1959) fue un pintor, diseñador, arquitecto e industrial brasileño. Es interesante la correspondencia que Rossi mantuvo con diversos compañeros tales como Carlos Leão y Cândido Portinari, que puede verse plasmada parcialmente en las tesis de Muanis do Amaral Rocha (2007) y Alves Pinto (2006), y que da idea de sus inquietudes artísticas. Particular atención merecen las conversaciones epistolares que reflejan las negociaciones destinadas a definir y formalizar los paneles realizados por Paulo Rossi para el MESP y diseñados por Portinari.

<sup>79</sup> 1940 y 1944, según Cristiane da Silveira (2008, p. 140).

<sup>80</sup> Osirarte fue fundada en 1940 por Paulo Rossi Osir para atender, inicialmente, la demanda de ejecución de azulejos para el edificio del MESP (Muanis do Amaral Rocha, 2007, p. 63; Vicente Lourenço,

piezas de 15 x 15 cm de manera artesanal, pintándose los diseños de ambos artistas sobre el bizcocho crudo y posteriormente siendo esmaltados y numerados antes de su cocción.

Los murales de Portinari están localizados en el bloque lateral recayente a la Avenida Graça Aranha y en la entrada que da acceso a los ascensores, y los de Rossi Osir recubren los paramentos perpendiculares a los murales de Portinari, los cerramientos del auditorio próximo a la Rua da Imprensa, la escalera de servicio y la escalera circular que conduce al mencionado auditorio y sala de exposiciones de la primera planta.

En los dibujos y acuarelas de boceto de los azulejos se aprecia cómo Portinari trabaja con varias tonalidades de azul sobre fondo blanco. La elección de estos colores es una referencia clara al pasado cultural y remite directamente a las azulejerías presentes en las iglesias y conventos franciscanos, que constituyen el imaginario colonial de los brasileños<sup>81</sup>. En concreto, para Philippou (2008, p. 69) el contraste de color de los cerramientos

---

2007, p. 61). Esta empresa fabricó también los azulejos de la Iglesia de San Francisco de Asís, en Pampulha, y los destinados al Conjunto Residencial de Pedregulho. Como indica Morais (1988, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 141) la técnica utilizada por Osirarte para producir sus azulejos fue el bajo esmalte: la pintura se aplicaba en la superficie porosa de la galleta, absorbiendo ésta la pintura con increíble velocidad. Ello exigía de los artistas una técnica muy precisa, ya que no era posible rectificar.

<sup>81</sup> Goodwin (1943, pp. 20-21) ya señalaba la importancia del material cerámico azul y blanco en la arquitectura religiosa colonial brasileña como sello identitario: "Junto a esas preferencias constructivas generales llegó el estilo barroco portugués y la predilección dieciochesca de Portugal por los azulejos. Con todo, y en comparación con las iglesias barrocas portuguesas, el plan de las iglesias coloniales



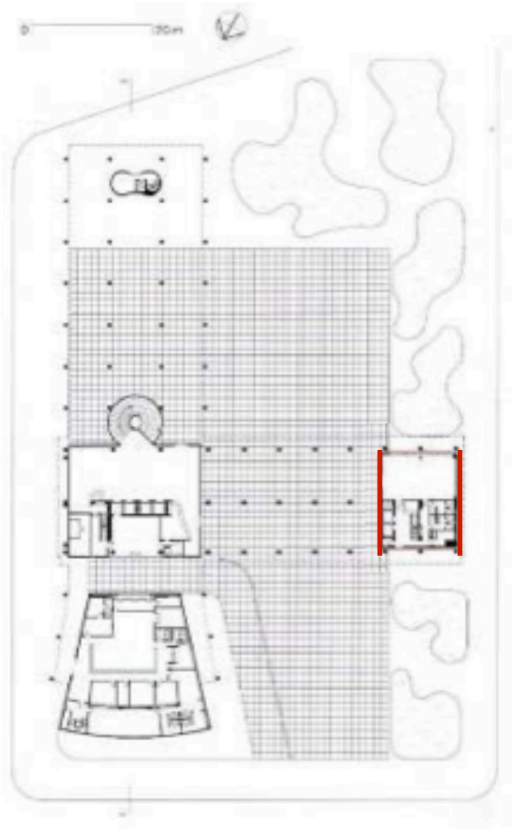


fig.71 Edificio del MESP. Localización de los paneles de Portinari. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira.

fig.72 Panel "Conchas e hipocampos" (Portinari).

fig.73 Panel "Estrellas de mar y peces" (Portinari).

fig.74 Detalle del panel "Estrellas de mar y peces" (Portinari).

revestidos de cerámica con los pilotis recubiertos con piedra trae irresistiblemente a la mente los claustros de ciertos conventos emblemáticos, como el Convento de Nuestra Señora de las Nieves en Olinda, Pernambuco, del siglo XVII –el monasterio franciscano más antiguo de Brasil–, o el Convento de San Francisco, en Salvador de Bahía, de principios del siglo XVIII. Sin embargo, la prueba más fehaciente de la inspiración arquitectónica y del color azul en la que se basaron los artistas la ofrece directamente Paulo Rossi Osir quien, en una entrevista concedida al periódico *A Manhã* el 14 de julio de 1943, afirma:

*En verdad debo confesar que, a pesar de haberlo ensayado durante tres a cuatro meses, no conseguí el azul deseado, conforme al azulejo tomado de la Iglesia de Nuestra Señora de la Gloria [de Outeiro], en Río, que me había sido remitido como modelo. Se trataba, probablemente, de un óxido de cobalto que los portugueses habían obtenido antiguamente en Angola y cuyo secreto se había sin duda perdido, porque ni siquiera en Portugal fue posible volver a obtenerlo. Mis investigaciones me permitieron encontrar un azul intenso, transparente y atractivo que satisfizo las exigencias del ministro,*

---

es más sencillo, y su exterior está ornamentado con menos profusión (...) Y especialmente los franciscanos construyeron y aún mantienen espléndidos monasterios, revestidos de oro y con azulejos azules y blancos procedentes de Portugal.” Para el autor, esta asociación de colores con Portugal es muy evidente: “la popularidad del azul y blanco es tradicional. Esos fueron los colores de la bandera de la monarquía portuguesa” (op.cit., p. 97). Sin embargo, y como se verá a lo largo del desarrollo de la tesis, entendemos que el color azul y blanco está más vinculado a la asociación con la azulejería tradicional.

*quien me confió, en vista de aquello, la ejecución del revestimiento de azulejos del Palacio de Educación* (Rossi Osir, 1943, citado en Muanis do Amaral Rocha, 2007, p. 63).

Es decir, tanto el propio material cerámico en sí como su resolución estética están ligados a una tradición que pretende revalorizarse. Sin embargo, dicha revalorización pasa por su revisión y actualización. No se trata, por tanto, de emular la apariencia del azulejo luso, sino de reinterpretarla e innovarla. En la mencionada entrevista quedan claras las intenciones de Rossi de innovar y de crear obras que fueran reflejo de un arte propiamente brasileño:

*Mi pretensión era y sigue siendo la de, siguiendo determinadas directrices tanto en relación a la técnica como a otros aspectos, contribuir a la creación de un arte decorativo nuestro, independiente, con raíces en nuestra historia, en nuestras costumbres, a fin de cuentas, en nuestra vida cotidiana* (Rossi Osir, 1943, citado en Muanis do Amaral Rocha, 2007, p. 63).

Ese cromatismo blanco y azul resultaba asimismo pertinente en relación a la temática elegida para ser representada en los paneles: el cercano mar (Morais, 1988, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 222). Sirenas, carabelas, estrellas de mar, caballitos de mar, cangrejos, conchas, peces, caracoles, delfines y demás elementos marinos inundan las paredes de la planta baja del edificio. Sin embargo, el diseño no estaba completamente decidido desde el principio, y sufrió algunas modificaciones. Según Costa (1982, citado en Muanis do Amaral Rocha, 2007,



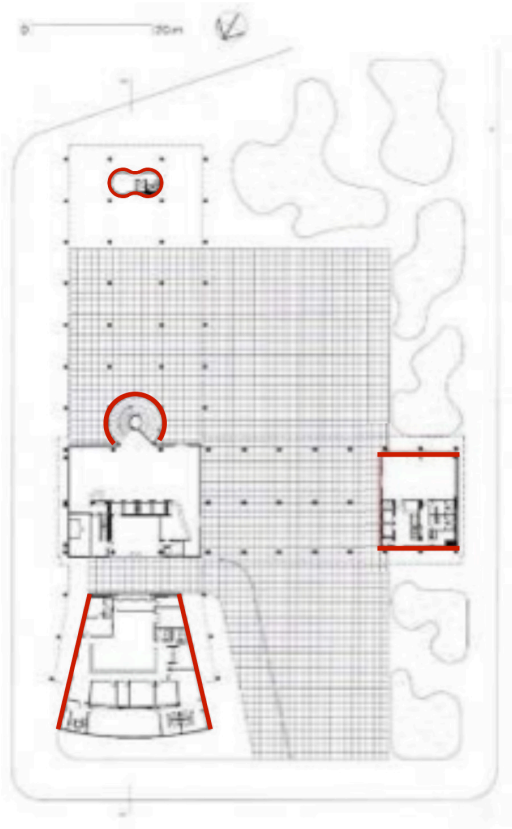


fig.75 Edificio del MESP. Localización paneles de Rossi Osir.  
 Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira

fig.76 Panel de la caja de escalera (Rossi Osir).

figs.77 y 78 Detalles del panel de Rossi Osir.

p. 34) Gustavo Capanema y Mário de Andrade tenían pensado que los azulejos se basaran en temas históricos que serían narrados en escenas a modo de *cómic*. Esta idea se refleja en los primeros croquis de Portinari, en los que trabaja con imágenes realistas de mujeres, hombres y niños jugando (Cristiane da Silveira, 2008, pp. 221-222).

En los diseños de Portinari en particular, una vez que se optó definitivamente por la idea del mar como hilo argumental, hubo asimismo algunos cambios posteriores. Estas modificaciones, de detalle, se realizaron cuando estaban ya colocados en parte los azulejos que componían el panel, los cuales fueron sustituidos para adecuarse al gusto de Capanema<sup>82</sup>, quien parecía estar detrás de todas las decisiones a nivel temático de las obras de arte, principalmente las diseñadas por Portinari, que habrían de mostrarse en el edificio siguiendo directrices ideológicas (Alves Pinto, 2006, p. 59). Sin embargo, “los azulejos son una excepción al respecto. Al menos en la correspondencia del artista [Portinari] no hay mención alguna acerca de sugerencia de temas, referencias o alusiones directivas. Concebidos con objetivos puramente decorativos, escaparon de la ideología” (Alves Pinto, 2006, p. 61).

---

<sup>82</sup> Capanema, en una carta fechada el 16 de mayo de 1942 y destinada al Departamento de Administración de Servicio Público, recomendaba la sustitución del motivo central del panel, que eran unos peces. Los autores Maurício Lissovsky y Paulo Sérgio Moraes de Sá, en *Colunas da Educação*, sugieren que la verdadera razón que tenía Capanema para este cambio era que corría el rumor de que los peces eran similares al perfil del ministro. (Muanis do Amaral Rocha, 2007, pp. 50-51). El panel permanece almacenado en el edificio desde que Capanema ordenara encajonar las piezas en 1942. Actualmente el IPHAN, que redescubrió el panel en 1984 al realizar un inventario, estudia el destino de estos azulejos.



fig.79 Panel “Conchas e hipocampos” (Portinari).



figs.80 y 81 Estudios de paneles cerámicos para el Edificio del MESP, de Cândido Portinari.



Ésta es, quizá, una de las causas de que la vigencia (a nivel estilístico) de los paneles cerámicos, respecto de otras obras de arte presentes en el edificio del Ministerio, quede salvaguardada a los ojos de críticos como Papadaki, quien comenta:

*Mirando ahora las obras de arte que fueron colocadas alrededor del edificio del Ministerio de Educación, estamos menos seguros acerca de su papel que en el tiempo de la inauguración del edificio; su variación de madurez y envejecimiento es algo más rápida que la de la juventud que le sirve de soporte. (...) Las obras que al parecer sobreviven son la decoración mural de Cândido Portinari, en azulejo de cerámica, que subraya la nueva clase de espacio intermedio sobre el nivel del terreno y el lozano jardín proyectado e instalado por Burle Marx (Papadaki, 1964, pp. 19-20).*

También para Goodwin la cerámica quedó bien parada en este edificio:

*La arquitectura moderna brasileña debe buena parte de la especial distinción que posee a su imaginativo empleo de los azulejos vidriados y decorados. Los arquitectos del Ministerio de Educación han cubierto un muro de cuarenta pies de ancho y veinte pies de alto con una extensión de innumerables conchas, sirenas y caballitos de mar rodeados por un gran franja serpenteante de color azul oscuro (...) Azulejos azules vidriados cubren la superestructura de ese mismo edificio (Goodwin, 1943, p. 90).*



fig.82 Claustro del Convento de San Francisco.

fig.83 Edificio del MESP, planta baja.

No opina Goodwin lo mismo de otros proyectos como el de Pampulha, pues duda de la vigencia de su azulejería en un futuro: “Por desgracia, el uso ocasional de los azulejos ornamentales no siempre resulta tan acertado. Aún está por verse un uso libre y significativo de un patrón a gran escala de ese tipo en una obra contemporánea” (Goodwin, 1943, p. 90). Debe señalarse que la lectura que hace del uso del panel cerámico hay que entenderla en el momento en que hizo esas observaciones, pues entonces no existía aún una perspectiva histórica acerca del empleo de la azulejería en la nueva arquitectura.

Más feroces resultan las críticas que tiene reservadas Max Bill (1908-1994)<sup>83</sup> para esta obra. En una entrevista publicada en 1953 en una revista brasileña, Bill afirmaba respecto de los azulejos del MESP: “carecen de sentido y de proporción humana”, “los azulejos no tienen función alguna”, y “estoy en contra de los murales en la arquitectura moderna” (Segawa, 2013, p. 120).

La concepción de los paneles de Portinari, si bien contiene elementos figurativos, tiende en su composición general a la abstracción. Dicha composición se estructura

a partir de formas orgánicas y sinuosas, que para Alves Pinto (2006, p. 76) sugieren una evocación a la rocalla tardobarroca, pero que pueden tener su vinculación asimismo con los jardines de Burle Marx (Segre, 2007, p. 19) con líneas diagonales a modo de red en las que se engarzan los elementos figurativos. Estas líneas aumentan ópticamente la escala de la azulejería, al tiempo que la diagonalidad parece subvertir la colocación de las piezas. El diseño de estos paneles escapa del rigor que supondría la combinación de piezas seriadas y contrasta con las líneas cartesianas que caracterizan el edificio, aportando un contrapunto de dinamismo.

En cuanto a los paneles ideados por Rossi Osir hay que señalar que responden, por el contrario, a un patrón de seriación que acentúa por contraste la aparente figuración que presentan los murales de Portinari. Para Cristiane da Silveira (2008, p. 221) “[l]a innovación, propuesta por la superposición, propicia que el espectador viaje a dos periodos de la historia: el siglo XVIII, cuando los azulejos eran figurados, y el siglo XIX, cuando se puso de moda revestir las fachadas de las viviendas de pisos brasileñas con *tapetes* de azulejos”.

La estética morfológica de los diseños cerámicos – especialmente los figurativos– está, lógicamente, ligada al talento creativo de cada autor y a su propia trayectoria artística. El análisis de los diseños de los azulejos y el estudio biográfico de sus creadores son indisociables, aunque escapen del objeto de esta tesis. En el caso de Portinari, se dice que su manera de acometer las obras muralistas puede ir enlazada en ocasiones a una cierta intención propagandística que le aproximaría a los muralistas mexicanos. Con todo, si Portinari se vincula más a éstos sería ante todo por su manera de incidir

---

<sup>83</sup> El arquitecto y pintor suizo Max Bill se opuso activamente al mural en arquitectura, según se desprende de la entrevista de De Aquino (2002, transcrita parcialmente en Pinto Duarte, 2009, pp. 64-65). Para Max Bill, el mural era “puramente decorativo, y tal cosa no tiene relación alguna con la arquitectura seria” (Andreas and Flagge, 2003, citado en Hess, 2009, p. 31). Sus críticas afectaron a Niemeyer, quien comentó: “A veces sucede lo indeseable (...). Eso es lo que ocurrió cuando Max Bill, de paso por Río, se permitió criticar Pampulha. Lúcio Costa escribió a los periódicos diciendo: “Sin Pampulha, Pedregulho no hubiera sido posible”. Y desde lejos –¡cómo vuelan las noticias!– Alvar Aalto me escribió: “Niemeyer, hoy he echado mi última paletada de cal sobre Max Bill”. Y aquel hombrecillo regresó a su insignificancia” (Niemeyer, 2005, p. 158).

en aspectos plásticos, especialmente en cuanto a las proporciones y al tamaño de las obras (Alves Pinto, 2006, p. 49).

Portinari es, además, un importante exponente del expresionismo brasileño puesto al servicio de la identidad nacional de su país (identidad que, como ya se ha comentado, es más social que política). El expresionismo en general, y el de Portinari en particular, se caracteriza por la temática social y la deformación intencionada de las figuras. Al respecto del análisis formal de los azulejos de Portinari, Zílio señala que:

*Es en esa obra en la que la experiencia postcubista de Portinari alcanza su mayor plenitud, constituyendo no sólo la obra más importante del artista sino también una de las más expresivas del modernismo. En esa obra, el talento de Portinari finalmente se libera de los fantasmas de la temática y de la necesidad de demostrar que 'sabía pintar'. Los muros parecen ganar la vida del mar que el artista procura imprimirles, con un movimiento permanente proporcionado por la orientación de las diagonales, de los hipocampos y los pequeños peces y también por las grandes formas de color azul. Se genera asimismo un espacio complejo, formado por una superposición de planos que dan la sensación de un amplio espacio sin recurrir a una sensación ilusoria de profundidad. Se abre, por lo tanto, un movimiento incesante en el que las formas azules y las figuras acaban por contener al espectador. Se tiene una sensación de implicación: el espectador parece haber sido capturado en un remolino formado por la trama de las formas y los*

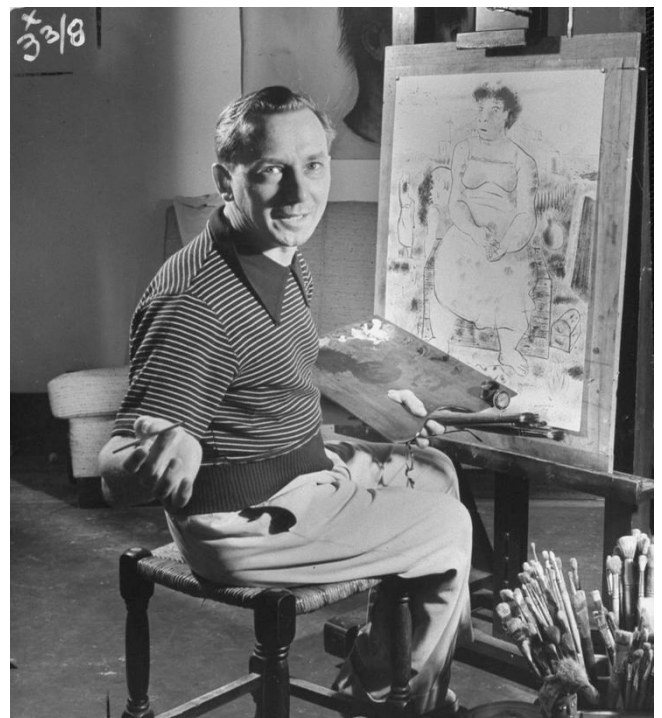
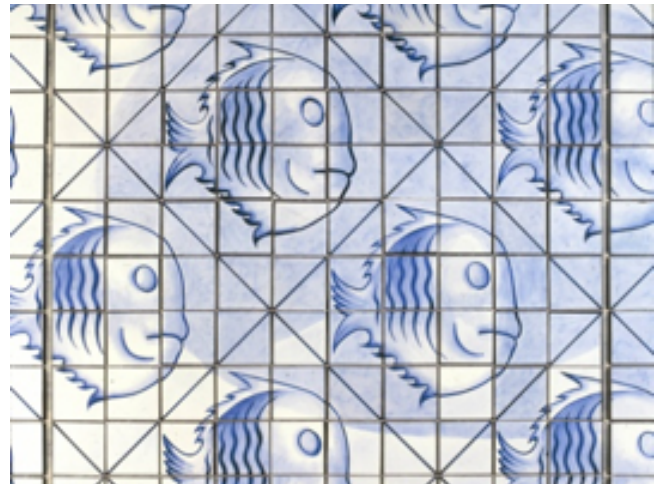


fig.84 Azulejos pintados por Portinari a los que se atribuye un parecido con Gustavo Capanema.

fig. 85 Cândido Portinari en su estudio (1942).





*colores (...) El panel se integra en el paisaje porque es una prolongación suya (Zílio, 1997, citado en Alves Pinto, 2006, p. 70).*

En la cubierta, ese espacio que para Le Corbusier se debía devolver a la naturaleza en forma de terraza-jardín, encontramos que “audazmente dispuestas sobre bloques de oficinas limpiamente definidos se sitúan libremente unas estructuras curvas que contienen tanques de agua e instalaciones de ascensor, cubiertas con azulejos azules vidriados” (Goodwin 1943, p. 106). Esa audacia a la que se hace referencia responde al hecho de no querer disimular esos elementos sino destacarlos, a fin de evidenciar el uso público de la cubierta y su tratamiento no como espacio residual sino como lugar de esparcimiento (recuérdese que en la última planta se sitúa el restaurante, y que éste se abre sobre la terraza ajardinada en la que sobresalen estas torres de ascensores y los depósitos de agua). Pero esta revalorización de la cubierta no habría de percibirse únicamente desde la propia cubierta, sino también desde la distancia, con una clara referencia además al paisaje<sup>84</sup>. Como apunta Philippou:

*Formas orgánicas aparecían (...) en el cubierta del edificio, que incluía un restaurante y jardines con vistas al mar. El tanque de agua y la torre del ascensor de forma libre revestidos de teselas*



fig.86 Rocalla. Ilustración de Pierre-Edmé Babel.

fig.87 Terraza-jardín del MESP (vista aérea).

fig.88 Terraza-jardín del MESP (dibujo de R. Burle Marx).

<sup>84</sup> Resulta interesante la nota a pie de página que Philippou (2008, p. 67) añade al respecto: “Esas alusiones náuticas pueden ser la causa de que los críticos contemporáneos del edificio se refiriesen a él como «Capanema-Marú». Marú era el nombre que recibían los barcos japoneses que con frecuencia se dejaban ver en la bahía de Río por entonces”.

azules eran visibles a distancia, y Niemeyer había tenido en cuenta para su diseño el panorama que ofrecían las azoteas colindantes. Recuerdan a las chimeneas de transatlántico que pronto aparecerían en lo alto de la Unité d'Habitation de Le Corbusier en Marsella (1947-1953), al tiempo que rendían homenaje al famoso panorama natural de Río con sus características cimas montañosas (Philippou, 2008, p. 67).

No está claro el papel que pudo jugar Niemeyer en las decisiones respecto de los revestimientos cerámicos en el edificio, pero parece obvio que debió estar al corriente de las vicisitudes que condujeron al resultado final. Esta experiencia supuso un precedente para él, que como afirma Philippou (2008, p. 69) “ha hablado desde entonces de “una simbiosis entre estructura y decoración”, explicando que es en la fase temprana de diseño cuando concibe si el muro será de granito, o vendrá cubierto por un tapiz, por bajorrelieves o por azulejos”.

Sin duda, el arquitecto debió considerar la integración de las artes como tema importante en una obra especialmente a partir de este proyecto, como así parece deducirse de las palabras de homenaje a Capanema que podemos encontrar en sus memorias:

*Siempre he seguido el ejemplo de Capanema. Cada vez que me ha sido posible he invitado a artistas a colaborar en mis diseños. Adopté por primera vez esta práctica en los años 40 en el proyecto de Pampulha, para el que conté con Portinari, Ceschiatti y Paulo Werneck, y continué después con ella recurriendo a di Cavalcanti, Marianne Peretti, Athos Bulcão, Firmino Saldanha,*

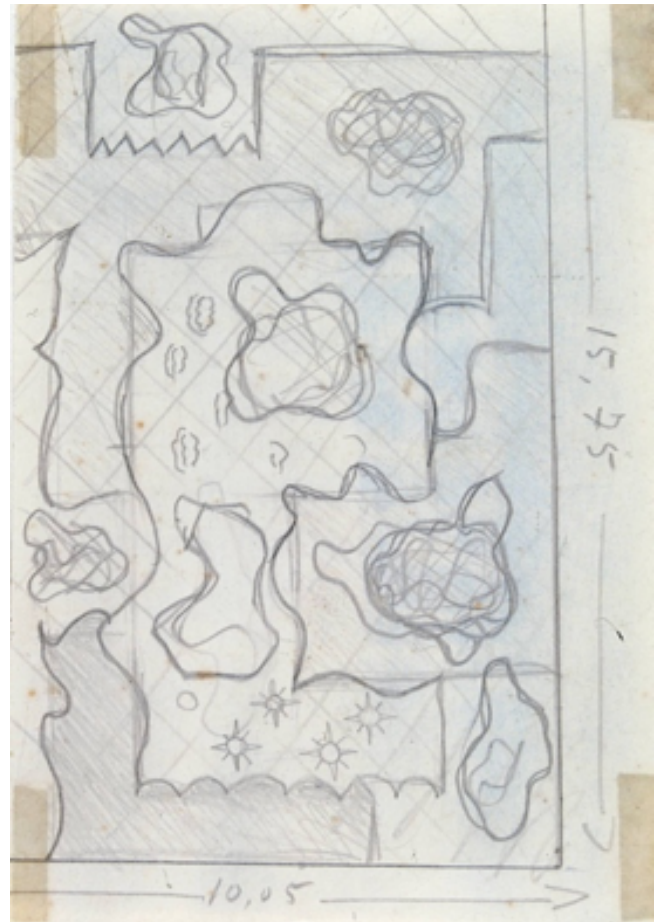


fig.89 Estudio de panel cerámico para el MESP (Portinari).



fig.90 Edificio del MESP, vista parcial de la planta baja.

fig.91 Edificio del MESP, revestimiento cerámico de la escalera de servicio.

*João Câmara, Bruno Giorgi, Honório Peçanha, y muchos otros. Nunca les he olvidado, incluso cuando he trabajado fuera. En el Viejo Mundo sus obras están integradas en mis diseños arquitectónicos como ejemplos de creatividad y cultura brasileñas. Estoy feliz y orgulloso de haber adoptado ese criterio (Niemeyer, 2000, pp. 137-138).*

Mención especial en cuanto a la aplicación de material cerámico merece el proyecto posterior, de 1948, de un auditorio para el Ministerio, que no llegó a realizarse. La idea en la que se basa el diseño es el diálogo entre el volumen preexistente, rotundo, rígido y de líneas rectas, y el volumen biomórfico de estructura curva, sinuosa<sup>85</sup>, que constituye la pieza del auditorio, curva que para Underwood (1994, p. 40) sugiere unas olas y cuya sensualidad representa la “identidad artística de Brasil”<sup>86</sup>. En el fotomontaje se puede apreciar un gran panel cerámico, cuyas piezas (que parecen representar una composición a base de conchas dispuestas en una malla diagonal) parecen sobredimensionadas. Este panel recubre el cerramiento lateral, de forma que se acentúa su retranqueo y su condición de mero paramento, resaltando la estructura continua de hormigón de la cubierta. Para Philippou:

<sup>85</sup> Este juego de contrastes entre una pieza rectilínea y otra pieza de trazas orgánicas sería una constante en la trayectoria de Niemeyer, que puede verse en proyectos como el Hospital de América del Sur (1952-1959) o el Cuartel General del Ejército (1968).

<sup>86</sup> También para este autor las líneas onduladas que definen la cubierta “se extienden como piernas, recordando los bocetos de mujeres brasileñas de Niemeyer” (Underwood, 1994, p. 41).



*En la obra del funcional y elegante Ministerio de Educación Niemeyer quería añadir un elemento de sorpresa (...) Del "viejo edificio" conservó los azulejos decorativos y los brise-soleil, que tienen un papel destacado en su "nueva aportación". Pero también propuso sus liberadores contornos brasileños como una síntesis novedosa, y no tanto como una evolución basada en prototipos europeos (Philippou, 2008, pp. 121-122).*



En resumen, varias son las intenciones que podemos deducir del empleo de la cerámica arquitectónica en el edificio del MESP: (1) se quiere dotar de carácter cultural propio y diferenciador, a través de este elemento vinculado con la tradición, a un edificio destinado a ser emblema de la Modernidad en Brasil. (El empleo de la azulejería ofrecería "una imagen *compleja* para la obra, superando puristas códigos europeos" –Segre *et al.* 2006, citado en Cristiane da Silveira 2008, p. 180). Para ello se sirve de la consideración de los elementos de la arquitectura corbuseriana (planta sobre pilotis, planta libre, cubierta...) aplicando en ellos, de forma manifiesta, el revestimiento cerámico; (2) dicho revestimiento, en el caso de los paramentos entre pilotis de la planta baja, conlleva una *desmaterialización* de los mismos que enfatiza la independencia entre cerramiento y estructura (y por tanto acentúa dicha estructura sobre pilotis); (3) en la planta de cubierta la cerámica singulariza los elementos situados en la misma, como reclamo de un protagonismo recuperado, con connotaciones al lugar y al entorno; (4) la cerámica se emplea también por adecuación al clima del lugar, dadas las características físicas de aislamiento que este material supone; (5) la proximidad dimensional de la azulejería invita al diálogo directo con el espectador,

figs.92 y 93 Estudios de paneles cerámicos para el MESP (C. Portinari).



fig.94 Edificio del MESP, vista general.

fig.95 Edificio del MESP, cubierta.

fig.96 Edificio del MESP, vista aérea.

y aporta un contrapunto de *humanidad* a la escala monumental del edificio; y finalmente, (6) el uso de la cerámica sirve de enlace con el pasado cultural a través de los colores empleados y de la propia idiosincrasia del material, así como la aportación de valores estéticos y artísticos<sup>87</sup>.

En los años posteriores a la construcción del MESP y antes de la eclosión creativa que supuso el Complejo de Pampulha, en Belo Horizonte, Oscar Niemeyer manifiesta ya en sus proyectos una apuesta por la inclusión de elementos vinculados a intenciones estéticas, que no necesariamente se materializan con la cerámica arquitectónica, pero que ponen de manifiesto una actitud proyectual que va más allá de lo puramente constructivo. Tal es el caso del proyecto para la vivienda de Oswaldo Andrade (1938), que parece procedente mencionar porque constituye uno de los primeros ejemplos del interés de Niemeyer por la vinculación entre arte y arquitectura. Como el mismo arquitecto describe<sup>88</sup>:

*Buscamos resolver el programa dentro de una planta simple y proporcionar a los propietarios*

---

<sup>87</sup> Como apunta Cristiane da Silveira (2008, p. 158): “De acuerdo con Coelho (2000), el uso del azulejo en las diferentes regiones del país se debe también a la grandiosidad representada por este material. En 1953 ya podían contarse por lo menos doce edificios importantes que utilizaban azulejos blancos y azules con un tratamiento similar al del MESP, de donde se puede suponer que, en esa época de grandes realizaciones en arquitectura, «el azulejo expresaba ciertamente la monumentalidad y la importancia de los edificios, esta vez por asociación con el [edificio] del MESP»”.

<sup>88</sup> “Residência para o escritor Oswaldo de Andrade”, en *Arquitetura e Urbanismo*, maio/jun. 1939, p. 48, citado en <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro006>> (fecha de consulta: 10-09-2016).



fig.97 Edificio del MESP.





fig.98 Proyecto para auditorio del MESP [fotomontaje].

figs.99, 100 y 101 Bocetos de Oscar Niemeyer para la vivienda de Oswald de Andrade.

fig.102 Boceto de Oscar Niemeyer para la Casa Burton Tremaine.

*un entorno interés plástico, de acuerdo a sus necesidades espirituales (...) Dentro de los límites de un presupuesto ajustado, tratamos además de estudiar cuidadosamente el uso de diferentes materiales y sacar el mayor partido de éstos. Se prevé colocar un gran mural, cuya ejecución correrá a cargo de uno de los propietarios, el pintor Oswaldo Andrade Filho, así como una escultura en el jardín.*

Este mural sobre la pared de mampostería constituirá, en palabras de Botey (1996, p. 22) “el principio de lo que luego será casi una norma en la obra de Niemeyer: la introducción del arte como elemento arquitectónico”. Está situado en un lugar estratégico de la fachada, en la charnela entre los dos bloques diferenciados de la vivienda, enmarcado –y significado– por la bóveda, de forma que se acentúa la centralidad de la obra de arte (Philippou. 2008, p. 76) y asume un papel protagonista con la intención de ser evidenciado, de presentarse a los visitantes. Además de la incuestionable pretensión de crear un ambiente de interés plástico, esta ubicación del mural en la pared plana bajo la cubierta curva (pared en este caso claramente retranqueada), constituye un antecedente de la voluntad de distinción entre cerramiento y estructura de cubierta que se verá en proyectos posteriores tales como la Iglesia de San Francisco de Asís (inaugurada en 1943) en Pampulha, o la residencia de Burton Tremaine (1947) situada en Santa Bárbara, EE.UU.<sup>89</sup>.



<sup>89</sup> Es llamativa la similitud formal entre la iglesia de San Francisco y la construcción anexa a la residencia Tremaine la cual, además, está grafiada con una textura reticulada que parece sugerir un revestimiento cerámico.



fig.103 Pabellón de Brasil para la Exposición Internacional de Nueva York de 1939.

## Pabellón para la Exposición de Nueva York (1939)

Otro proyecto de esta primera etapa que resulta interesante comentar es el Pabellón de Brasil para la Exposición de Nueva York de 1939. En este caso nos encontramos nuevamente ante una obra de autoría compartida con Lúcio Costa, en el cual confluyen, en mayor o menor medida, las aspiraciones de ambos arquitectos.

Este Pabellón fue, junto con el Pabellón de Finlandia diseñado por Alvar Aalto, una de las construcciones que centraron mayor interés. En ambos pabellones la crítica vio dos exponentes del Movimiento Moderno que sabían aportar un estilo personal, con acentos que remitían a valores autóctonos. Como afirma Cavalcanti:

*Con Alvar Aalto, se le considera [a Niemeyer] como el creador de una alternativa a la tendencia dominante del racionalismo del Movimiento Moderno. Al igual que el pabellón de Finlandia, el edificio brasileño llenó de entusiasmo a críticos de arquitectura como Siegfried Giedion. "Es extraordinariamente importante que nuestra civilización no se desarrolle desde un solo centro hacia el exterior y que el trabajo creativo emerja de países como Finlandia y Brasil que anteriormente habían sido considerados provincianos"<sup>90</sup> (Cavalcanti, 2003b, p. 33).*

---

<sup>90</sup> El texto de Siegfried Giedion al que se refiere Lauro Cavalcanti es "Brazil and the Contemporary Architecture" (1956).

La propuesta de Lúcio Costa para el edificio fue inicialmente la ganadora en el concurso organizado por el Ministerio de Trabajo del Gobierno de Getúlio Vargas. Las bases del concurso eran claras:

*La solución no debería guiarse por detalles de imitación de la arquitectura tradicional o autóctona, sino por una forma arquitectónica capaz de traducir la expresión del ambiente brasileño y, más aún, esa forma debería ser preferentemente una forma arquitectónica contemporánea, dado que el tema establecido en la exposición de Nueva York es el mundo del mañana<sup>91</sup>.*

El pabellón de Costa contiene elementos vernaculares tales celosías tradicionales pintadas de azul verdoso y, especialmente, un gran panel de azulejos previsto en colores azul y blanco, con representaciones de escenas laborales sobre productos brasileños como el cacao, el tabaco, el café y la madera. Los diseños del arquitecto se basan en los paneles encargados por Capanema a Portinari para el MESP (Matoso Macedo, 2012, citado por Silva de Brito, 2014, p. 449).

Costa propuso a Niemeyer –que quedó en segundo lugar– colaboración en la formalización del proyecto final que habría de exponerse en la ciudad estadounidense. Al respecto, Segawa (2013, p. 100) comenta: "Ninguna de las propuestas individuales tuvo tanto éxito como el resultado final". Niemeyer parece haber jugado un

---

<sup>91</sup> *Arquitetura e Urbanismo*, mar-abr 1938, p. 99, citado por Silva de Brito (2014, p. 440).

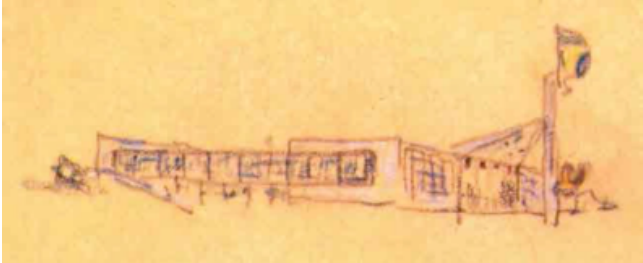


fig.104 Propuesta de Lucio Costa para el pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de 1939.

fig.105 Detalle de los paneles de azulejos propuestos para el Pabellón de Brasil.

papel crucial en la configuración final del pabellón, tal y como se desprende de sus palabras: “Éste, dicho sea de paso, es el único proyecto que recuerdo con un poco de vergüenza, convencido de que debería haberme limitarme a ayudar al desarrollo de su proyecto [de Lúcio Costa] sin tratar de influir en la solución”<sup>92</sup>. Frente a la “atracción incontrolable”<sup>93</sup> que sentía Niemeyer hacia la proyectación, la personalidad discreta de Costa le lleva a conceder al joven arquitecto: “Como los proyectos del concurso previo no fueron divulgados en publicaciones de la época, ni fueron facilitados por sus autores en los años posteriores, el propio Lúcio estimuló la idea de que el Pabellón era un éxito casi en solitario de Oscar” (Silva de Brito, 2014, p. 486).

El edificio final, con elementos de inspiración corbuseriana (tres plantas sobre pilotis, rampas para favorecer la *promenade architecturale*, distribución libre) recoge algunas de las ideas que Niemeyer perseguirá y desarrollará a lo largo de su carrera: la curva, la ligereza, la exhuberancia, la plasticidad, el dinamismo... Desde el punto de vista del tratamiento material de las superficies, no existen paramentos revestidos con cerámica en la versión final del pabellón, pero traemos a colación este proyecto por cuanto representa una apuesta por el uso de elementos de inspiración tradicional. Como recoge Silva de Brito (2014, p. 472) Lúcio Costa deja clara su interpretación del vínculo con la tradición del barroco luso-brasileño en una carta de 13 de abril de 1939 dirigida a Armando Vidal,

<sup>92</sup> Comentario de Oscar Niemeyer en un texto manuscrito para la primera versión de sus *Memorias*, recogido ahora en <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro007>>, fecha de consulta: 12-09-2016.

<sup>93</sup> Extraído de la cita anterior.



el comisario de la exposición, cuando comparte con éste sus impresiones acerca del “espíritu” de la arquitectura del Pabellón, barroquismo “entendido en el buen sentido” que estaría representado por la curva:

*El aprovechamiento de la bonita curva del terreno condicionó así todo el trazado. Es el motivo básico que en mayor o menor grado se repite en la marquesina, en el auditorio, en la rampa, en las paredes sueltas de la planta baja, etc., dando al conjunto gracia y elegancia, y haciendo que corresponda así, en lenguaje académico, al orden jónico y no al dórico, al contrario de lo que sucede la mayoría de las veces en la arquitectura contemporánea. Esa quiebra de la rigidez, ese movimiento ondulado que atraviesa de un extremo al otro toda la composición tiene incluso algo de barroco –en el buen sentido del término– lo que es muy importante para nosotros, pues representa en cierto modo un vínculo con el espíritu tradicional de la arquitectura luso-brasileña.*

El acento vernacular que centra la mayor atención del edificio, en la fachada, es la celosía de cajones alternados a modo de gran *muxarabi*, con evidente alusión a la tradición brasileña. La configuración final de la celosía difería de la propuesta inicialmente por Costa, que estaba compuesta por una malla uniforme. Esa gran celosía se corresponde en el interior con el despacho para el comisario general y otras dependencias administrativas, por lo que la repercusión en el espacio interior es relativamente discreta.

La *brasilidad* del edificio, desprovisto ya de cualquier alusión material a la azulejería, provendría del espacio de



fig.106 Planta primera del pabellón de Brasil para la Exposición de 1939.



fig.107 Interior del Pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de 1939.

fig.108 Fachada del pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de 1939 (detalle de la celosía).

acceso, concebido como una gran terraza, reviviendo el bucolismo de las tradicionales varandas y porches de las antiguas casas brasileñas (Silva de Brito, 2014).

Uno de los primeros proyectos de Niemeyer en que se evidencia un acuerdo formal y estilístico de respecto a la tradición, sin renunciar a una estructura contemporánea, es el del Hotel Ouro Preto (1938), situado en el Estado de Minas Gerais, cuna de la arquitectura colonial brasileña. El peso cultural del entorno en que ha de trabajar supone un condicionante para el arquitecto, que ha de conjugar tradición y modernidad. En palabras del propio Niemeyer:

*[M]e tonta explicar [el proyecto] del hotel de Ouro Preto, ciudad antigua, la más importante de nuestro periodo colonial. Era necesario construir un hotel en aquella ciudad y el SPHAN decidió que lo mejor sería una obra moderna que pudiera establecer un contraste entre la nueva y la vieja arquitectura.*

*Diseñé el proyecto y, por primera vez en nuestro país, construimos dúplex con sala abajo y dormitorio arriba, y como reminiscencia de los viejos tiempos se agregaron celosías en los balcones y paredes encaladas al estilo de la mejor tradición portuguesa (Niemeyer, 2005, p. 158).*

## Hotel de Ouro Preto (1938)

Niemeyer emplea las tejas y las celosías como materiales que le permiten ese diálogo con el entorno. Dichos materiales se ponen al servicio de una configuración actualizada, lejos de la copia o la imitación, es decir, “Niemeyer se negaba a hacer un pastiche y proyectó una estructura extraordinariamente moderna. Al conservar la escala y los colores locales, Niemeyer preservó la actualidad de este edificio, que es absorbido por su entorno” (Cavalcanti, 2003b, p. 31). El arquitecto contempló asimismo el tratamiento cromático del hotel, determinando el color que le correspondía a cada elemento y espacio (Matoso Macedo, 2002, p. 185).

Hay que señalar que, entre los materiales tradicionales, el empleo de la azulejería en este edificio es discreto, centrándose en una pequeña área de la fachada retranqueada de la planta baja, con piezas seriadas de *tapete* o *de serie*. Dichas piezas tienen parecidas características (aunque con distinta estampa) a las existentes en la puerta principal de la residencia de Francisco Peixoto en Cataguazes (1941), como anota Matoso Macedo (2002, p. 185), para quien “[e]ste tratamiento cromático y esta articulación de materiales son una prueba más de la orientación historicista de la arquitectura de Oscar en aquella época”.

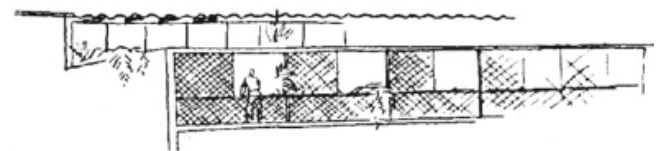


fig.109 Vista general de Ouro Preto (Estado de Minas Gerais, Brasil).

fig.110 Perspectiva del Hotel de Ouro Preto.

fig.111 Hotel en Ouro Preto. Boceto de Oscar Niemeyer.

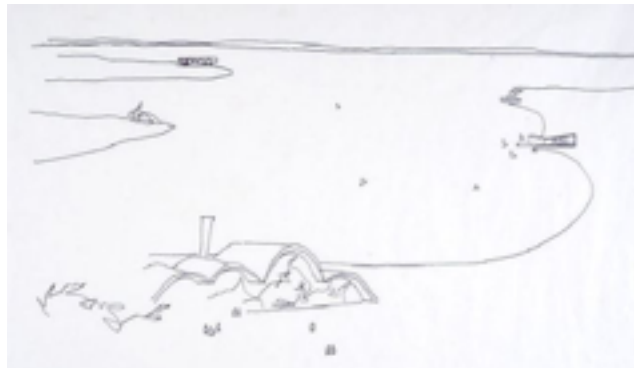


fig.112 Boceto de Oscar Niemeyer con la ubicación de los edificios del Conjunto de Pampulha en torno al lago.

fig.113 Boceto del conjunto de Pampulha, de Oscar Niemeyer.

fig.114 Vista del lago de Pampulha desde la terraza del Club Náutico.



## El Complejo de Pampulha (1940-1943)

El Complejo de Pampulha, en Belo Horizonte, significó el punto de inicio de la arquitectura propia de Oscar Niemeyer, en palabras del propio arquitecto (Niemeyer, 2000, p. 62). Para Niemeyer (2014, pp. 39-40), “si bien el edificio del Ministerio proyectado por Le Corbusier fue la base del Movimiento Moderno en Brasil, a Pampulha le debemos el inicio de nuestra arquitectura, volcada hacia la forma libre y creativa que hasta hoy la caracteriza”. Así lo ratifican autores como Cavalcanti (2003b, p. 33), quien sentencia: “La Iglesia de San Francisco, el Casino y la Casa de Baile simbolizan el comienzo de un lenguaje arquitectónico brasileño independiente, y el fin de la adaptación de los principios internacionales a las circunstancias tropicales”.

Éste es el proyecto en el que vuelca por primera vez de forma manifiesta su libertad creativa basada básicamente en la curva –posibilitada por el hormigón armado– desmarcándose del ángulo recto que preconizaba la arquitectura racionalista, “rompiendo con el carácter dictatorial del funcionalismo” (Süssekind, 2003, p. 45). Esa curva nace, como ya se ha comentado, de la plasticidad que le sugiere su entorno y su cultura, los cuales son, para el arquitecto, referentes esenciales en su arquitectura. Como señala Niemeyer (2000, p. 62): “Me sentía atraído por la curva –la deliberada, sensual curva– sugerida por las posibilidades de una tecnología nueva y sin embargo tantas veces empleada en venerables iglesias barrocas”. Se trata de un barroco entendido en su esencia, en la plasticidad de su concepción, no en su aspecto más epidérmico:

*Y las palabras barroca y fotogénica se repetían ad infinitum, vacías y gratuitas, porque quienes nos enfrentaban no tenían nada nuevo que sugerir. La idea del Barroco, que Herbert Reed comprendía tan bien, se reducía para ellos a un término peyorativo cuyos matices y significado parecían desconocer (Niemeyer, 2014, p. 43).*

Niemeyer hace una reinterpretación de esos elementos que definen el Barroco y se sirve de ellos como fuente de inspiración, es decir, abstrae los conceptos que de ellos se derivan (libertad formal, sinuosidad, plasticidad...) y los pone al servicio de un nuevo lenguaje. Como afirma Cavalcanti:

*La segunda tradición con la que rompió Niemeyer fue con la propia historia de la arquitectura brasileña. Hasta entonces, el país nunca había realizado una contribución original a los anales de la historia de la arquitectura mundial. Con su proyecto de Pampulha (1942-1943), Oscar Niemeyer hizo saltar por los aires la visión consensuada predominante acerca de la arquitectura racionalista, al tiempo que mostraba nuevas aplicaciones de la arquitectura moderna conectando estrechamente la arquitectura y las consideraciones de carácter estructural (Cavalcanti, 2003b, p. 27).*

El proyecto del Complejo de Pampulha, considerado como “experimento piloto” (Papadaki, 1964, p. 20) o “experimento de laboratorio” (Hess, 2009, p. 19), fue





posibilitado por la confianza que depositó en Niemeyer el político Juscelino Kubitschek (1902-1976), entonces alcalde de Belo Horizonte, quien conoció al arquitecto a través de Gustavo Capanema. Kubitschek eligió a Niemeyer por su creciente fama y por su trabajo en Ouro Preto (Quezado Deckker, 2001, p. 76). El entusiasmo del político queda reflejado en las palabras de Niemeyer cuando hace memoria:

*Recordamos la fase inicial de construcción del complejo de Pampulha y los entusiastas comentarios de Kubitschek: “¡Oscar, esto va a ser una preciosidad!” Sonriendo, recordamos el diseño de la iglesia, que durante mucho tiempo fue rechazado pese a su sencillez, y pese a venir enriquecido por las pinturas, los azulejos decorativos y los bajorrelieves de Cândido Portinari, Ceschiatti and Paulo Werneck. (Niemeyer, 2000, p .64).*

La pretensión de Kubitschek era crear un conjunto arquitectónico que fuera innovador y al tiempo reflejo de la cultura brasileña. Aludiendo a Niemeyer y a Juscelino Kubitschek, Antonio Risério (2012, citado en Arijón, 2014, p. 14) comenta: “Nuestros vanguardistas nacieron bifrontes, inclinados hacia la construcción de un país nuevo y al mismo tiempo volcados hacia la tradición de ese país”.

El conjunto arquitectónico de Pampulha, declarado el 17 de julio de 2016 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, está compuesto por cuatro edificios: el Casino, la Casa de Baile, el Club Náutico y la Iglesia de San Francisco de Asís, todos ellos dispuestos en torno al lago Pampulha (en el proyecto figuraba un hotel, finalmente no construido). Cada uno de ellos tiene una configuración y

fig.115 Vista del Casino de Pampulha desde el Club Náutico.

fig.116 Vista del Casino de Pampulha desde la terraza del Club Náutico.

un uso particular, y la azulejería que planteó Niemeyer<sup>94</sup> está presente en todos ellos en mayor o menor medida. El Casino, el Club Náutico y la Casa de Baile comparten similitudes en cuanto a las características y la finalidad del revestimiento cerámico, que se encuentra en ellos de forma discreta, mientras que la Iglesia de San Francisco de Asís constituye un hito destacado en el uso de la cerámica arquitectónica contemporánea.

En los primeros tres edificios se encuentra el mismo tipo de azulejería, compuesta por piezas *de tapete* o de serie, de dimensiones 15 x 15 cm y patrón de 2 x 2 azulejos<sup>95</sup>, obra del artista Paulo Werneck<sup>96</sup>. Werneck plantea una

---

<sup>94</sup> Tal y como se interpreta de las palabras de Cardozo (1948, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 258) fue el mismo Niemeyer quien propuso el empleo de este material en el Conjunto de Pampulha: “Algún tiempo después de haberse ejecutado la aplicación de los azulejos del Ministerio de Educación y Salud, el arquitecto Oscar Niemeyer decidió de nuevo recurrir al revestimiento de azulejos para diversas paredes del edificio del Club Náutico de Pampulha, en Belo Horizonte”. También Cristeli de Oliveira (2013, p. 81) señala: “Niemeyer invitó a Portinari y a Werneck a crear los revestimientos de los edificios de Pampulha.”

<sup>95</sup> Implica que el diseño base se compone de cuatro azulejos.

<sup>96</sup> Paulo Werneck (1907-1987) fue un artista plástico brasileño. Se le considera responsable de la introducción de la técnica del mosaico en Brasil, con obras destinadas a proyectos de diversos arquitectos, como los hermanos Roberto y Oscar Niemeyer. Según expone Cristiane da Silveira (2008, p. 259): “Paulo Werneck ya era reconocido en el género de los mosaicos, y fue contratado no sólo para ejecutar su aplicación en las paredes paraboloides de la Iglesia de San Francisco, sino también para adaptar los patrones tradicionales de nuestra azulejería colonial en nuevos azulejos para las otras tres edificaciones”. Sin embargo, para Matoso Macedo (2002, p. 294) “Paulo Werneck, que había sido compañero de colegio de Oscar, inició su actividad artística precisamente con los paneles de la iglesia. Se convirtió en un conocido artista del género a lo largo de las dos décadas siguientes, ejecutando numerosas obras con ese material”.



fig.117 Vista del Club Náutico de Pampulha desde la Iglesia de San Francisco de Asís.



fig.118 Detalle de los azulejos del conjunto de Pampulha.

fig.119 Fachada de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Lapa.

fig.120 Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Lapa. Detalle del campanario.

adaptación de la composición tradicional de azulejos seriados “de a cuatro”, de diseño en tonos azul y blanco que rememora los azulejos portugueses, con el objetivo de completar la búsqueda de afinidades entre tradición y modernidad (Cristiane da Silveira, 2008, p. 267).

El diseño de las piezas realizado por Werneck en 1942 por encargo de Niemeyer es, como decimos, el mismo para los tres inmuebles, de forma que esta unidad estética contribuye a la vinculación de los tres edificios (Matoso Macedo, 2002, p. 512; Wanderley, 2006, p. 60; Cristiane da Silveira, 2008, p. 262; Cristeli de Oliveira, 2013, p. 80). Según Cardozo (1948, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 258), “fue elegido como referente el patrón de la Iglesia de N. Sra. do Carmo da Lapa<sup>97</sup>, de trazo vivo y dinámico”. La Iglesia de San Francisco, en cambio, presenta una azulejería figurativa, que pasó a ser emblemática, diseñada por Cândido Portinari, además del mosaico diseñado por Werneck en 1944 para recubrir la cara exterior de las bóvedas.

El Casino (1940, actual Museo de Arte) fue el primer edificio del conjunto en construirse. En él todavía se refleja la impronta corbusieriana a través de la presencia de pilotis en planta baja que sostienen un cuerpo superior más compacto y, como apuntan Kimmel, Santa Cecilia y Tiggermann (2013, p. 158), “puede apreciarse la presencia de principios compositivos clásicos como trazados reguladores, modulaciones, y proporciones estrictamente

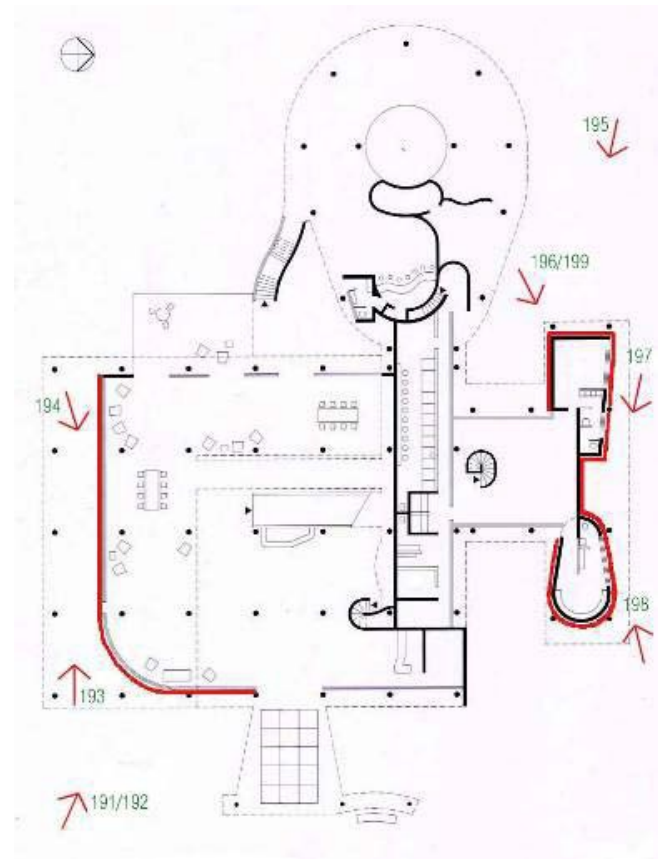
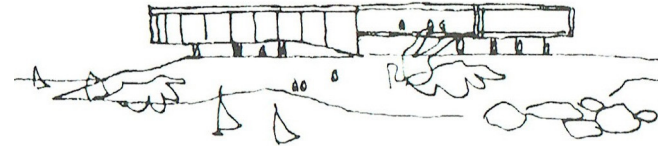


fig.121 Casino de Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.122 Localización de revestimiento de azulejos en la planta del Casino de Pampulha. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira

<sup>97</sup> La Iglesia de *Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro* (Nuestra Señora del Carmen) comenzó a construirse en Río de Janeiro en 1751. Consagrada en 1770, fue la Catedral de la ciudad hasta 1976. Cfr. algunos pormenores de su historia en <<http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra?a=856>> (fecha de consulta: 15-03-2017).





controladas como la sección áurea". Se trata del edificio del conjunto más ceñido al vocabulario del Movimiento Moderno europeo (Hess, 2009, p. 20), en el que todavía Niemeyer no despliega tan desinhibidamente su creatividad, pero en la que ya apunta una expresión más libre y personal (Cavalcanti, 2006, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 260). Los materiales que definen la apariencia del Casino son el vidrio y el travertino, y el material cerámico lo encontramos recubriendo el zócalo de la planta baja y toda la altura de dicha planta del cuerpo anexo. Dicho cuerpo se destina a uso de servicio, por lo que, tal y como observa Cristiane da Silveira (2008, p. 262) al ser una zona menos frecuentada, solamente aquéllos a quienes les esté permitido recorrer toda la obra perciben la influencia de la cerámica en un conjunto con materiales tan diversos.

La pretensión del empleo de la azulejería es, nuevamente, la de *desmaterializar* la consistencia de estos cerramientos con un material que, además, aporta valores estéticos y simbólicos. Se ha elegido un cromatismo compuesto de azules y blanco, colores éstos que, como se ha comentado, remiten al pasado colonial, y con un diseño seriado "según la moda tradicional portuguesa" (Goodwin, 1943, p. 182) de forma que el material cerámico no se atribuye un protagonismo excesivo. Para Philippou (2008, p. 93) "los azulejos decorativos seriados que figuran en el zócalo del cerramiento de vidrio curvo continúan a lo largo de la terraza cubierta orientada a sur, introduciendo un elemento de domesticidad en esa parte de la composición tratada a una escala íntima, lo que contrasta con el imponente pórtico a cuatro crujeas de la fachada principal".

fig.123 Casino de Pampulha, vista parcial.

fig.124 Casino de Pampulha, detalle de zócalo.



El Club Náutico (1940) también recoge una cierta inspiración en Le Corbusier, en concreto la de la Casa Errázuriz en Chile, diseñada por el arquitecto suizo durante su viaje a América Latina en 1929 (Segre, 2011, p. 10; Kimmel y Santa Cecilia, 2013, p. 160; Segawa, 2013, p. 108), y tiene como característica más significativa una configuración formal en “alas de mariposa”, es decir, con planos inclinados invertidos de cubierta, tan del gusto de Niemeyer, que aporta dinamismo y recorta visualmente la longitud de la fachada. Es de destacar el gran *brise-soleil* en la fachada oeste que otorga un alto grado de valor textural y estético. Como se ha comentado, la azulejería situada en el exterior<sup>98</sup> está compuesta por piezas similares a las del Casino, diseñadas por Paulo Werneck. Está ubicada también en planta baja recubriendo todas las paredes y el antepecho de la terraza del cuerpo principal, así como en la zona de servicios anexo a la piscina y en el gran muro “que preserva ael área de baño de las miradas curiosas de los transeúntes que circulan por la avenida que el Conjunto da Pampulha” (Cristiane da Silveira, 2008, p. 273) y responde a las mismas intenciones reflejadas anteriormente. Además, como describía Goodwin (1943, p. 190), “al entrar en el terreno se ve por primera vez las paredes cubiertas de azulejos del basamento” es decir, la cerámica es un elemento a escala humana que permite un diálogo más cercano, de forma que se establece un contacto directo, amable, que “aproxima” el edificio al usuario, como ya se observó en el edificio del MESP.

<sup>98</sup> En el interior había un panel de azulejos diseñado por Portinari ejecutado por la firma Vitrais Conrado Sorgenich en 1961, que hacía alusión al lago, con diseños de peces (Morais, 1988, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 259).

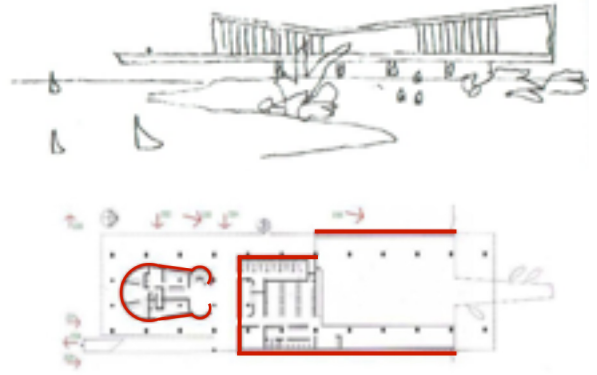
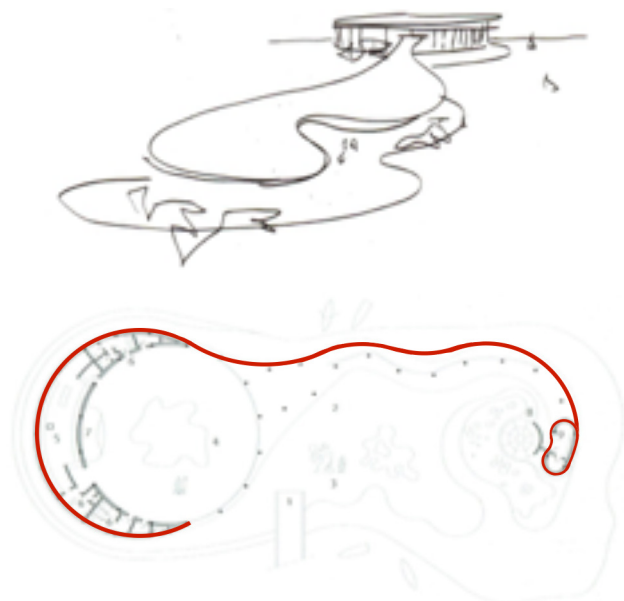


fig.125 Club Náutico de Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer.  
 fig.126 Localización de revestimiento de azulejos en la planta del Club Náutico de Pampulha. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira  
 fig.127 Club Náutico de Pampulha, vista general.  
 fig.128 Club Náutico de Pampulha, detalle de la planta baja.  
 fig.129 Club Náutico de Pampulha, vista parcial.



La Casa de Baile (1940) es un edificio a medio camino entre la racionalidad que muestran las dos obras anteriores y la absoluta –y audaz– libertad formal que destila la iglesia de San Francisco de Asís. Por un lado, se trata de una construcción basada en la *convencional* estructura de pilotis y forjado plano, pero en el que se aprecia ya una búsqueda de la curva tanto por la distribución circular de la sala como por el trazado sinuoso de la marquesina de hormigón, que conduce a un pequeño escenario, y que parece imitar el serpenteante perímetro del lago con un resultado en que “la arquitectura y la naturaleza se entremezclan deliciosamente” (Goodwin, 1943, p. 188). Para Papadaki (1964, p. 22) es “prácticamente una construcción sin edificio” y más bien define el paisaje que una función constructiva. Nuevamente se encuentra aquí el mismo tipo de azulejo seriado de Werneck, blanco y azul, utilizado para revestir el cerramiento del edificio cilíndrico y el murete que recorre el borde del lago bajo esta conocida marquesina, hasta llegar a la zona de servicios. Una imagen evocadora es la que transmite la descripción de Philippou (2008, p. 100), en la que se puede imaginar la genuina vivencia del conjunto: “inclinándose hacia el parapeto curvo azulejado para contemplar las atractivas luces del concurrido casino que queda al otro lado del lago”.

El azulejo de serie ofrece un revestimiento neutro, cuyo detalle sólo se percibe al aproximarnos (un panel figurativo tiene la voluntad de no pasar desapercibido, y la totalidad del área que se recubre interviene en la mayor o menor percepción según la distancia). Por otro lado, y como apunta Cristiane da Silveira (2008, p. 268) el bloque principal, que contiene la mayor superficie recubierta con azulejos, presenta diferentes percepciones del mismo, debido a su forma cilíndrica.

fig.130 Casa de Baile de Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.131 Localización de revestimiento de azulejos en la planta de la Casa de Baile de Pampulha. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira

fig.132 Casa de Baile de Pampulha, vista aérea.

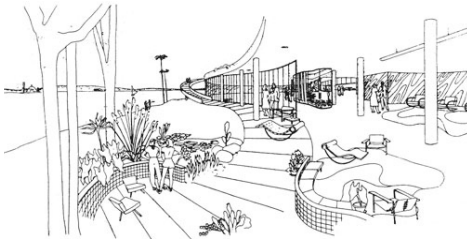


fig.133 Casa de Baile de Pampulha, detalle.

fig.134 Casa de Baile de Pampulha, vista general.

fig.135 Casa de Baile de Pampulha, detalle.





figs.136 y 137 Paneles cerámicos de Cândido Portinari en el interior del Club Náutico de Pampulha (detalle).

fig.138 Hotel-resort en Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer.

Como se ha comentado, se proyectó asimismo un hotel, que no llegó a construirse. Botey lo describe así:

*El proyecto, que reafirma el compromiso con el trópico en cuya arquitectura no existe una diferencia clara entre los espacios internos y los externos, se desarrollaba en un cuerpo principal ligeramente curvo, paralelo a la avenida de acceso y cuya estructura estaba condicionada por la planta de habitaciones. Pero la planta baja, olvidando la rigidez impuesta por los módulos de habitaciones, sobrepasa los límites del bloque principal, y formalmente libre, se prolonga hacia el lago abriendo visuales y recorridos e integrándose con el paisaje (Botey, 1996, p. 51).*

En los bocetos parece intuirse una trama en los muretes que sugiere un revestimiento cerámico, al estilo de la Casa de Baile. Hay que suponer que, de ser así, tendría similares características e intenciones.

Tanto en el Casino como en el Club Náutico y en la Casa de Baile se encuentran materiales lujosos puestos al servicio del deleite de una clase social pudiente, al cual se destinaban estos edificios<sup>99</sup>. El granito de Japuraná, las grandes superficies de vidrio, mármoles, ónice

<sup>99</sup> Como recoge Cristiane da Silveira (2008, p. 262) esta profusión material en el interior no parece haber tenido demasiada fortuna a los ojos de críticos como Bruand (1999, p. 111) quien afirma: “el mármol del pasamanos de la escalera es admisible, pero el acero cromado de las columnas es impropio, y los espejos rosados que revisten las paredes son lamentables. En este caso, Niemeyer no consiguió librarse del mal gusto que orientó la ornamentación de los grandes casinos del siglo XIX; se limitó a dar una versión moderna”.

argentino, columnas de metal cromado, se codeaban con la azulejería en igualdad de condiciones. Según Goodwin (1943, p. 94): “forman un grupo relacionado, utilizando materiales similares incluidos los azulejos azules y blancos de las paredes de sus plantas bajas. Luminarias, paredes abiertas, variedad de línea, colores agradables, ¿qué podría ser más adecuado para estos lugares de ocio?”. Sin embargo, para el mismo Goodwin la idoneidad de la cerámica presente en estos tres edificios queda en entredicho:

*Desafortunadamente el uso ocasional de la cerámica ornamental no es siempre tan acertado. Su empleo masivo en grandes superficies de obras contemporáneas todavía está por verse. La única crítica obvia de los nuevos edificios de Pampulha es la debilidad del color, la pequeñez del diseño y el aspecto antiguo de los azulejos, tan ajenos a los edificios que cubren. (Goodwin, 1943, p. 90).*

Hoy en día esta discusión parece superada: el azulejo, que se emplea en las zonas a las cuales Niemeyer quiere dotar de ligereza y fluidez, se puede considerar perfectamente integrado en el conjunto, ofreciendo una imagen coherente y equilibrada.



fig.139 Casa de Baile de Pampulha, detalle del pavimento.

fig.140 Vista de la plaza de San Sebastián en Manaos (Brasil), pavimentada con *pedra portuguesa*.



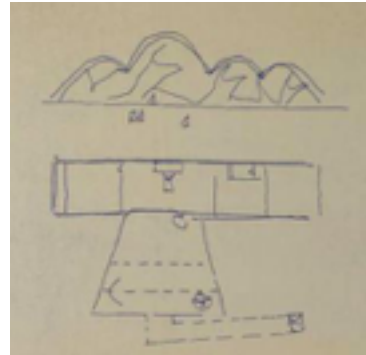
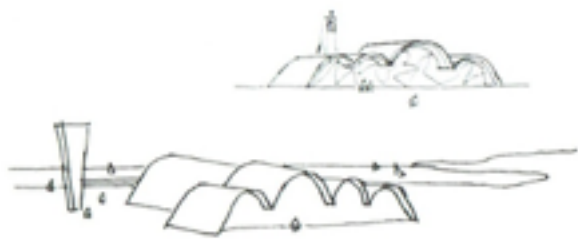


fig.141 Igreja de San Francisco de Asís en Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.142 Alzado y planta de la Iglesia de San Francisco de Asís, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.143 Igreja de San Francisco de Asís, vista general.

## Iglesia de San Francisco (1940)

La Iglesia de San Francisco de Asís no sólo representa el ejemplar más destacado del conjunto de Pampulha sino que constituye uno de los exponentes más importantes de la arquitectura moderna de Brasil. Existe un amplio consenso según el cual el Complejo de Pampulha en general, y la Iglesia de San Francisco en particular, marcan el nacimiento de la arquitectura moderna brasileña, que adquiere así un puesto por derecho propio dentro del panorama internacional (Underwood, 1994, p. 65; Cavalcanti, 2003b, p. 34). Con este edificio Niemeyer inicia oficialmente una andadura proyectual que implica identificar la arquitectura con el sistema estructural (sistema que en muchas ocasiones tiene a la curva como protagonista) y, al mismo tiempo, alcanza el cénit de esa búsqueda formal (Hess, 2009, p. 20). Esa correspondencia estructura-arquitectura se desarrollará posteriormente en muchos de sus proyectos, como por ejemplo en la Catedral de Brasilia (1958) y el Congreso Nacional (1958) de los cuales Niemeyer (2000, p. 172) comentó: “concluida la estructura, la arquitectura ya se ha hecho presente”.

El acceso a la iglesia se realiza a través de una entrada orientada al lago, y una vez en el interior se produce una contracción paulatina del espacio a medida que se avanza hacia el coro, donde se da el encuentro entre bóvedas que permite la entrada de luz y ofrece una sensación de apertura. En el interior se encuentra una pintura en tonos tierra y un muro bajo recubierto con azulejos narrando el

bautismo de Jesús, ambas obra de Cândido Portinari<sup>100</sup>, y cuatro bajorrelieves de bronce de Ceschiatti, así como el púlpito revestido de azulejos. En este caso, Niemeyer busca también la integración de las artes presente en otras obras del conjunto<sup>101</sup>, de forma que “la obra pictórica está indisolublemente ligada a la arquitectura” (Cavalcanti, 2006, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 281).

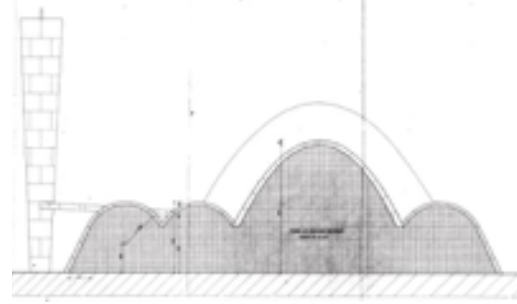
Para Philippou (2008, p. 114), la luminosidad del nártex queda reforzada, entre otros elementos, “por la luz que reflejan tanto los azulejos del baptisterio, graciosamente curvado, como los del parapeto en ángulo de la galería”. El contraste y complementariedad entre los tonos cálidos de la pintura y los tonos fríos, azulados, de los azulejos otorga una cromaticidad compensada al espacio interior, consiguiendo así una “dualidad cromática barroca” (Laganá y Lontra, 2008, p. 57).

Pero esta iglesia, de apariencia “más bien modesta y atractiva” (Papadaki, 1964, p. 24) debe su relevancia, además de a su propia configuración estructural, al mural de cerámica que recubre toda la fachada recayente a la

---

<sup>100</sup> Pese a que dichos azulejos poseen un indudable interés artístico, nos centraremos en el estudio de la cerámica existente en el exterior por su mayor relación con la configuración arquitectónica del edificio.

<sup>101</sup> Esta idea de *obra de arte total* o *Gesamtkunstwerke* la recogen también autores como Alves Pinto, (2006, p. 94), para quien la Iglesia de San Francisco expresa “los objetivos de muchas edificaciones del siglo XVIII, al asegurar una unidad entre la arquitectura y los demás elementos decorativos en la que los efectos del conjunto tienen una función primordial”.



- fig.144 Interior de la Iglesia de San Francisco de Asís.  
fig.145 Propuesta de fachada de acceso de la Iglesia de San Francisco de Asís.  
fig.146 Plani de la fachasa de la Iglesia de San Francisco de Asís.  
fig.147 Iglesia de San Francisco de Asís, boceto de Oscar Niemeyer.

carretera, que para algunos críticos “está considerada como la obra cerámica cumbre de Cândido Portinari y al mismo tiempo, ocupa uno de los lugares más altos del moderno arte sacro brasileño” (Morais, 1988, citado en Cristiane da Silveira, 2008, p. 288).

Ésta no es una fachada principal en sentido tradicional, ya que no singulariza el acceso –de hecho, se trata realmente del alzado posterior<sup>102</sup>–, sino que es una fachada anunciadora, una fachada-reclamo que pretende significar la obra en la que se encuentra. Nuevamente, a través del material cerámico se produce el primer contacto entre el edificio y el espectador. El mural se aprecia desde la carretera y a cierta distancia debido a la barrera natural que constituye el jardín, poblado con flora adaptada y diseñado por Burle Marx. Para Queiroz (2015, p. 157) “A diferencia de lo que ocurría con los paneles para el MESP, el disfrute visual del panel que retrata escenas de San Francisco de Asís consiste en un *travelling* ininterrumpido. La jerarquía de la composición se diluye en un recorrido que no permite detener la mirada en puntos fijos”.

La lectura de *desmaterialización* de la fachada –y, como consecuencia de ello, la acentuación de la estructura curva de hormigón armado– nuevamente se ve posibilitada por la aplicación del revestimiento cerámico que, con su brillo y color, la convierte en un “casi inexistente muro recubierto de azulejos” (Cavalcanti, 2003a, p. 34). Sin embargo, en este caso se juega a una cierta ambigüedad puesto que

---

<sup>102</sup> Existía la intención de recubrir con azulejos también el acceso de la iglesia, así como de dotarle de una marquesina curva, tal y como apunta Cristiane da Silveira (2008, p. 287) basándose en el plano aportado por la Prefectura de Belo Horizonte.

la fachada es menos prescindible, desde el punto de vista estructural, de lo que suponemos que habría deseado Niemeyer<sup>103</sup>.

La apuesta de Niemeyer por el recubrimiento cerámico es tal que llega a incorporar e integrar la obra de Portinari en su propio proceso creativo tal y como se refleja en sus bocetos, en los cuales se hace patente la presencia de este elemento artístico. También este panel tiene un hueco preferente en el recuerdo del arquitecto:

*Hice numerosos viajes a Pampulha atravesando la carretera de Belo Horizonte, y seguí los trabajos de construcción con gran interés, acompañado por mi amigo el ingeniero Marco Paulo Rabello. La obra concluyó en poco tiempo, moderna e insólita, tal y como pretendíamos que fuera. Recuerdo el casino ya en funcionamiento, el muro revestido de ónice, las columnas de aluminio, y la alta sociedad local haciéndose notar en las rampas de la sala de juegos y el club. Era el ambiente sofisticado y festivo que JK (Juscelino Kubitschek) quería. Y la iglesia,*

---

<sup>103</sup> Hay que indicar que, según Matoso Macedo (2002, p. 266): “El tímpano regular con el panel de azulejos de Portinari sugiere una función no portante de la pared que sabemos que no es verdadera, ya que el arco mayor se apoya directamente en el suelo, al menos un pilar está presente entre los dos arcos menores y hay una viga curva debajo de las losas”. Esta apreciación de Matoso fue recogida asimismo por Kimmel y Santa Cecilia (2013, p. 161), quienes afirman: “según hace ver Danilo Matoso, el comportamiento estructural de las bóvedas no es tan puro como parece. El forjado del coro descansa sobre los muros laterales, así como sobre la marquesina externa, generando fuerzas de carga adicionales que obligaron al ingeniero Joaquim Cardoso a idear soluciones estructurales que no comprometieran la pureza formal deseada por Niemeyer”.



fig.148 Fachada posterior de la Iglesia de San Francisco de Asís.

figs.149, 150 y 151 Estudios de Portinari para la fachada posterior de la Iglesia de San Francisco de Asís, (pintura a *gouache* y óleo sobre papel, lápiz de color y tinta sobre papel, y grafito sobre papel vegetal, respectivamente).

fig.152 Detalle de la fachada de la Iglesia de San Francisco de Asís.

figs.153 y 154 San Francisco de Asís. Dibujos de grafito sobre papel vegetal, de Cândido Portinari.



*llena de curvas, enriquecida por el mural y la vía sacra de Portinari, los bajorrelieves de Ceschiatti y los dibujos de Paulo Werneck en la cubierta. Por encima de todo me gustó la fachada principal, recubierta por el enorme panel de azulejos de Portinari* (Niemeyer, 2005, p. 152).

Estamos ante un panel figurativo ideado expresamente para este edificio con la intención de asumir un papel protagonista, contrariamente a las otras tres obras del complejo de Pampulha, que contaban con azulejos seriados de *tapete*, más discretos. Muestra de la exclusividad de este encargo son los bocetos de Portinari, en los que se aprecia cómo la escena se amolda al perfil de las cuatro bóvedas que se recortan en la fachada.

Cândido Portinari contó con la asistencia de Athos Bulcão en la realización del mural, y las aproximadamente 4.800 piezas de 15 x 15 cm que recubren un área de aproximadamente 7'50 x 21'20 metros fueron fabricadas y pintadas a mano por la empresa Osirarte. Si bien ya desde 1943 el encargo ya está asignado a Portinari<sup>104</sup>, el primer estudio del artista para el panel frontal de San Francisco data de 1944, como demuestra la indicación en el dibujo. Debido a problemas de naturaleza burocrática los azulejos fueron entregados en 1945 (Alves Pinto, 2006, p. 85).

La composición del mural, que relata la vida de San Francisco de Asís, emplea tonos blancos y azules, "a

---

<sup>104</sup> El 14 de octubre de 1943 Portinari escribe a Niemeyer para enviarle el presupuesto para la realización de la obra de la Iglesia de Pampulha (Alves Pinto, 2006, p. 84). No obstante, los contactos entre Portinari y Niemeyer se remontan a la fase inicial de los proyectos, en 1941 (Cristeli de Oliveira, 2013, p. 90).

semejanza de las iglesias barrocas coloniales, como Nuestra Señora de Gloria de Outeiro, en Río" (Underwood, 2002, citado por Laganá y Lontra, 2008, p. 57), como concesión a esa pretensión original de los promotores de realizar una réplica de iglesia colonial (como ya se ha señalado, estos colores se entienden como una referencia a la azulejería colonial portuguesa y a toda la riqueza simbólica que ello implica). El fondo de la composición está caracterizado por líneas diagonales formando cuadrados que sugieren una red, en los cuales se insertan distintas figuras tales como pájaros o peces. Sobre esa base se destacan las figuras humanas y animales con líneas que están perfiladas de manera muy acusada. La estética figurativa está caracterizada por un marcado expresionismo, que para autores como Morais (1988, citado en Cristeli de Oliveira, 2013, p. 88) se remonta a las hagiografías de las grandes obras de artistas italianos del siglo XIV como Giotto, Duccio y Cimabue, y que también es fruto de la influencia que ejerció el contacto de Portinari con la obra de Pablo Picasso, y en particular con el *Guernica* (Alves Pinto, 2006, p. 87; Cristiane da Silveira, 2008, pp. 289-290)<sup>105</sup>.

Según se desprende de la correspondencia de Portinari<sup>106</sup>, Oscar Niemeyer está al tanto de las reflexiones y decisiones que conducirán al resultado final, hasta el punto de que Portinari prefiere tratar con el arquitecto, más que con la Prefectura, los aspectos de configuración del panel. En dicha correspondencia se constata cómo, en este proyecto, Niemeyer realiza sugerencias respecto

---

<sup>105</sup> Estos autores se refieren a Fabris (1996) y a Morais (1988), respectivamente.

<sup>106</sup> Recogida parcialmente por Alves Pinto (2006, pp. 84, 85, 86).



fig.155 Boceto de un ave para la Iglesia de San Francisco de Asís, de Portinari.

fig.156 Boceto de mano, dibujo de pincel y aguada, de Portinari.

fig.157 Cabeza de San Francisco de Asís, de Portinari.

fig.158 Cabeza de San Francisco de Asís, dibujo de pincel y aguada, de Portinari.

fig.159 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, detalle de la fachada.

a los detalles de la composición que Portinari acata en la versión final (Alves Pinto, 2006, p. 86). Es decir, Niemeyer orienta directamente la realización de los azulejos (Cristeli de Oliveira, 2013, p. 90), de forma que la postura del arquitecto no es la de una indiferencia en relación a la formalización del panel sino, por el contrario, la de asumir un papel de dirección activa también en lo que concierne a los aspectos artísticos del proyecto, que evidencia su interés por trascender la mera construcción.

El material cerámico se encuentra representado en la iglesia, además, a través del mosaico que recubre la cara exterior de las bóvedas curvas que constituyen la estructura del edificio. En este caso, se trata de una aplicación del material que no compite en cuanto a su función con la emblemática azulejería diseñada por Portinari, destacada de forma manifiesta en la fachada, sino que aporta un complemento cromático, hasta cierto punto discreto, al conjunto exterior.

Las características propias del mosaico, compuesto por teselas cuyas reducidas dimensiones, le permiten acoplarse a cualquier superficie<sup>107</sup>, le convierten en el

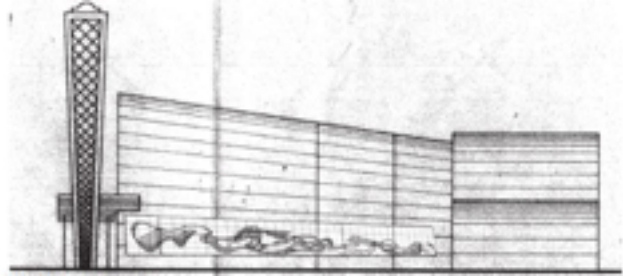
---

<sup>107</sup> Según apunta Matoso Macedo (2002, p. 294-295), “las teselas de los mosaicos se cortan en formatos variados, de modo que se adapten a la geometría de las curvas propuestas por el diseño. Las teselas de tonalidad azul oscuro son de tamaño diferente (27 x 12’5 mm.), las demás teselas se disponen según la curva que conforman y reciben cortes en su mayoría ortogonales en las partes centrales de los planos coloridos. Dada la complejidad que supone la ejecución y su relación directa con el artista, nos inclinamos a pensar que los mosaicos fueron montados *in loco* por el propio autor”.

revestimiento ideal para las curvas ideadas por Niemeyer. El artista Paulo Werneck<sup>108</sup>, que había diseñado los azulejos de estética tradicional que recubren el Casino, la Casa de Baile y el Club Náutico, diseña los motivos de este mosaico proponiendo una composición abstracta, orgánica y con un cromatismo de tonos azulados cuya pretensión está más próxima a la búsqueda de un mimetismo con el entorno. Como afirma Philippou (2008, p. 113), “las teselas abstractas de Paulo Werneck situadas en la parte inferior de la bóveda principal (...) evocan las nubes bajas itinerantes del cielo azul tropical”. Esta idea de continuidad con el cielo se ve enfatizada por el contraste de color con la luz del sol (Cristiane da Silveira, 2008, p. 281). La integración formal del mosaico se refiere también, según Cristeli de Oliveira (2013, p. 88), al trazado de los jardines y a la conformación del espacio arquitectónico y paisajístico. Se trata ésta de una aplicación del material cerámico hasta cierto punto novedosa y puntual en el recorrido de Niemeyer, quien, por norma general, propone acabados neutros y de tonos generalmente blancos en las superficies curvas de sus obras más emblemáticas con el objetivo de enfatizar su forma. No obstante, el mosaico aquí aplicado no distorsiona la lectura estructural del edificio, por lo

---

<sup>108</sup> “Martins señala que, aunque Werneck ya hubiese realizado mosaicos antes, estos fueron los primeros trabajos del artista pensados para grandes superficies, cada uno cubriendo unos 20 metros de longitud, y destaca que Werneck siempre vio los paneles y las pinturas murales como complementos de la arquitectura, sin preocuparse de las concepciones que distinguían las “bellas artes” de las “artes aplicadas” (Cristeli de Oliveira, 2013, p. 88).



- fig.160 Igreja de San Francisco de Asís, detalle del campanario.  
 fig.161 Igreja de San Francisco de Asís, detalle de mosaico de la cubierta con las iniciales de Paulo Werneck.  
 fig.162 Igreja de San Francisco de Asís, vista general.  
 fig.163 Igreja de San Francisco de Asís, alzado noroeste.  
 fig.164 Igreja de San Francisco de Asís, fachada noroeste.  
 fig.165 Vista del Club Náutico de Pampulha desde la Igreja de San Francisco de Asís.

que, hasta cierto punto, asume un discreto papel. Se trata, por tanto, de un revestimiento cuyas intenciones difieren de forma sustancial a las de la fachada pero que complementa y caracteriza coherentemente el conjunto.

En suma, frente a una interpretación literal del estilo colonial, Niemeyer ofreció a cambio un barroquismo materializado en la unidad espacial, en la dualidad cromática entre interior y exterior, en la plasticidad representada por la curva y en la reinterpretación de la tradición azulejera luso-brasileña (que conjuga arte y arquitectura) entendida como puente hacia la vanguardia<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Es interesante señalar que las publicaciones especializadas de la época ya se hicieron eco de la modernidad de la arquitectura de Brasil representada por el Conjunto de Pampulha. Maria Beatriz Camargo Cappello y Lucy Ana Lassi Dias da Mota Leite muestran una relación de las publicaciones más importantes al respecto, que evidencian la gran repercusión que tuvo el Movimiento Moderno brasileño a nivel internacional. En particular, y respecto de la azulejería de la Iglesia de San Francisco, recogen el artículo de la revista AR "Rebirth of the Azuleijo", firmado por Joaquim Cardozo y publicado en diciembre de 1946, que muestra "la imagen en grandes dimensiones para aproximar más al lector a la realidad que le quieren mostrar, en este caso, la iglesia de Pampulha, con una de las características de la arquitectura moderna en Brasil: el uso del azulejo como revestimiento y como lenguaje plástico" (Camargo Cappello y Lassi Dias da Mota Leite, n.d., p. 13).

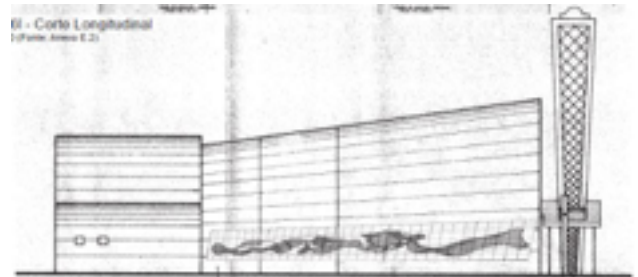


fig.166 Iglesia de San Francisco de Asís, alzado sureste.

fig.167 Iglesia de San Francisco de Asís, fachada sureste.

fig.168 Iglesia de San Francisco de Asís, detalle del mosaico de la cubierta.





fig.169 Fachada de la casa Kubitschek.

fig.170 Mosaico en el patio de la casa Kubitschek, obra de Paulo Werneck.

fig.171 Casa de Baile de Palpulha. Detalle de *pastilhas*.

## De Pampulha a Brasília

En la etapa que el propio Niemeyer denomina “de Pampulha a Brasília” existen algunos proyectos en los cuales se encuentra la cerámica materializada con teselas –*pastilhas*- de porcelana generalmente de forma cuadrada (2 x 2 cm), que forman mosaicos unas veces figurativos<sup>110</sup> y otras veces básicamente monocromáticos con la intención principal de recubrir la estructura. En este último caso, el revestimiento cerámico (que se hizo muy habitual en la arquitectura de aquellos años) tiene por objetivo la protección del elemento donde se coloca, generalmente pilares, frentes de forjado y voladidos, si bien en numerosas ocasiones se emplean unos tonos que contrastan con los paramentos, de forma que, a través de una estrategia diferente a la observada anteriormente, la estructura queda igualmente significada.

Según Andreoli y Forty (2004, p. 33.) “Este es el punto en el que el análisis de Sophia Telles aborda la supuesta irracionalidad de la obra de Niemeyer: su voluntaria supresión de la dimensión tectónica del edificio. En busca de una ligereza inesperada, el arquitecto libera al material de cualquier carga expresiva. Ésa es la base para

---

<sup>110</sup> Pese a que se nombran someramente algunas obras cerámicas situadas en el interior de ciertos inmuebles pertenecientes a esta etapa, no entraremos a analizarlas, puesto que entendemos que no constituyen un elemento clave en la configuración arquitectónica de estos edificios. Tal es el caso del panel del colegio Cataguazes, de 1946, que cuenta con un cuadro de Cândido Portinari y un mosaico de Werneck, así como la galería del edificio California, en São Paulo, de 1951, que contiene en la zona de recepción y en la escalera que lleva al sótano con un panel de mosaico cerámico de 250 m<sup>2</sup>, obra también de Portinari.



fig.172 Edificio Copan (São Paulo), detalle de la fachada.

fig.173 Escuela Julia Kubitschek en Diamantina, Minas Gerais.

fig.174 Hotel Tijuco en Diamantina, Minas Gerais.



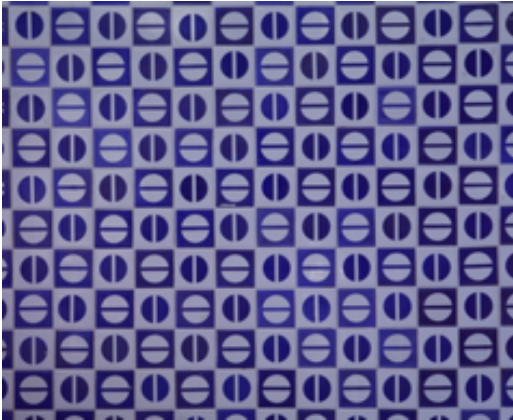


fig.175 Hospital de América del Sur, detalle de la planta baja.

fig.176 Detalle del panel cerámico del Hospital de América del Sur.

fig.177 Residencia de Leonel Miranda, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.178 Residencia de Leonel Miranda, fachada revestida con *pastilhas*.

su frecuente recurso al revestimiento del hormigón con cerámica y con mármol". Para Matoso Macedo (2002, p. 490) la razón para el uso de las teselas estriba en que "[e]n los basamentos y en los pilotis, el arquitecto siempre adopta algún revestimiento bruto que conecte y dé peso a las paredes de la planta baja, en una especie de *rusticado* moderno". Para este autor:

*En general, las cerámicas asumen así el papel conferido al granito y al mármol en el MESP y en Pampulha, dando un carácter uniforme a las superficies que revisten, y distanciándose cada vez más de los resquicios de la estereotomía clásica presente en las piedras de las fachadas. Entretanto, Oscar [Niemeyer] continua usando en algunos proyectos los paneles de azulejos 15 x 15 cm en las paredes, paneles cuya lectura de fluidez y levedad resulta deseable (Matoso Macedo, 2002, p. 492).*

Tal es el caso de la Escuela Julia Kubitschek (Dimantina, 1951), cuyos pilares de sección ovalada están revestidos de teselas octogonales de color azul pardo, el Hotel Tijuco (Dimantina, 1951) y el Conjunto Copan (São Paulo, 1951), donde los pilares retranqueados se cubren con teselas de gris azulado y los voladizos con teselas en tonos grises<sup>111</sup>. Si bien la distinción de los pilares en este último proyecto es perceptible planta por planta,

---

<sup>111</sup> "Si el color del cielo y de la vegetación nos da determinados tonos, Niemeyer armonizaba hasta 1957 los colores de las edificaciones con ellos: así por ejemplo el color de los granitos –armonizando con la tierra – en las molduras y el cuerpo blanco o azul de los cuerpos principales. Pero a veces lo invertía también según el caso. Por ejemplo: el hotel Tijuco es beige y marrón: así desaparece en el tejido urbano del centro

la visión del conjunto desde el plano de la calle es bien distinta: el color azul no consigue destacar dichos pilares, que como señala Philippou (2008, p. 146), "desaparecen casi totalmente" tras el ondulado mar que conforman los voladizos horizontales.

Un caso particular de cubrición de fachada (en este caso, de testero) con teselas o *pastilhas* es el de la residencia para Leonel Miranda, diseñada en 1952 y situada en Río de Janeiro. Esta vivienda se caracteriza por su fachada inclinada y las celosías que la protegen (celosías que, como hemos visto, constituyen un elemento representativo de la modernidad brasileña), así como la sinuosa escalera que comunica las plantas. En este caso, además de revestir los pilares con *pastilhas* de color verde jade resulta llamativo el hecho de cubrir con el mismo mosaico el testero de la residencia, evidenciando el contorno estructural.

En la versión definitiva del proyecto para la antigua residencia de Juscelino Kubitschek de 1943 situada en Pampulha (Belo Horizonte) –actualmente Museo– se aprecia un revestimiento de teselas blancas y amarillas recubriendo el zócalo y frentes de forjado de la vivienda. Se trata de una combinación de colores que denota una cierta audacia, sin embargo es la madera en este caso quien enfatiza en fachada la distinción entre cerramiento y estructura, tanto de forjado como de la cubierta en "alas de mariposa". En esta vivienda se encuentra también cerámica en el patio, tanto en el pavimento como en la pared que lo limita, de forma un tanto anecdótica.

---

histórico de Diamantina. Ya la escuela Julia Kubitschek, aunque con la misma estrategia de implantación pero en una región menos central, es azul como el cielo" (Danilo Matoso Macedo, correspondencia electrónica con la autora, 7 de abril de 2017).



fig.179 Banco Boavista, detalle del panel cerámico junto acceso.

fig.180 Banco Boavista, fachada lateral.

fig.181 Banco Boavista, detalle del mosaico de la fachada lateral.

Tal y como describe Philippou (2008, p. 185), “[e]l patio doméstico de la parte posterior del edificio está decorado con un mosaico de pared de Paulo Werneck cuyas teselas recogen motivos abstractos en azul y blanco. Dispuesto frente al suelo recubierto de azulejos de Alfredo Volpi<sup>112</sup>, parece evocar las curvas libres de los prados”. Según Muanis do Amaral Rocha (2007, p. 68), los azulejos de Volpi fueron fabricados por la empresa Osirarte.

El Banco Boavista (situado en Río de Janeiro, diseñado en 1946 e inaugurado en 1948) es reconocido por su serpenteante paramento de vidrio de la fachada, en un alarde de provocación contra la rigidez funcionalista. Dicho paramento está protegido en la parte posterior del inmueble por un zócalo recubierto con un mosaico de tonos tierras, azules y blanco, conformando una composición abstracta y dinámica, obra de Paulo Werneck. El mosaico se adapta perfectamente a la superficie curva que define esta esquina, por lo que resulta idóneo para dar continuidad desde ésta a la fachada plana. Así lo explica Philippou (2008, p. 132): “En la esquina con la Rua Teofilo Ottoni, un panel macizo luce un vigoroso mosaico con motivos ondulantes diseñados por Paulo Werneck que cubre la parte baja del muro mientras se curva con indiferencia hacia la columna de la esquina, antes de enderezarse de nuevo para abrazar a las dos columnas del lado norte”.

Para Kimmel y Santa Cecilia (2013, p. 41) el citado mural constituye el “elemento más conspicuo” de este frente. También en el extremo de la fachada de acceso

---

<sup>112</sup> Alfredo Volpi (1896-1988) fue un pintor italo-brasileño considerado como uno de los artistas más importantes de la segunda generación del modernismo en Brasil.





fig.182 Edificio Copan, vista desde el interior.

encontramos un mosaico del mismo autor que cubre la altura del cerramiento de vidrio, realizado con tonos similares pero de diseño algo más rígido. Este mural supone un elemento de remate del cerramiento de vidrio en el encuentro con la edificación colindante, significando discretamente el acceso.

Como en el Banco Boavista, también en los edificios Montreal y Triángulo (construidos en São Paulo e inaugurados en 1954 y 1955 respectivamente) parte de la planta baja está caracterizada mediante un mosaico “de autor”, en este caso figurativo, obra de Emiliano di Cavalcanti<sup>113</sup>. En el edificio Montreal el panel se sitúa en el interior, mientras que en el caso del edificio Triángulo se encuentra cubriendo la esquina curva que da acceso a la puerta del edificio y se prolonga hacia el interior donde

se encuentra un segundo mosaico de temática afín, obra del mismo autor, que conduce al sótano. Es de tonos azules para definir las figuras y blancos empleados como fondo. La presencia del panel en el conjunto total de ambos edificios es obviamente discreta, pero su situación en planta baja permite un cierto acercamiento a la escala del usuario.

---

<sup>113</sup> Emiliano di Cavalcanti (1897-1976). Pintor e ilustrador brasileño, fue uno de los promotores e ideadores de la Semana de Arte Moderno de 1922. Su panel en el edificio Triángulo ha sido catalogado ha sido catalogado en la Resolución número 04/2004, de 13 de abril de 2004, por la Prefectura, la Secretaría Municipal de Cultura y el Departamento de Patrimonio Histórico.



SEGUNDA ETAPA.  
BRASILIA Y EL EXILIO. LA AZULEJERÍA  
GEOMÉTRICA



fig.183 Edificio del Congreso Nacional en Brasilia.

## Brasilia, la ciudad ideal

La inauguración de Brasilia<sup>114</sup> supone la culminación de un viejo deseo de colonización del interior del país que había estado presente de forma recurrente desde el siglo XVIII.

Fue la determinación de Juscelino Kubitschek la que logró formalizar la que hoy es capital de Brasil, como dejan traslucir las palabras de Niemeyer: “La cuestión de la nueva capital no surgió hasta 1957. El presidente Kubitschek me localizó en la Casa das Lagoas y me dijo: «Niemeyer, hemos construido la iglesia de Pampulha. Ahora vamos a construir la nueva capital»” (Niemeyer, 2005, p. 170). Kubitschek tenía la decisión tomada sobre quiénes debían liderar el diseño de esta nueva capital<sup>115</sup> y el fallo del concurso que se convocó para tal fin (resuelto en 1957) fue una buena muestra de ello: Lúcio Costa se alzó como ganador del proyecto de urbanización y planeamiento y Oscar Niemeyer resultó designado arquitecto de los principales edificios<sup>116</sup>, así como principal responsable del Departamento de Urbanismo y Arquitectura (DUA)

---

<sup>114</sup> Para una lectura pormenorizada acerca de la creación de Brasilia y sus antecedentes, cfr. Philippou (2008, pp. 211-220), entre otros.

<sup>115</sup> “Se dice que Affonso Eduardo Reidy y Roberto Burle Marx habían aconsejado la contratación de Le Corbusier para el desarrollo de la nueva capital de Brasil (Bruand 1981, p. 354). Sin embargo, la presión procedente del Instituto de Arquitectos de Brasil y una pizca de nacionalismo consiguieron que se abriera un concurso público nacional para el proyecto urbanístico, concurso que fue anunciado en septiembre de 1956. Para entonces Juscelino Kubitschek ya había decidido que Oscar Niemeyer tenía que ser el autor de los proyectos arquitectónicos de los principales edificios públicos” (Segawa, 2013, p. 137).

<sup>116</sup> Otros arquitectos fueron también premiados, entre ellos Rino Levi, y los hermanos Roberto y J. B. Vilanova Artigas.

del recién formado equipo NOVACAP (*Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil*).

En este contexto, Lúcio Costa disponía de la oportunidad perfecta para formalizar su concepto de urbanismo, primando un trazado simple y funcional transformador de la sociedad. A las directrices formales se sumaba como inspiración el simbolismo que rodeó la construcción de Brasilia, que tenía que ver, sobre todo, con la creación de una capital que representara los nuevos ideales a los que aspiraba el país. Una ciudad “que debía ser aceptada como una continuidad histórica y cultural de la nación” (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 98). La arquitectura se convertía de esta forma en un activo imprescindible para llevar a cabo dichos ideales. Así lo expresa Vilanova Artigas:

*En este sentido, la arquitectura brasileña ha contribuido a consolidar la nación. Ha mostrado a un mundo asombrado que Brasil puede ser parte del concierto universal de las naciones; un concierto que tiene su propio lenguaje y en el que el estilo brasileño encaja armoniosamente con los estilos internacionales. En el pasado construimos tímidamente algunos edificios; ahora construimos una ciudad entera basada en nuestras propias ideas: Brasilia. Casa a casa, ciudad a ciudad, podéis tener la convicción de que ayudaremos a recuperar Brasil para los brasileños.* (Vilanova Artigas, 1981, citado en Segawa, 2013, p. 136).

Tal y como ocurrió con el MESP, la asunción de los postulados modernos internacionales debía compatibilizarse con la vinculación con las raíces coloniales –asumidas sin literalidad– con el objeto de definir una arquitectura



propia que representara los valores del país. En palabras de Carvalho de Oliveira (2013, p. 98): “La nueva ciudad tenía que ser la expresión auténtica de la nueva cultura brasileña. De ese modo, Brasilia pasó a ser, ella misma, la concepción y la realización de una obra de arte”. Así, la base teórica de Costa, que abogaba por la legitimación de la intención plástica en la arquitectura del movimiento moderno, desembocaría en la pretensión de la vinculación entre las artes que se ambicionaba para la nueva capital (Alves Pinto 2006, p. 39). Es decir, para que esta nueva capital diseñada bajo preceptos de la nueva arquitectura fuera efectivamente el reflejo de la sociedad brasileña se debía articular a todas las representaciones del arte y la cultura de la misma, de forma que confluyeran en un proyecto coherente común: la creación de una “obra de arte total”<sup>117</sup>.

Todas estas aspiraciones teóricas de lo que se entendía que debía construir la base de una nueva capital fueron recogidas en diversas plataformas y foros de debate. *La Revista de Brasília*, cuyo contenido dependía de la aprobación de Oscar Niemeyer (Videsott, 2009, p. 158), discutía desde sus primeras publicaciones el concepto de integración de las artes. En la edición de agosto de 1957 se destacaba “la oportunidad de realizar en la nueva capital un ideal estético brasileño a través de la consolidación, en una urbe nueva, racionalmente diseñada, de las diferentes artes visuales integradas a la arquitectura y a

la naturaleza” (citado en Vicente Lourenço, 2007, p. 70). En septiembre de 1959 tuvo lugar en Brasilia, São Paulo y Río de Janeiro el Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte, promovido por la Sección Brasileña de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), y en él ya se denominaba a Brasilia, por aquel entonces todavía en construcción, como “ciudad síntesis de las artes”<sup>118</sup>. Con la premisa de crear una ciudad que integrara todas las manifestaciones culturales se unieron al equipo liderado por Niemeyer diversos artistas tales como Alfredo Ceschiatti, Cândido Portinari, Bruno Giorgi, Mary Vieira, Maria Martins, Marianne Peretti, Roberto Burle Marx, Athos Bulcão “los cuales consiguieron dejar su impronta en algunos aspectos del trazado de la ciudad de Brasilia, insertando el arte en lo cotidiano de la *urbe* y modificando la percepción estética y la sensibilidad del ciudadano de Brasilia” (Freitas 2007, citado en Carvalho

---

<sup>117</sup> El término “obra de arte total” aplicado a Brasilia fue empleado por el crítico e historiador de arte Mario Barata en su interesante aportación al Congreso (1956, citado por Xavier, 2003 y Alves Pinto 2006) y posteriormente por Wanderley (2006, p. 51.) y Carvalho de Oliveira (2013, p. 98), entre otros.

---

<sup>118</sup> El Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte tenía como uno de sus temas *Cidade nova – a Síntese das Artes*. Sin embargo, tal y como recoge Carvalho de Oliveira (2013, p. 98), “no había en aquel momento un consenso sobre la verdadera integración de las artes que se ambicionaba para la futura ciudad. Todos los términos fueron retomados en las discusiones [allí] mantenidas, y “síntesis”, “fusión”, “integración” e incluso “arte” fueron puestos en debate *a posteriori* con el propósito de comprender lo que se veía en aquellos solares en construcción y lo que posiblemente se vería en el futuro plano piloto de la nueva capital”. También Alves Pinto (2006, p. 107) comenta: “Las investigadoras Angélica Madeira y Cecília Mori de la Universidad de Brasilia reseñaron el informe del Congreso y explicaron que en aquella ocasión Lúcio Costa se mostró crítico con la expresión que daba unidad al Encuentro: a su entender no era una síntesis de las artes lo que debía buscarse, sino una integración: no la fusión escenográfica, sino la comunión con una arquitectura concebida y ejecutada con conciencia plástica, como arte en sí misma, condición ésta para que la pintura y la escultura pudieran integrarse con ella”.

de Oliveira, 2011, p. 1713). La integración del arte en el espacio arquitectónico está representada con el revestimiento cerámico como un importante definidor de la estética de la nueva capital. Para Carvalho de Oliveira (2011, p. 1713) “Los paneles murales, adaptados a las nuevas plasticidades que comenzaron a surgir con la arquitectura modernista, y en particular con la figura de Niemeyer, se destacaron como la principal herramienta para la integración de las artes”, ideal que envolvía el proyecto de la nueva capital.

En esta época Niemeyer expone en diversas publicaciones algunas ideas acerca de la arquitectura brasileña nacidas de este ambiente de reflexión, entre las que destacan “Considerações Sobre a Arquitetura Brasileira”, de 1957, donde comentaba acerca de las fachadas:

*Entre los tipos de protección adoptados en nuestro medio con gran éxito deseo destacar el ‘brise-soleil’ ideado por Le Corbusier, hoy una de las características constantes de nuestra arquitectura. A ese elemento de protección solar podemos añadir, además de algunas innovaciones felices, otros elementos de idéntica finalidad: combogós, cerámicas, etc. [...]. En muchos edificios, incluso, el problema se agrava con la utilización arbitraria e inadecuada de colores, paneles, murales, mosaicos, cerámicas, etc. No estoy en contra del panel mural; al contrario, creo que otorga a los artistas plásticos mayores posibilidades de trabajo, dándoles un nuevo terreno, adicional y variado, para experimentar. Muchas veces, no obstante, la arquitectura exige un simple muro de*



fig.184 Palacio de la Alvorada, detalle del panel de latón de Athos Bulcão.

fig.185 Palacio de la Alvorada, esculturas de Alfredo Cerchiatti.



fig.186 Interior de la Catedral Metropolitana de Brasilia. Escultura de Alfredo Ceschiatti y vidrieras de Marianne Peretti.



*material noble, y en esos casos, el panel mural sólo viene a comprometerla, privando de un elemento indispensable. Precisamente la falta de criterio en la utilización del panel mural es lo que lo tiene irremediabilmente desvalorizado, y eso sin tener en cuenta el bajo nivel artístico con el que frecuentemente es ejecutado.*

*En los materiales de acabado externo se verifican los mismos errores. Siempre he considerado que esos materiales deberían ser aplicados en función de las características constructivas de los elementos a revestir –estructurales o de cerramiento. En los primeros, con revestimientos que no les priven de las características propias y estructurales, y en los segundos, con los que acentúen su mera función de cerramiento. En ese espíritu, en el edificio del Ministerio de Educación utilizamos los paneles de azulejos aportando gran levedad a las paredes independientes de la estructura, y, en las columnas, las placas de granito que constituyen un simple revestimiento (Niemeyer, 1957, citado en Matoso Macedo, 2002, pp. 117-118).*

Ya en 1958, inmerso plenamente en la construcción de Brasilia, Niemeyer revisa críticamente su obra en el texto “Depoimento”, donde se demarca del *estilo brasileño* de su producción, tal y como era entendida hasta ese momento (Matoso Macedo, 2002, p. 119) y donde establece las nuevas directrices de su obra en esta etapa, basadas entre otras, en “soluciones compactas, simples y geométricas”, priorizando los “problemas de jerarquía y carácter arquitectónico” y la “unidad y armonía entre los

edificios” de manera que “no se expresen por sus elementos secundarios sino por la propia estructura, debidamente integrada en la concepción plástica original” (Niemeyer, 1958, citado en Matoso Macedo, 2002, p. 120).

De esta forma, el arquitecto se adentra en una depuración formal que conlleva, en muchos casos, un revestimiento neutro que acentúe el carácter conceptual del edificio<sup>119</sup>. Para Andreoli y Forty (2004, p. 175) “las blancas fachadas pulidas de Niemeyer dotaron a los edificios de la capital de un aspecto cuasi etéreo, al eliminar todo rastro del esfuerzo humano que las había hecho existir”. Es decir, la defensa de Niemeyer hacia la expresión de la estructura no implica necesariamente *dejarla al descubierto* (especialmente en el caso del hormigón armado) sino emplear materiales de revestimiento que refuercen la idea de abstracción.

El concepto de *arquitectura como obra de arte total* supone una integración de las artes en el espacio arquitectónico que no pocas veces se realiza con posterioridad a la construcción de dicho espacio. Es decir, la caracterización del ambiente mediante obras artísticas y, en particular, revestimientos murales, no siempre está concebido a la par que el proyecto arquitectónico, si bien no deja de ser un elemento considerable en la apreciación final de éste. Niemeyer, aunque no desdeñó la interrelación de esta

---

<sup>119</sup> Según Matoso Macedo, tras 1957, Niemeyer proyectaba la mayoría de sus obras en color blanco o con hormigón visto y únicamente destacaba algunos elementos secundarios con colores distintos” (Danilo Matoso Macedo, correspondencia electrónica con la autora, 7 de abril de 2017).



fig.187 Brasilia en construcción. Edificio del Congreso Nacional.

fig.188 Brasilia en construcción. Torres del edificio del Congreso Nacional.



arquitectura con las artes plásticas, consideraba la propia forma en sí de su arquitectura como un elemento estético de la misma. Según señala Carvalho de Oliveira:

*En su artículo “Forma e função na arquitetura” (Niemeyer, 1960, p. 3), el arquitecto define la arquitectura como obra de arte y defiende la libertad plástica, distanciada de la subordinación a determinadas técnicas y funcionalidades, para la creación de espacios y estructuras. La arquitectura sería una invitación a la imaginación, una libertad que posibilite atmósferas de éxtasis, sueño y poesía. Y las artes plásticas, muchas veces responsables de la creación de esas atmósferas, quedarían para un segundo momento: el momento de la finalización de sus construcciones (Carvalho de Oliveira (2013, p. 102).*

Sin embargo, según Melo (2003, citado en Wanderley, 2006, p. 61), Niemeyer ya define la localización de la obra de arte en la concepción del proyecto. Incluso en el croquis o en un diseño avanzado se define el tema de la obra, demostrando así que durante el proyecto de creación el arquitecto va identificando cómo va a ejecutar la obra de arte. Así se deduce también de las palabras del propio arquitecto:

*Cada vez que un arquitecto diseña un edificio y contempla su obra en la mesa de dibujo, la visualiza en su versión final. Suponiendo que le apasione su trabajo, se dejará arrastrar por la curiosidad y por el ansia de profundizar y de examinar las formas y los espacios, preguntándose*

*dónde pueden encajar un panel, un mural, una escultura, o simplemente un diseño en blanco y negro. En el transcurso de ese viaje imaginario puede empezar a fijarse en los detalles. ¿Debe el mural ir pintado con colores vivos para destacar respecto de la obra en su conjunto, o con colores neutros para potenciarla visualmente? ¿Debe la escultura ser ligera y abstracta o representar a una hermosa mujer? ¿Debe el dibujo ser lineal, libre, o figurativo? Es más, si los muros exteriores son de hormigón visto, ¿debo contrastarlos –se pregunta el diseñador– con severos muros de piedra o con una sencilla mampostería blanca? (Niemeyer, 2000, pp. 138-139).*

A la concepción de la arquitectura partiendo desde un punto de vista esencialmente formal (que en el caso particular de Oscar Niemeyer es un enfoque ineludible), postergando las decisiones de caracterización artística, se une el hecho de la premura con la que se debían diseñar las obras, a fin de ceñirse a los rígidos plazos de construcción previstos. Desde que el 2 de octubre de 1956 Juscelino Kubitschek visitara el sitio con Oscar Niemeyer y el Ministro de Defensa, el General Henrique Teixeira Lott, hasta la fecha elegida –y estipulada por ley<sup>120</sup>– para la inauguración de la nueva capital, (el 21 de abril de 1960, fecha cargada de gran simbolismo pues en ella se conmemora el martirio del héroe nacional Joaquim José da Silva *Tiradentes* en 1792) pasarían tres años, en los

---

<sup>120</sup> Ley nº 2.874, de 19 de septiembre de 1956.

cuales el ritmo de trabajo fue frenético. En palabras de Mercedes Peláez:

La escasez de plazo obligó a una reducción drástica del catálogo de soluciones tipológicas para edificios y espacios públicos, y condujo al arquitecto a la depuración absoluta de los planteamientos formales y constructivos. En sus expeditivos proyectos, Niemeyer confió el orden de los espacios a la riqueza de los juegos de escala, mientras la definición de las formas y la estabilidad estructural corresponderían al hormigón, útil por su fácil manejo en manos no especializadas, y óptima para acabar en bruto las superficies exteriores, sin revestimientos. (Peláez, 2010, p. 64).

Este apremio podría justificar, en concordancia con lo que afirma Botey (cfr. la entrevista que figura como Anexo I a este trabajo) que gran parte de las obras que actualmente vemos caracterizadas con material cerámico fueran revestidas con posterioridad a su inauguración.

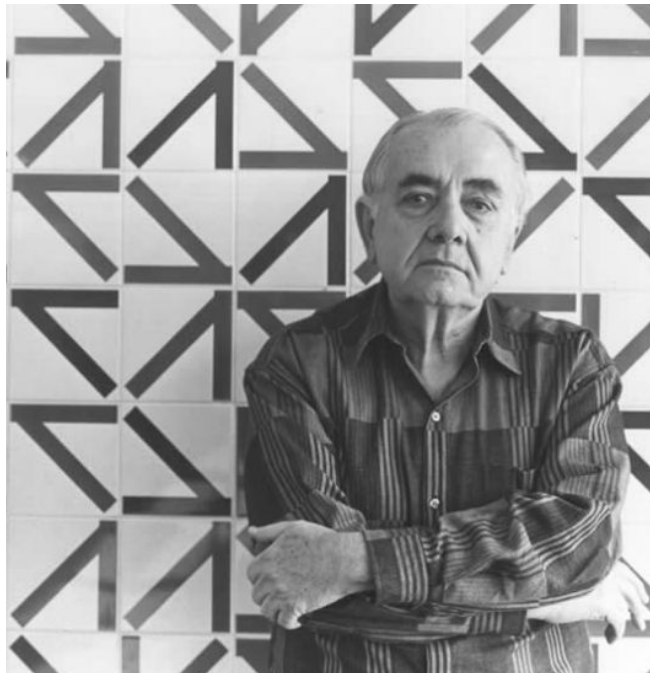


fig.189 Athos Bulcão.

## La figura de Athos Bulcão

En este contexto surge la figura de Athos Bulcão como la de uno de los principales artistas que contribuyeron a esa caracterización de los espacios arquitectónicos más emblemáticos de Brasilia, diseñados en su gran mayoría por Oscar Niemeyer. La relación entre ambos nace en 1943 en casa de Roberto Burle Marx, donde Bulcão estaba haciendo unos diseños en *guache* basándose en los trazos de una cerámica popular. Niemeyer se fijó en ellos y le propuso adaptar aquel patrón en unos azulejos para un panel-mural del Teatro Municipal de Belo Horizonte que, según Farias (n.d. p. 3), habría de colocarse en la fachada. Así lo relata el propio Bulcão:

*Yo diseñaba en la casa de Burle Marx, en fin, ayudaba a estirar telas, hacía cosas más bien artesanales, aprendía a pintar en tela, siguiendo la formación del personal de Portinari. Un día estaba yo haciendo unos diseños en guache y Oscar entró allí para hablar de algo con Roberto, y preguntó: "¿Qué es eso?". Yo respondí. Y él replicó: "Qué bonito. Vamos a hacer un azulejo así". Fue Oscar el que me orientó mucho al principio con los problemas de la visualidad, del espacio, de la distancia. Eso lo aprendí con él. Una vez me contó que Lúcio Costa le había puesto en camino en cuanto al modo de diseñar. A mí fue Oscar quien me enseñó a pensar la arquitectura (Bulcão, 1998, entrevista de Carmen Moretzsohn).*

El proyecto finalmente no se realizó, pero esta tentativa supuso el inicio de una fructífera colaboración entre el

arquitecto y el artista que cristalizó en numerosas obras emblemáticas para ambos, especialmente las presentes en la capital brasileña. Posteriormente, ya en 1945 Athos Bulcão asistió a Cândido Portinari en el diseño de los azulejos que revestirían la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, como ya se ha comentado con anterioridad, pero fue en 1955 cuando surgió la primera ocasión real de contacto entre Bulcão y Niemeyer a través del encargo del diseño de los azulejos que revestirían parte de la planta baja del Hospital de América del Sur, construido en Río de Janeiro en 1952<sup>121</sup>.

En 1956 fue contratado por NOVACAP y recibió el cargo de Técnico de Decoración del DUA, dirigido por Niemeyer, y en 1957 estableció definitivamente su residencia en Brasilia ante la invitación del arquitecto para colaborar en diversos proyectos de integración entre arte y arquitectura. Su cargo en el DUA le convirtió en el artista oficial de la ciudad, y como tal era reconocido por la crítica de arte nacional de los años 70 y 80 (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 105). Como recoge Da Cunha Mello (2015), solamente en el Distrito Federal<sup>122</sup> fueron registradas doscientas sesenta y una obras suyas entre

---

<sup>121</sup> La composición de este revestimiento se basaba en dos piezas cerámicas de 15 x 15 cm de color azul y blanco aplicados de forma inversa en cada una de ellas y colocadas alternativamente de forma ordenada a lo largo de toda la superficie. El efecto de este mural es similar al conseguido en el MESP, donde "se eclipsa el muro y se enfatiza la fuerza de las columnas de hormigón" (Philippou, 2008, p. 160).

<sup>122</sup> El Distrito Federal es una de las veintisiete unidades federales de Brasil, en cuyo territorio se encuentra la capital federal, Brasilia.



fig.190 Hospital de América del Sur, planta baja.

fig.191 Hotel Brasilia Palace, interior.

las que empleaban azulejos y otros materiales, obras que “acabaron por establecer un profundo vínculo entre sus composiciones y el trazado urbano de la ciudad, una identidad visual” (Castro, 2010, citado por Da Cunha Mello, 2015, p. 76). Esta identidad visual implica la asociación directa que se establece entre las obras de este artista y el paisaje urbano de Brasilia, al cual aportó color, visualidad y dinamismo “como compensación a la excesiva placidez de los conjuntos habitacionales proyectados como volúmenes uniformes” (Farias, n.d., p. 6).

Sin entrar a desglosar los movimientos artísticos por los que transitó Athos Bulcão a lo largo de su trayectoria profesional, es obvio que las obras que realizó para Brasilia están enmarcadas en el contexto cultural en que se movió. En el inicio de la década de 1940, y trabajando como ayudante en el estudio de Burle Marx, Bulcão fue testigo de las conversaciones iniciales sobre la producción de un arte brasileño que procuraba distanciarse de su pasado figurativo y comenzaba a orientarse hacia una estética geométrica y abstracta (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 31). Su trabajo discurre, “sin apoyarse en ningún discurso teórico rebuscado” (Cavalcante, n.d., p. 3), entre diversas corrientes artísticas que van desde el lenguaje figurativo que emplea en sus pinturas hasta el abstraccionismo, presente sobre todo en sus trabajos de integración arquitectónica. Éstos, como se ha comentado, comenzaron en los años 40 en los proyectos del Teatro Municipal y la iglesia de Pampulha (éste junto a Portinari), y alcanzaron su máxima expresión en Brasilia. En la nueva capital, Bulcão realiza –entre otras manifestaciones materiales– composiciones cerámicas más abstractas y geométricas, que le aproximan al movimiento



constructivista brasileño y a los ideales del arte concreto, que reafirma la idea de bidimensionalidad de la obra<sup>123</sup>. Carvalho de Oliveira (2011, pp. 1718-1719) señala que “Bulcão transfirió y tradujo, para los espacios de la Capital Federal, toda la efervescencia del abstraccionismo que era discutido por entonces en las encrucijadas artísticas de las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo, donde surgían los movimientos constructivistas”.

Sin embargo, el artista parece estar interesado en la búsqueda *per se* de nuevas posibilidades compositivas más allá de la militancia en determinados movimientos, de forma que su compromiso no alcanza a coartar nuevas inquietudes. Eso provoca que, en ocasiones, se pueda hacer incluso una lectura contradictoria de los supuestos teóricos que sostendrían su ideación. Según Nobre (1999, citado en Wanderley, 2006, p. 90), “[a] su modo, y aunque naturalmente informado por los

---

<sup>123</sup> “En el caso de Brasil, el constructivismo influirá en dos aspectos: en la arquitectura, que culminará en el proyecto constructivista de Brasilia; y en el arte, donde tiene como representantes al Grupo Ruptura (1952, São Paulo), al Grupo Frente (1954, Río de Janeiro) [ambos enmarcados en el Movimiento Concreto], y posteriormente al Grupo Neoconcreto (1959)” (Bouvie, 2015). El arte concreto o concretismo nace en los años 1930 y propugna la eliminación de todo aquello que tenga que ver con lo figurativo, lo expresivo y lo subjetivo en el arte, dando énfasis a la geometría plana. Integrar arte y arquitectura, en el contexto del constructivismo, significa “que el objeto artístico formará parte de la estructura del proyecto arquitectónico, diferenciándose así de la decoración, que es vista como superflua e inútil. El espacio se crea relacionando su forma a su función, contribuyendo cada especialista a la armonía del conjunto” (Pinto Duarte, 2009, p. 3).

fig.192 *Sin título* (1982), de Athos Bulcão. Acrílico sobre tela (54x 65 cm).  
 fig.193 *Sin título* (1983), de Athos Bulcão. Acrílico sobre tela (50x60 cm).  
 fig.194 *Sin título* (1984), de Athos Bulcão. Acrílico sobre tela (60x80 cm).

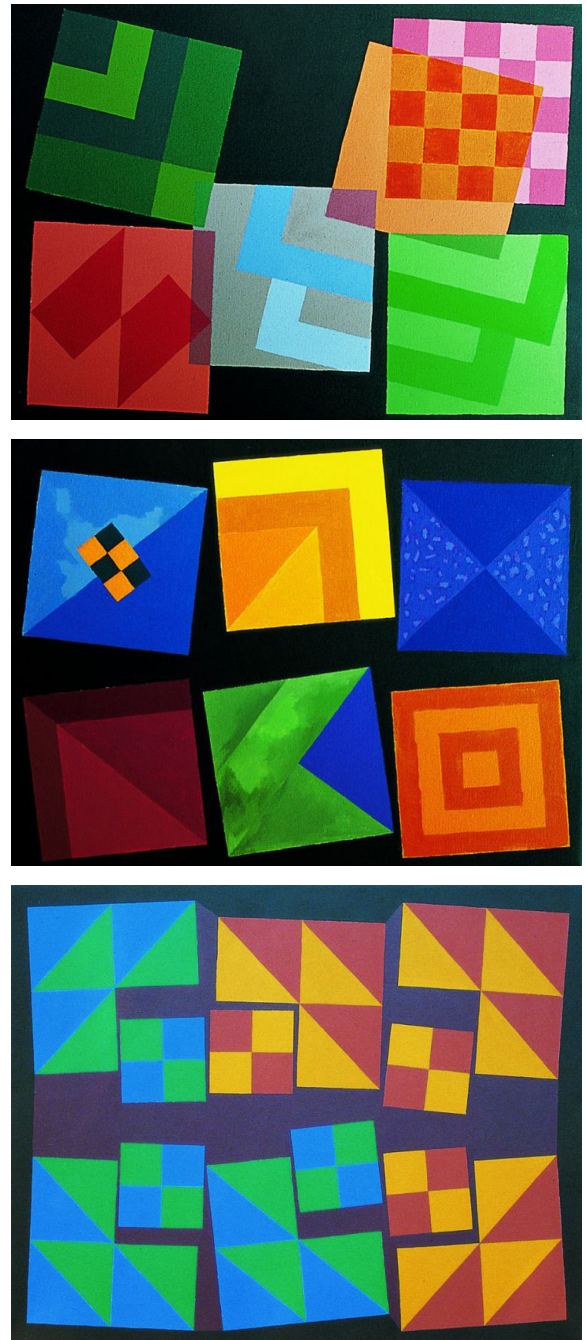






fig.195 Athos Bulcão junto a unos operarios.

movimientos de renovación artística de Brasil, Athos Bulcão construyó una obra muy personal, única, que gana intensidad precisamente cuando se contempla en el contexto de los problemas inherentes a la producción arquitectónica moderna en Brasilia". Por tanto, Bulcão toma cierta distancia de cualquier proselitismo y, como afirma Carvalho de Oliveira (2013, p. 24), "Lejos de los movimientos artísticos abstraccionistas de la época, fue específicamente la convivencia con esos proyectos de arquitectura moderna y sus paneles de azulejos [...] la que mostró al artista las posibilidades compositivas –de forma, color y materiales– de los trabajos no figurativos". La propia manera que tiene Athos Bulcão de materializar gran parte de sus composiciones cerámicas tiene en la participación activa del operario –hecho que, para ciertos críticos, recoge un aspecto de la tradición azulejera brasileña<sup>124</sup>– la herramienta para definir el resultado final, circunstancia que le aleja de la impersonalización que propugna el movimiento concreto y lo vincula con ciertos postulados del neoconcretismo. Alves Pinto (2006,

---

<sup>124</sup> "Athos recupera, de hecho, una de las tradiciones de la azulejería portuguesa, anotada por José Meco, al observar que «el azulejo se volvió también obra de los albañiles que lo colocaban, pues saben aplicar casi por instinto el azulejo a la arquitectura, jugando con la forma y con las irregularidades de los paramentos, demostrando una gran comprensión de los materiales cerámicos y de sus posibilidades rítmicas y cromáticas»" (Morais, 1988, citado en Da Cunha Mello, 2015, p. 77). En la misma línea lo expresa Alves Pinto (2006, p. 109): "Al convertirse también en obra del albañil, del operario, y no solamente de quien la concibe, sino también de quien la ejecuta, Athos Bulcão recupera (¿o reitera?) una de las tradiciones de la azulejería más apreciadas por los portugueses del siglo XVIII". Por otra parte, esa misma aleatoriedad inducida por Bulcão y generada por el operario se contrapone con la rigidez de las composiciones tradicionales

p. 109) explica así este método de composición: “al hacer el diseño del módulo armaba para los obreros, en tarjetas con serigrafías, algunas combinaciones posibles, pero les dejaba libertad para armar el panel a su modo, generalmente sin proporcionarles esquema compositivo formal alguno por su parte”. El hecho de trabajar con módulos o piezas de serie supone una diferencia sustancial respecto a los paneles cerámicos figurativos creados de forma exclusiva, puesto que en el primer caso la impronta personal del artista puede quedar comprometida por la esencia industrial de este tipo de piezas, que permiten múltiples combinaciones. A ello se le suma la circunstancia de que, mientras los primeros se adaptan dimensionalmente a cualquier superficie, pudiéndose extrapolar un cierto motivo o regla compositiva a una extensión infinita, en el segundo caso la composición ha de considerar inevitablemente el área a recubrir. Por tanto, para valorar un panel cerámico creado a partir de azulejos de serie como una creación artística es esencial que exista una idea o intención subyacente en la disposición de las piezas que *humanice* la estandarización. En palabras de

---

portuguesas: “la colocación de las piezas en los planos por medio de la exploración de varias ordenes complejas de combinaciones terminaba por romper la rigidez compositiva proveniente de los tradicionales paneles del período colonial brasileño y que todavía influenciaba las producciones nacionales realizadas con esa técnica. Athos Bulcão procuró deconstruir esa tradición de azulejería portuguesa, sumando cuestiones actuales a sus creaciones murales para dialogar con el espacio moderno de la urbe brasileña” (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 43). Por tanto, no existe unanimidad en la consideración de una deferencia a la tradición. Como resume Wanderley (2006, p. 91) “A juicio de Morais (1988), Athos rescata para la arquitectura contemporánea la mejor tradición luso-brasileña. Para otros como Francisco (2001), no recorre a ninguna tradición”.

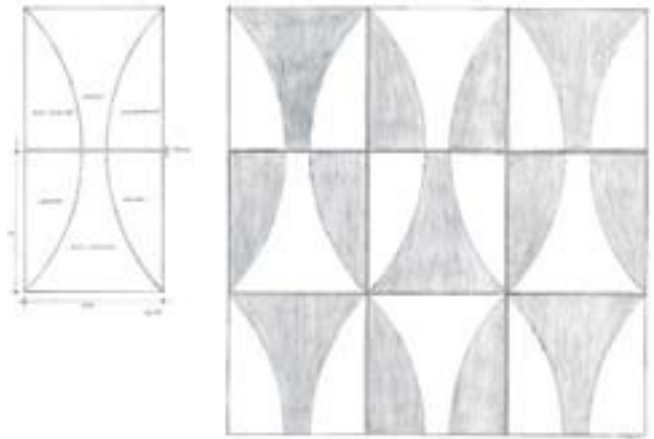


fig.196 Dibujo de Bulcão para panel de azulejos de Hotel Brasilia Palace, 1958. Tinta sobre papel vegetal.

fig.197 Hotel Brasilia Palace, proyecto para panel de azulejos de Athos Bulcão.

fig.198 Hotel Brasilia Palace, panel de azulejos.

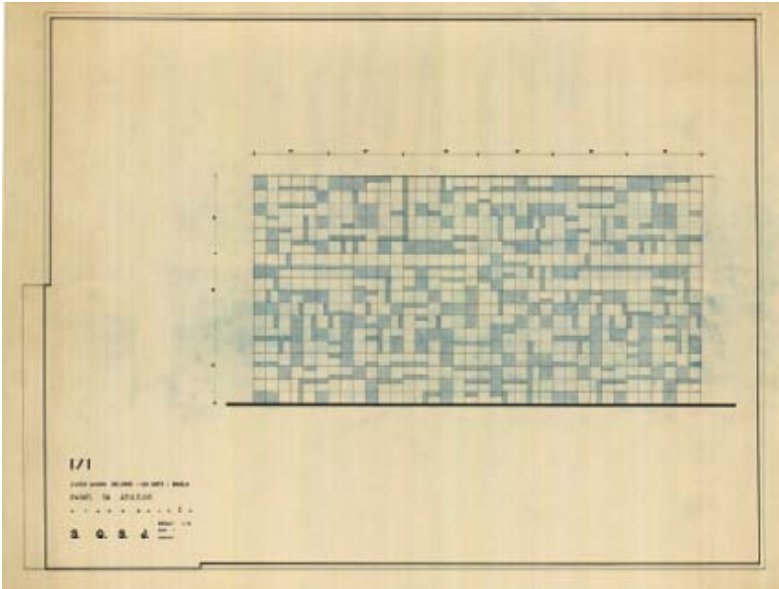


fig.199 Dibujo de Bulcão para panel de azulejos de la Escuela Classe 407 Norte en Brasilia (arq. Milton Ramos).

fig.200 Fundación Getulio Vargas (Rio de Janeiro), panel de azulejos de Bulcão.

Carvalho de Oliveira (2013, p. 61): “Como la producción de sus patrones modulares ocurría por procedimientos industriales, era esencialmente la concepción intelectual de la obra lo que se fundamentaba y completaba en Bulcão”. La participación activa del operario en la realización del panel cerámico introduce un elemento de singularización en la obra (por el hecho de formar una composición imprevisible y difícilmente repetible) que lo aleja de la consideración de mero revestimiento. Según Bouvie (2015, p. 4), “de esa manera, Athos Bulcão crea un elemento participativo en la construcción de sus paneles, contradiciendo una de las críticas que se le hicieron al movimiento concreto: la de que los artistas pertenecientes a él realizan obras impersonales y exageradamente racionalizadas”. Otro punto de discrepancia del artista con el concretismo es, para Carvalho de Oliveira (2013, p. 35), el hecho de que las obras se integren en la arquitectura y contacten de este modo con el *mundo real*, lo que supone “el punto central de la aproximación entre Athos Bulcão y el movimiento neoconcreto”<sup>125</sup>.

Las composiciones cerámicas de Athos Bulcão se basan en la combinación –con sistemas preferentemente abiertos– de piezas con un número reducido de variantes modulares de diseños geométricos simples, planos y con una paleta

---

<sup>125</sup> No obstante, “también habría contradicciones entre los ideales de Bulcão y las propuestas del movimiento neoconcreto, [...] Los neoconcretos negaban la forma seriada y los efectos puramente ópticos propuestos por el concretismo, pues creían que tales elementos obligaban a la existencia de una relación distante entre el espectador y la obra.[...] La exploración del color también se expandió con los neoconcretos, y si antes se defendía la aplicación de colores planos y uniformes, ahora ésta volvía a ser más libre, sin función figurativa o demarcativa en las obras. Athos Bulcão no compartía tales ideas” (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 35).

de colores limitada, donde se confía en la complicidad activa del espectador para interpretar los juegos visuales, llenos de gran ritmo y dinamismo, que la que la propia yuxtaposición de las piezas genera.

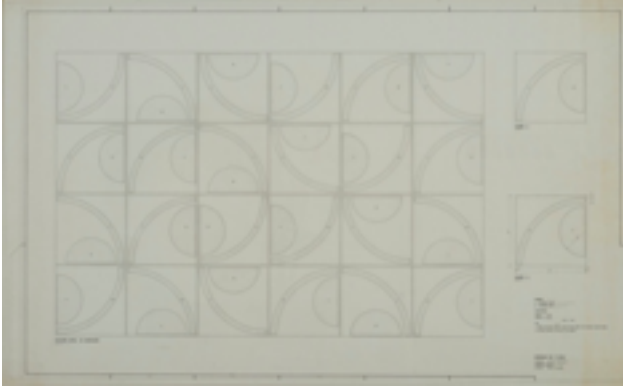
Este sistema abierto implica, según se ha dicho, que las composiciones cerámicas no estaban predeterminadas *a priori*, es decir, que el resultado final de cada panel se resuelve en numerosas ocasiones a medida que se van colocando las piezas del mismo. Responsabilidad que, como también se comentó con anterioridad, recae en última instancia en manos del operario, con quien Bulcão entabla una estrecha colaboración– en una suerte de “proceso aleatorio”<sup>126</sup> que supone que a cada paso se van tomando decisiones de combinación hasta completar el revestimiento. No obstante, Bulcão establece una serie de orientaciones y criterios de colocación fin de lograr el dinamismo y la paradoja que definen sus creaciones<sup>127</sup>. Como expone Carvalho de Oliveira:

*[E]xistía un determinado modo de proceder en la libertad de ese proceso aleatorio. Athos Bulcão, al principio, armaba algunas posibilidades para la composición de las piezas, eligiendo, principalmente, los resultados que no le gustaban y que debían ser evitados por los operarios durante la colocación de los azulejos. El artista concebía*

---

<sup>126</sup> El término de *proceso* o *juego aleatorio* ha sido profusamente empleado por los diversos autores en los que se ha basado la presente investigación.

<sup>127</sup> “Si en un primer momento el artista dictaba reglas, éstas podían ser quebrantadas como parte de un proceso de creación, situación también prevista anticipadamente por Bulcão” (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 60).



*una relación sistemática con base en formas rectas y curvas, a partir de la cual se elaboraban otras variables posibles. La combinación de piezas con patrones en forma de curva no debía, por ejemplo, cerrarse en círculo, y la patrones con rectas no quedarían bien si se extendiesen más allá de cuatro o cinco azulejos, alargándose la composición afuera (Rodrigues, 2009). La visualidad general de la obra, al final, seguía un principio de composición imaginado por Bulcão, que podría expandirse por todo el panel, repitiéndose y variando. (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 59).*

Dicha forma de trabajo es descrita por el propio Bulcão de la siguiente manera:

*Cuando no se emplean azulejos blancos de igual manera a criterio de los operarios la libre disposición de un solo elemento, de una sola "letra del alfabeto", para realizar la escritura. Cuando, en vez de una "letra" existen dos, la disposición del diseño será también manejada libremente (Bulcão 1988, citado en Morais, 1988).*

Este "proceso aleatorio" se instaura a partir del encargo en 1965 del revestimiento cerámico para las fachadas de la Escola Classe da Superquadra 407 Norte, en Brasilia, obra del arquitecto Milton Ramos<sup>128</sup>. En dicho proyecto,

fig.201 Estudio compositivo de Bulcão para panel de azulejos del Mercado de las Flores.

fig.202 Mercado de las Flores (Brasilia), panel de azulejos.

<sup>128</sup> Según consta en la Fundación Athos Bulcão es comúnmente aceptado que el primer proyecto en el que se emplea esta técnica aleatoria es la *Escola Classe da Superquadra 407N*. Así lo reflejan en sus escritos Telles (1997, p. 2) y Carvalho de Oliveira (2013, p.58), entre otros. Sin embargo, según afirma Leão Alves (2011, p .7), "Ese



y en todos los siguientes encargos de Bulcão basados en esta práctica, es el espectador, como se ha comentado anteriormente, el intérprete último del resultado de este juego compositivo. Cada panel es una invitación a tratar de descifrar una regla de disposición de piezas en la cual siempre existen excepciones, de forma que resulta casi imposible anticipar o extrapolar la ordenación de la pieza siguiente. Así lo explica Carvalho de Oliveira (2013) refiriéndose al Sambódromo de Río de Janeiro, proyectado por Oscar Niemeyer en 1983:

Delante de los paneles del artista, en especial de las composiciones sin combinatorias predefinidas, no hay foco de visión, pues es el todo, vibrátil e descompasado, el que impulsa la mirada del espectador por toda la extensión de la obra. Como asegura Farias (2009, p. 397), en los trabajos de Bulcão “[...] la pared se convierte en un plano activado, la mirada se cuarteja como en un caleidoscopio, en velocidades que oscilan entre lo lento y lo vertiginoso (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 61).

La distancia entre el observador y el panel es una variable clave en la percepción del panel cerámico así generado y en las diversas lecturas que éste puede ofrecer. A diferencia de un gran panel figurativo, en que se necesita una cierta perspectiva para aprehender la totalidad de la escena, la composición a partir de módulos yuxtapuestos siguiendo un orden aleatorio se muestra, a cierta distancia, como un revestimiento neutro cuyo detalle sólo se percibe al aproximarse, y es en esa cercanía donde el observador se percata del juego propuesto, estableciéndose un diálogo que humaniza el revestimiento.

---

procedimiento es adoptado por primera vez en 1962, en el proyecto de Oscar Niemeyer para la Fundación Getúlio Vargas, en Río de Janeiro. En él, la composición tiene lugar con dos diseños de azulejos, uno con la mitad en blanco y la otra mitad en negro y otro con un tercio blanco y dos tercios en negro, siendo así que en la parte negra hay un cuadrado blanco en uno de los extremos del azulejo. En esas composiciones, sumados al proceso de asentamiento no uniforme, la simple pared se convierte en un plano activado, la mirada se cuarteja como en un caleidoscopio cuya velocidad oscila entre lo lento y lo vertiginoso”. Los diseños de los azulejos de ambos paneles tienen, efectivamente, idénticas características.

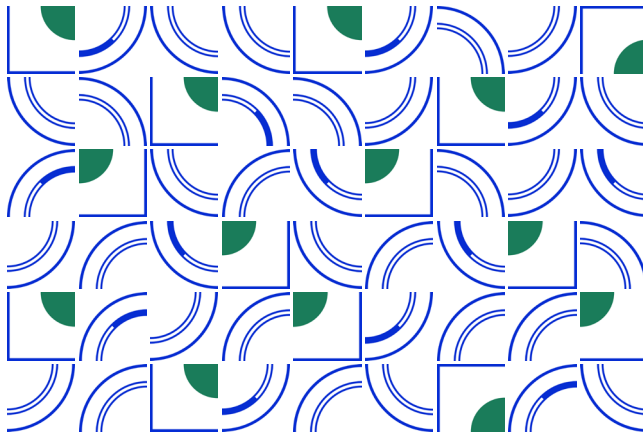


fig.203 Baptisterio de la Catedral Metropolitana de Brasilia, panel de azulejos de Bulcão.

fig.204 Tribunal Superior de Justicia, panel de azulejos de Bulcão.

fig.205 Palacio de Itamaraty (Brasilia), anexo II. Panel de azulejos de Bulcão.

## Respecto al diseño del azulejo. Color y morfología

Morfológicamente, la abstracción que define los diseños de Athos Bulcão se traduce en cada azulejo en un número reducido de formas geométricas simples (rectángulos, círculos, combinaciones de rectas y curvas), cuyos perfiles se recortan en un fondo generalmente blanco. Estas formas suelen disponerse descentradas en el formato cuadrado del azulejo, lo que confiere gran dinamismo a la composición y posibilita un número mayor de combinaciones. Como se ha comentado, es la yuxtaposición de distintas piezas la que genera nuevas formas y variantes, por lo que el resultado nunca es único ni predecible. En cuanto al color Bulcão emplea tonos primarios (azules en la mayoría de los casos), con tintas planas, sin gradaciones, en plena sintonía con las formas a las que acompaña y coherentes con esa mencionada abstracción vinculada al movimiento concreto paulista de la que hacen gala. En ocasiones, el artista utiliza la estrategia de invertir los colores de dos módulos para sumar mayor visualidad y potencial lúdico a la composición. La elección del azul como color predominante tiene también una lectura contextual evidente, que no literal, con la cultura brasileña. Los referentes artísticos de Bulcão eran, en sus propias palabras (Bulcão, 1998, p. 6) personajes de la vanguardia, como Paul Klee, pero también artistas coetáneos con los que se relacionó y de los cuales recibió

---

<sup>129</sup> Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), pintora portuguesa, vivió en Brasil entre 1940 y 1947. El contacto de Bulcão con De Vieira da Silva le permitió conocer su obra, sobre todo la de azulejería, “rescatada de sus orígenes portugueses, que transitaba entre el figurativismo y la abstracción” (Carvalho de Oliveira, 2013, p. 27).

influencias, entre los que se encuentran Maria Helena Vieira da Silva<sup>129</sup> y Cândido Portinari. De éstos conoció el uso del color azul como referente tradicional, pero reinterpretado. Como ya se ha indicado, Bulcão asistió a Portinari en la realización del panel que recubriría la fachada de la iglesia de Pampulha, y de él aprendió sobre todo el empleo del color –especialmente el color azul– más allá de los trazos o la temática que caracterizaba su obra. Un color azul que “[f]ortalecería, de ese modo, el discurso construido por el movimiento modernista brasileño acerca del vínculo directo entre la tradición barroca y la arquitectura moderna, que se iniciara con los azulejos firmados por Portinari [...] para el Ministerio de Educación y Salud” (Carvalho de Oliveira, 2013, pp. 37-38). Una línea ideológica definida por Costa, destinada a legitimizar una imagen de arquitectura propia.

Esa vinculación con la tradición azulejera portuguesa y colonial está asociada, por tanto, al color y al material en sí, más que a la configuración formal de los azulejos. Como señala Morais:

*Con sus paneles azulejados, Athos estableció un vínculo más estrecho entre la arquitectura moderna brasileña y el Barroco. Un barroco el suyo que desemboca en el cinetismo y en el arte combinatoria o permutacional a partir de patrones por creados por él, invariablemente geométricos, y que, en su disposición, revelan una notable organicidad. Es cierto, igualmente, que los patrones geométricos ya existen en la azulejería portuguesa de siglos pasados, así como la abstracción está presente en el arte morisco, tan íntimamente ligado a la Península Ibérica. Pero a pesar de todos estos vínculos con el pasado, Athos es sin duda alguna*



fig.206 Maria Helena Vieira da Silva, *Sin título* (1943). Composición central de panel de azulejos.

*el diseñador de azulejos más radical, el que mejor comprende su lugar en la arquitectura moderna* (Morais, 1988, p. 2).

El propio Bulcão lo explica así:

*Siempre me negué a imitar los diseños ‘antiguos’, de épocas en las que dominaba el artesanado. Los bellos arabescos ‘de pico de pato’ de antaño no pueden ser transformados en ‘carimbos’. Eso, creo yo, equivaldría a imitar la caligrafía de Luis XIV con una máquina de escribir* (Bulcão, 1988, citado en Morais, 1988, p. 2 y Museo Nacional do Azulejo, 2013, p. 30).

El empleo de los colores blanco y azul es predominante en las primeras obras de azulejería de Bulcão que pueden verse en la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (1957) y en el Hotel Brasilia (1958), todavía imbuido por las lecciones aprendidas, y en las cuales la composición aún sigue unas reglas de ordenación rígidas y perfectamente determinadas. Hacia los años 70 iría añadiendo algún tono más a su paleta cromática, siempre de forma contenida, pues no suele utilizar más de tres colores en sus composiciones. Estos nuevos colores (verde, amarillo, naranja, rojo) generalmente sobre fondo blanco, se siguen utilizando sin gradaciones para definir rectas, curvas, y demás elementos formales que participarían del mismo lenguaje compositivo aleatorio y, hasta cierto punto, lúdico, que caracteriza su obra. Para Carvalho de Oliveira (2013, p. 51), con el uso de la policromía, Bulcão “conseguía enfatizar la volumetría de un detalle o de un rincón del espacio arquitectónico o incluso proporcionar reciprocidad entre los planos existentes. Con el amarillo, el azul o el rojo procuraba resaltar funcionalidades y

perfeccionar los contenidos semánticos y estéticos de los ambientes que creaba”.

El proceso de trabajo de Athos Bulcão es el siguiente: en primer lugar, a lápiz, traza unas formas sobre las cuales aplica posteriormente el color (Morais, 1988). Realiza algunas combinaciones en cartones serigrafiados que sirvan de orientación a los operarios, a los cuales, como se ha comentado, les otorga una cierta libertad de colocación. Como apunta Wanderley (2006, p. 94) “El artista hace el diseño, observa, pinta en la cartulina con guache y corta los cuadrados (módulos) y comienza el juego, los coloca en diversas posiciones, siempre en el esquema de 4x4 [...] frecuentemente en combinaciones de verde-azul y amarillo-naranja (Cabral, 2005)”. La decisión de los colores a emplear suele estar previamente tomada para cada encargo y raramente se modifica.

Bulcão explota las posibilidades que le brinda el diseño de un módulo realizando alteraciones sobre el mismo, como puede ser la modificación del color de una de las formas en él contenidas, el empleo del módulo en negativo, etc. También el hecho de que el color blanco sea el color de fondo en la mayoría de sus diseños le permite emplear módulos de azulejos completamente blancos (con el consiguiente ahorro económico) con los cuales oxigenar sus composiciones. Como señala Nobre (1999, citado en Carvalho de Oliveira, 2013, p. 51) “Era ese color que en muchas composiciones definía los vanos, las pausas y los vacíos entre piezas coloridas, dando ritmo y vibración a las obras”.

El resultado de estos diseños es un revestimiento que, por su extensión, estética y visualidad caracteriza los espacios arquitectónicos en los cuales se inserta y a los cuales queda visualmente ligado. Un revestimiento que tiene en



fig.207 Palacio de Itamaraty, pasarela entre anexos I y II.  
Panel de azulejos.

fig.208 Residencia particular en Brasilia, panel de azulejos de Bulcão.





fig.209 Panel de azulejos de Bulcão en la Escuela Francesa de Brasilia, de Oscar Niemeyer.

fig.210 Panel de azulejos de Bulcão en el Tribunal de Cuentas del Estado de Bahía (arq. João Filgueiras Lima, Lelé).

consideración las intenciones de los arquitectos, con los cuales Bulcão suele trabajar en estrecha colaboración desde el inicio del proyecto (Morais, 1988), hecho que subraya la integración del mismo y condiciona su resultado final: “A su juicio, una obra hecha para la arquitectura de Niemeyer no podría encajar o adaptarse a los proyectos de João Filgueiras Lima, ya que cada uno poseía características singulares, que suscitaban proyectos artísticos igualmente singulares” (Carvalho de Oliveira, 2011, 2013, p. 45).

La correspondencia entre el arquitecto y el artista, entre el revestimiento y el espacio al cual éste está destinado, ha fomentado la idea de vinculación recíproca que pretende justificar una cierta exclusividad entre el diseño cerámico y la obra arquitectónica. Sin embargo, a pesar de esa pretendida vinculación entre el panel diseñado por Athos Bulcão y el espacio arquitectónico –incuestionable, pero entendemos que no totalizadora– las obras de este artista se han demostrado versátiles y apropiadas para nuevos espacios en los cuales han sido reutilizadas o reinterpretadas<sup>130</sup>. Es decir, se pone en tela de juicio la correspondencia unívoca y exclusiva en todos los casos entre un determinado diseño cerámico de Athos Bulcão y el espacio en el que se inserta, no así el hecho de la influencia obvia que ejerce el revestimiento per se sobre dicho espacio, que tiene que ver con la visualidad, la *desmaterialización* del soporte, el brillo, el reflejo, la luz.

---

<sup>130</sup> En 2007 dos paneles proyectados por Bulcão para dos lugares específicos de Brasilia fueron repensados para su inserción en otros espacios de la ciudad. Uno de ellos fue el panel de azulejos datado en 1966, en colores blanco y azul, localizado en la Torre de Televisión, que fue tomado como inspiración para un nuevo panel con módulos de idéntica morfología pero alterando el color, tomando el amarillo y

Como afirma Herkenhoff:

*Athos entiende el azulejo como módulo, como elemento constitutivo del espacio arquitectónico, con su área individual, con su materia propia, con su luz y superficie, como regla y como juego [...] Esos azulejos en azul y blanco, patrón básico del Brasil colonial [...]. Es la inscripción del azulejo, como módulo y signo de la arquitectura. Es la materia en el clima. Es el color integrado en la luz del edificio. Todo eso porque concibe la relación entre arte y arquitectura como la relación entre ver y vivir (Herkenhoff, 1987).*

La idea de no considerar el revestimiento cerámico como mera decoración de la arquitectura y, por tanto, la de no entender los paramentos como soportes pasivos de sus obras (de Lontra Costa, 1987) la recoge el mismo Bulcão quien, ante la pregunta de en qué se basa la perfecta unión entre arte y arquitectura, responde así:

*Yo creo que mi actitud ayuda en eso. La primera precaución es que no parezca que el edificio se hizo para contar con aquella decoración en su exterior. Es muy necesario, en lo que se refiere a la conclusión del proyecto, evitar que [el revestimiento] parezca un ornamento gratuito, del tipo “me planto allá y me pongo a adornar aquello” (Bulcão, 1998, entrevista de Carmen Moretzsohn).*

---

el blanco. El resultado, igualmente aceptable, confirma que “la idea de pertenencia a ambientes específicos, que envuelve originalmente cada obra de Bulcão, pasa por nuevas interpretaciones y miradas” (Carvalho de Oliveira, 2011, p. 1722).



fig.211 Interior del Palacio de Itamaraty.

## Bulcão y las obras de Niemeyer

Sin desdeñar a los otros arquitectos para los cuales trabajó Athos Bulcão, entre los que se encuentra João Filgueiras Lima, *Lelé*<sup>131</sup>, la figura de este artista está fuertemente ligada a la arquitectura de Oscar Niemeyer. Tras las experiencias previas de Bulcão en el diseño de azulejería destinada a revestir algunas obras del arquitecto, es en la nueva capital brasileña donde eclosiona la verdadera manifestación de la sinergia producida entre ambos<sup>132</sup>. Así resume el Museo Nacional del Azulejo (2013, p. 21) la interacción entre la obra arquitectónica de Niemeyer y la obra cerámica de Bulcão: “Allí [en la nueva ciudad], los paneles creados por Athos para los edificios de Niemeyer se vinculan con los azulejos en el propio concepto del edificio, en su idea inicial. No podemos pensar en el uno sin pensar en los otros”. El propio Bulcão define su colaboración con el arquitecto con la siguiente comparación:

*Mi sociedad con Oscar Niemeyer es como la de Nino Rota y Fellini: un poco música, un poco cine. Tengo algunos trabajos que son muy musicales,*

---

<sup>131</sup> João Filgueiras Lima, *Lelé* (1932-2014) fue un arquitecto brasileño considerado uno de los principales representantes del Movimiento Moderno de Brasil. Se inició profesionalmente participando en la construcción de Brasilia bajo la intercesión de Niemeyer.

<sup>132</sup> Esa estrecha colaboración no implica una interdependencia en el diseño de las piezas cerámicas. Según Valéria Maria Lopes Cabral, secretaria ejecutiva de la Fundación Athos Bulcão: “Tenemos varios estudios y plantas de azulejos para los proyectos de Niemeyer, pero él no influía en las decisiones de diseño de Athos, sólo hacía algunas sugerencias” (Valéria Maria Lopes Cabral, correspondencia electrónica con la autora, 23 de febrero de 2017).

*parecen tener ritmo. Me gusto pintar dejando un color por detrás de otro, creando algo medio misterioso* (Bulcão, 1998, entrevista de Carmen Moretzsohn).

Niemeyer, a su vez, tiene las siguientes palabras llenas de consideración y afecto hacia el artista:

*Mi amigo comprendía como nadie nuestra arquitectura, y se insertaba en ella con su invariable habilidad. Fueron innumerables los trabajos que ejecutó para mí, todos marcados por la sencillez y la belleza que tan bien dominaba* (Niemeyer, 1998, citado por Wanderley, 2006, p. 80).

Para el catálogo de la exposición de Bulcão en Ginebra, de 1973, escribiría:

*Su ocupación permanente es la integración arquitectural, tarea que realiza desde hace muchos años con idealismo y sensibilidad. Son esas cerámicas espléndidas que Uds. han encontrado en este libro, en colores y ritmos diferentes, integradas en los espacios y en el espíritu de la arquitectura; o las grandes superficies en relieve que tanto le atraen, y que muestran –como en el caso de la fachada del teatro de Brasilia– su excepcional talento* (Niemeyer, 1973).

La manera que tiene Athos Bulcão de abordar el diseño de paneles cerámicos para las obras arquitectónicas de

---

<sup>133</sup> La abstracción geométrica que define los diseños de Bulcão puede considerarse como un contrapunto a la sinuosidad de las obras de Niemeyer, no obstante, el figurativismo ha sido interpretado también





fig.212 Palacio de Planalto, panel de azulejos de Bulcão.

fig.213 Teatro Nacional Cláudio Santoro (Brasilia), panel de azulejos de Bulcão.

fig.214 Residencia Mondadori (St. Jean de Cap-Ferrat, Francia), panel de azulejos de Bulcão.



Oscar Niemeyer es la de adoptar una postura ordenada, formal, y hasta cierto punto discreta, que contrasta con las formas audaces que plantea el arquitecto<sup>133</sup> (de Lontra Costa, 1987). Además, el revestimiento cerámico permite un acercamiento a la escala humana de los espacios solemnes que definen las arquitecturas diseñadas para Brasilia, así como contrarrestar esa cierta inmensidad que poseen, que Bulcão asociaba con los *passos perdidos*: “En arquitectura existe algo que los arquitectos suelen nombrar en francés, *pas perdus*, pasos perdidos, que caracterizan esos grandes *halls* de entrada que las personas han de cruzar para dirigirse a otro lugar...” (Bulcão, 1998, citado en Cavalcante, n.d., p. 7).

Para Queiroz (2015, p. 17), “[l]os paneles cerámicos de Athos, casi siempre localizados a ras de suelo, entre la línea de tierra y el perfil que caracteriza la forma arquitectónica en sí, intentan *desmaterializar* una superficie necesaria, pero que debe “desaparecer”, según los principios visuales y compositivos del arquitecto. Los paneles de Athos existen para resolver los problemas de la arquitectura de Niemeyer”.

A continuación se presenta un análisis de las obras cerámicas de Athos Bulcão existentes en dos edificios emblemáticos proyectados por Oscar Niemeyer para Brasilia, edificios éstos que pueden considerarse, entre otros, inaugurales de la nueva capital. La elección de dichos

edificios se basa en criterios tipológicos así como en las particularidades de los revestimientos cerámicos que en ellos se encuentran. De esta forma, tomamos como casos de estudio la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, edificio de uso religioso con revestimiento figurativo y el Congreso Nacional, sede del poder político brasileño, con azulejos de diseño abstracto. Mención aparte merece la Capilla anexa al Palacio de la Alvorada, edificio residencial del presidente del gobierno brasileño, para la cual Niemeyer diseñó particularmente unos azulejos figurativos.

---

como un elemento de contraste frente a las mismas: “a pesar de que Niemeyer prefirió obras figurativas en la mayor parte de sus proyectos, para establecer contraste y acentuar la leve abstracción de sus curvas, él recurría con frecuencia a dos artistas no realistas: Werneck, en la fase inicial, y Athos Bulcão, a partir de los años 50” (Cavalcanti, n.d., citado en Cristeli de Oliveira, 2013, p. 88).

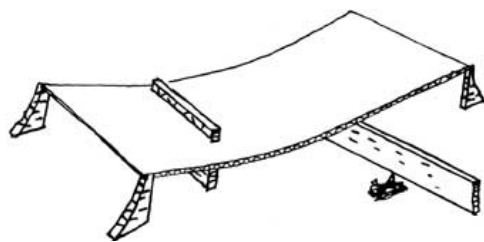
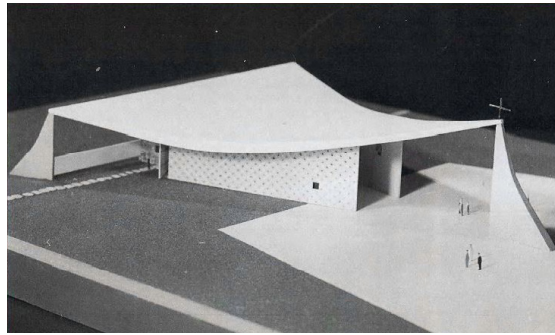
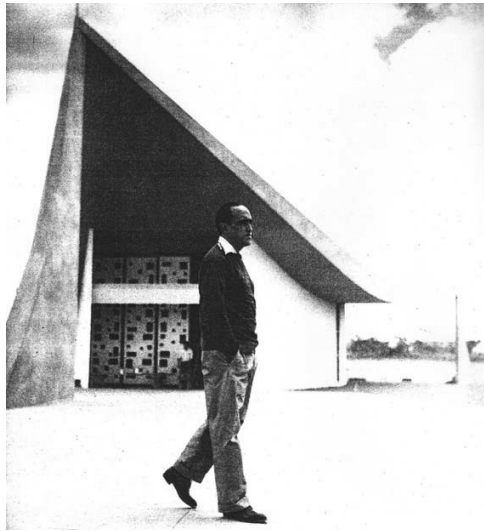


fig.215 Oscar Niemeyer frente a la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (Brasilia), antes de la colocación del revestimiento cerámico.

fig.216 Catedral Militar de Brasilia.

fig.217 Residencia de Canavelas, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.218 Maqueta de la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima con revestimiento de azulejos.

fig.219 Iglesia de Nuestra Señora de Fátima.

fig.220 Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, detalle del revestimiento cerámico.

## La Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (1958)

Tras los contactos profesionales previos entre Oscar Niemeyer y Athos Bulcão (quien, como se ha comentado, había colaborado con Portinari en la realización del panel cerámico para la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha y era autor del revestimiento de la planta baja del Hospital de América del Sur, colocado en 1955), la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima supone el primer encargo del artista carioca en Brasilia. Esta Iglesia, inaugurada en junio de 1958, es también el primer edificio religioso *no efímero*<sup>134</sup> construido en la nueva capital. En un principio, se pensó en una iglesia de mayores dimensiones y proporciones trapezoidales, cuyas paredes exteriores habrían de revestirse asimismo con cerámica diseñada por Bulcão (Scottá, 2010, p. 75), por lo que podría decirse que el revestimiento cerámico era una premisa para este templo. La necesidad de responder a las necesidades de los fieles, que carecían de otro lugar donde congregarse, obligó a modificar el proyecto a fin de cumplir con unos reducidos plazos de construcción<sup>135</sup>. El resultado es “un pequeño poema arquitectónico, sencillo y de cautivadora delicadeza” (Botey, 1996, p. 161) cuya resolución formal es el de una cubierta que

parece estar suspendida en tres puntos<sup>136</sup>, bajo la cual discurre un cerramiento revestido con piezas cerámicas de Athos Bulcão. Este revestimiento, además de otorgar color y valores simbólicos al edificio, tiene como efecto evidente la *desmaterialización* del muro de forma que se destaca la importancia de la cubierta (Papadaki, 1964, p. 28) por lo que la lectura que se extrae es que *lo blanco* se asimila a la estructura y *lo revestido por color* es simple cerramiento, hecho que refuerza la idea de una supuesta distinción entre ambos. Este efecto de *disolución* de la materia y de enfatización de la estructura a través de la cerámica se hace más evidente si se compara esta iglesia con la catedral militar de Brasil, obra de Niemeyer de 1991 y ubicada también en Brasilia, cuya fachada, pese a estar retranqueada, ofrece una imagen más compacta del edificio al asumir el mismo color blanco de la cubierta.

En cuanto al diseño de los azulejos, nos encontramos frente a la única obra cerámica figurativa de Athos Bulcão en Brasilia destinada a revestir un cerramiento. Se trata de un trabajo a medio camino entre las alusiones a la tradición a través de diferentes tonalidades de azul y “donde pueden percibirse todas las marcas indelebles del arte azulejero portugués” (Da Cunha Mello, 2015, p. 75) y la abstracción que definiría sus creaciones posteriores. Existen dos tipos de azulejos que definen la composición,

---

<sup>134</sup> El 3 de mayo de 1957 se celebró la primera misa católica en Brasilia, que fue oficiada bajo una estructura provisional a modo de tienda. El diseño de la iglesia de Nuestra Señora de Fátima parece inspirarse en esa idea de tienda de tela, como recogen diversos autores (Papadaki, 1961, p. 28; Botey, 1996, p. 161; Peláez, 2010, p. 33). si bien, para Kimmel y Santa Cecilia (2013, p. 217) la forma de la capilla recuerda “a la toca de una monja”.

<sup>135</sup> Parece ser que este apremio se le exige también al diseño cerámico: “los azulejos artesanales de la *Igrejinha* y los paneles del Hotel Brasilia Palace surgen deprisa, acompañando el ritmo frenético de las obras de construcción de la nueva capital” (Cavalcante, n.d., p. 1).

---

<sup>136</sup> Parece generalizada la idea de que la estructura se basa en una cubierta sostenida en tres elementos (Papadaki, 1961, p. 221), sin embargo, tal y como apuntan diversos autores (Botey, 1996, p. 161; Hess, 2009, p. 274), los muros ejercen también una función estructural, de soporte de la cubierta (al igual que ocurriera en la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha), jugando a una cierta ambigüedad entre elementos sustentantes y elementos sustentados, a cuya confusión contribuye el color.

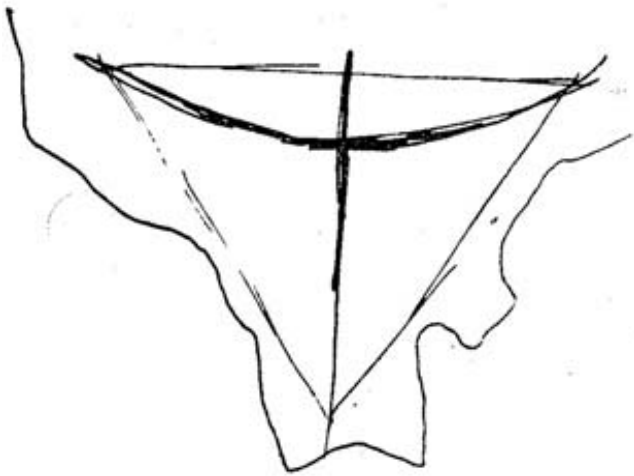
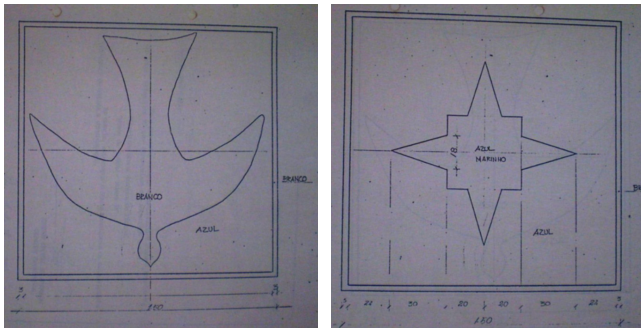


fig.221 Azulejos de la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, de Bulcão.

fig.222 Planos de azulejos para la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima.

fig.223 Plano piloto de Brasília, boceto de Lúcio Costa.

figs.224 y 225 Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, detalles del revestimiento cerámico.

cuya particularidad cromática estriba en que el color blanco se emplea para conformar la figura de uno de ellos y para delimitar el contorno ambos, hecho que potencia la lectura de éstos entendidos como módulos (Morais, 1988; Wanderley, 2005, p. 9) mientras que el color azul se emplea como fondo en los dos tipos de azulejos y para definir, en un tono más oscuro, la otra figura del panel. La temática figurativa que representan los azulejos hace referencia en un caso a la Estrella de Belén y en el otro a la paloma que representa al Espíritu Santo, y que puede ser interpretada también como una alusión al plano piloto de Brasilia (Wanderley, 2006, p. 91).

Según señala Bulcão (1998, citado en Ervatti, 2013, p. 75) los azulejos figurativos de esta iglesia fueron los únicos fabricados de forma artesanal en Brasilia, realizados por una firma modesta con la aplicación de esmalte fijado por medio de quemado en un pequeño horno.

Los azulejos se colocan alternados tanto en filas como en columnas, en una rígida disposición alejada de los juegos visuales que se verán en obras posteriores. Pese a ser un panel compuesto con azulejos de temática figurativa, el hecho de que la figuración se circunscriba al módulo, al azulejo, y no a la composición general del revestimiento, como podía ser el caso de la Iglesia de San Francisco de Asís, en Pampulha, refuerza una cierta abstracción, que se evidencia con la distancia, y que supone un anticipo del empleo de azulejos no figurativos que caracterizan las obras cerámicas de Bulcão.



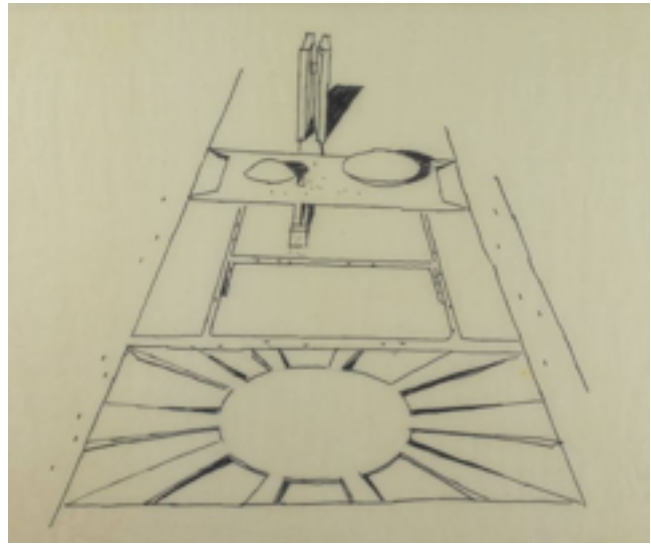
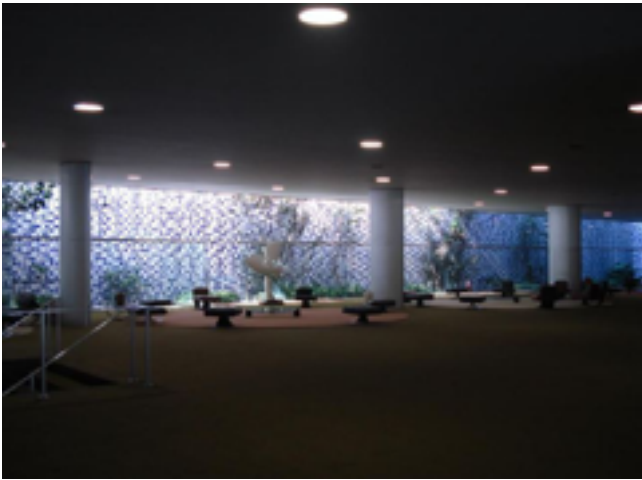
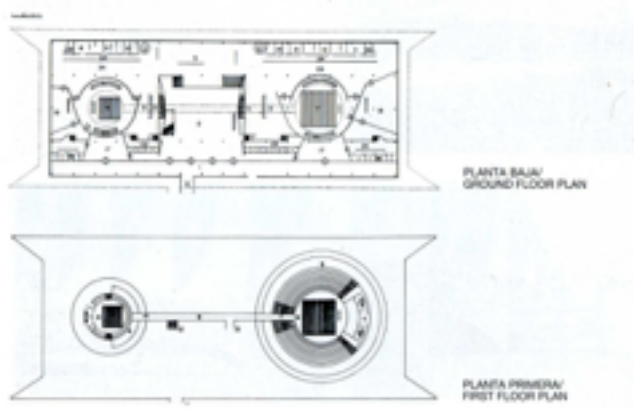


fig.226 Ampliación del edificio del Congreso Nacional, vista aérea.

fig.227 Sala Verde del Congreso Nacional.

fig.228 Plantas del Congreso Nacional.

fig.229 Congreso Nacional, boceto de Oscar Niemeyer.

## El Congreso Nacional de Brasil (1958-1960)

Oscar Niemeyer proyectó el edificio del Congreso Nacional de Brasil basándose en una idea formal y conceptual rotunda: sobre un pedestal de marcada horizontalidad se posan un domo (Senado) y una cúpula invertida (Cámara del Congreso), con el objetivo de crear “una obra monumental capaz de dominar [...] las demás construcciones de la ciudad” (Niemeyer, n.d)<sup>137</sup>. Este basamento contendría grandes superficies de relación, diáfanas, que permitieran una clara lectura del espacio y favorecieran la transparencia del mismo y de las relaciones que en él se establecieran. El gran espacio abriría sus visuales hacia la plaza de los tres Poderes, de gran carga simbólica. Sin embargo, la capacidad del edificio se mostró insuficiente para albergar las crecientes necesidades funcionales<sup>138</sup> y, ante la premisa del proyecto de crear zonas libres y lo menos compartimentadas posible, Niemeyer se vio obligado a abordar la ampliación del mismo<sup>139</sup> en aras de la prevalencia de la idea original.

---

<sup>137</sup> Extraído de Fundação Oscar Niemeyer, <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro196>>, fecha de consulta: 3-09-2016.

<sup>138</sup> Según Pinto Duarte (2009, p. 45), es posible afirmar que las modificaciones en el edificio del Congreso son de origen político, debido a un cambio en el gobierno que precisara un mayor número de despachos. Para Botey, sin embargo, estas modificaciones pueden obedecer a una cierta celeridad en la concreción del edificio, hecho bastante generalizado en Brasilia (ver entrevista en Anexo I).

<sup>139</sup> “[L]a contratación de Niemeyer para la reforma no fue objeto de licitación y, en realidad, el arquitecto responsable del seguimiento de los trabajos fue João Filgueiras Lima, que trabajaba con Niemeyer. La subsiguiente elección de Athos Bulcão para realizar el proyecto de revestimiento de azulejos tampoco pasó por licitación. Según los dos funcionarios del Detec, Athos Bulcão era a quien Niemeyer recurría para tratar de asuntos de color en la arquitectura” (Pinto Duarte, 2009, p. 14).

Propuso anexionar en el lado este –precisamente aquél cuyas vistas hacia la Plaza de los tres Poderes se querían preservar– un bloque de 15 metros de ancho y del mismo largo que la preexistencia, que estaría separado de ésta mediante un patio longitudinal que permitiría la entrada de luz natural. El resultado de esta actuación (que tuvo lugar diez años después de su inauguración en 1960) es que las diversas salas de relación perdían la panorámica que anteriormente se ofrecía ante ellas y, en su lugar, se encontraban con una pared corrida cuyo impacto se debía atenuar.

Una de estas salas es la denominada Sala Verde. Situada en el piso superior, se trata de un espacio de recepción para políticos y autoridades y en ella se encuentran obras pictóricas y escultóricas de afamados artistas tales como Alfredo Ceschiatti, Marianne Peretti y Di Cavalcanti, así como mobiliario diseñado por el propio Niemeyer, que dan cuenta, una vez más, de la importancia del arte como medio de representación de la cultura brasileña. En este espacio tan emblemático, de unos 1.900m<sup>2</sup>, se encuentra el denominado panel Ventania<sup>140</sup>, diseñado por Athos Bulcão y colocado en 1971<sup>141</sup>. El panel cuenta en esta

---

<sup>140</sup> “Durante la investigación no se encontraron registros con el origen del nombre dado al panel Ventania. El nombre no es citado por Athos Bulcão ni en su entrevista con el *Correio Brasiliense* (...) ni en el esquema de montaje. Sin embargo, es ésa la identidad que el panel obtuvo al ser considerado patrimonio de la Cámara de los Diputados” (Pinto Duarte, 2009, p. 87).

<sup>141</sup> Durante los años 70 Niemeyer está exiliado en Francia, pero en palabras de Valéria Maria Lopes Cabral, secretaria ejecutiva de la Fundación Athos Bulcão, “Athos y Niemeyer siempre han trabajado juntos integrando arte y arquitectura. Podrían estar físicamente separados, pero el diseño arquitectónico estaba listo, así como los



fig.230 Sala Verde del Congreso Nacional, panel cerámico.

fig.231 Detalle de la rasgadura entre las dos plantas.

fig.232 Sala Verde del Congreso Nacional, panel cerámico.

sala con una extensión en torno a 310m<sup>2</sup> que se prolonga hacia el piso inferior a través del hueco de 1,7m de ancho existente entre las dos plantas, de forma que la superficie total de revestimiento es de 768 x 7980 cm<sup>142</sup>. Este panel fue un encargo de Oscar Niemeyer para revestir, a modo de “compensación” (Pinto Duarte, 2009, p. 46), el frente del jardín interno de la sala (originariamente diseñado por Roberto Burle Marx) que había resultado tras la ampliación, de forma que pudiera *dignificarse* el fondo de perspectiva, una vez perdidas las vistas del exterior. Bulcão tenía este cometido de mitigar las consecuencias de la ampliación tratando de “disolver” el frente de hormigón y diseñó para ello un panel cerámico que fuera capaz de aportar luminosidad (a través del color propio del material y de la reflexión sobre éste de la luz cenital) y brillo, de forma que se mantuviera la sensación de apertura y amplitud de la sala<sup>143</sup>. Estos aspectos de brillo, luz y color aportan levedad y *desmaterialización* a un cerramiento que, en este caso, desempeña una

---

dibujos de las obras de arte para los lugares donde se encuentran hoy en el Congreso y en los dos Palacios” (Valéria Maria Lopes Cabral, correspondencia electrónica con la autora, 23 de febrero de 2017). Dicha afirmación coincide plenamente con el testimonio aportado por Botey, reflejado en la entrevista que figura como Anexo I a esta tesis.

<sup>142</sup> Así lo especifica la Fundación Athos Bulcão. Según Pinto Duarte (2009, p. 8) la superficie ronda los 1000 m<sup>2</sup> (dato al parecer más fiable y que considera áreas de acceso restringido) por lo que no se ha podido precisar la extensión con exactitud.

<sup>143</sup> Este efecto de transmisión de la luz estaría potenciado con el pavimento existente anteriormente, de material vinílico, que reflejaba también en el plano horizontal la luz procedente de la rasgadura cenital (cfr. Pinto Duarte, 2009, p. 16).

función estructural<sup>144</sup>, desviando esa calidad portante a los pilares circulares (Cavalcante, n.d., p. 7). De esta forma, a diferencia de otras situaciones anteriormente analizadas, nos hallamos ante la pretensión de diluir una pared no sólo no “prescindible”, sino insoslayable.

El diseño del panel se basa en la combinación de tres módulos distintos, en tono azul sobre fondo blanco, y un cuarto azulejo completamente blanco, todos de dimensiones 15 x 15 cm. Como se ha comentado con anterioridad, el azulejo blanco aporta un elemento de esponjamiento en la composición, al tiempo que su proporción en la totalidad del panel, de aproximadamente 1/3 del total de azulejos empleados, supone una consideración hacia aspectos industriales y económicos así como de rapidez en la ejecución (Morais, 1988). Este factor de funcionalismo y seriación industrial le vincula, por un lado, con el constructivismo (Argan, 1992, citado en Pinto Duarte, 2009, p. 90), mientras que la libertad y aportación personal en cuanto a la colocación puede relacionarse, como se ha visto, con el componente humano por el que aboga en neoconcretismo.

En efecto, la disposición final de las piezas en el total del cerramiento fue establecida por los operarios según el *sistema aleatorio* ya comentado, si bien en este caso se partía de una serie de orientaciones plasmadas en una

---

<sup>144</sup> Como informa Matoso Macedo: “La pared que separa el “ensanche” de la plataforma de la original está construida totalmente con hormigón armado. Sin embargo el proyecto de estructuras demuestra que hay como si fueran pilares a cada diez metros. O sea, hay armaduras de pilares a cada 10m y armaduras más delgadas, de relleno en lo restante de la pared”. (Danilo Matoso Macedo, correspondencia electrónica con la autora, 5 de abril de 2017).



fig.233 Sala Verde del Congreso Nacional, detalle del panel cerámico.

fig.234 Sala Verde del Congreso Nacional, panel cerámico.



muestra de composición de 6x6 azulejos, realizada entre arquitectos y operarios (Pinto Duarte, 2009, p. 71). El resultado es un panel *regular* en su totalidad, isótropo, sin punto de vista preferente y dinámico, que juega con un espectador dispuesto a tratar de desenmascarar una hipotética pauta de colocación<sup>145</sup>. Como expresa Pinto Duarte (2009, p. 12): “En cuanto a los azulejos, aunque su retirada no llevase al derrumbe del edificio, el revestimiento no existe sino ligado a la estructura”. Es decir, la asociación del panel cerámico diseñado por Bulcão al espacio en el que se encuentra está ya indisolublemente consolidada en la imagen mental del edificio.

---

<sup>145</sup>Pinto Duarte (2009, p. 86) sugiere que “la dinámica observada en el esquema de montaje es el movimiento en el sentido horario, que lleva a la composición a crecer horizontalmente” basándose en el estudio de las tensiones visuales generadas por cada azulejo considerando los escritos de Arnheim (1997). No obstante, entendemos que este efecto es irrelevante en nuestro estudio, puesto que la extrapolación de los supuestos efectos tensionales del módulo 6x6 en la totalidad del panel quedan diluidos o absorbidos al yuxtaponerse unos con otros.



fig.235 Sala Verde del Congreso Nacional, panel cerámico.

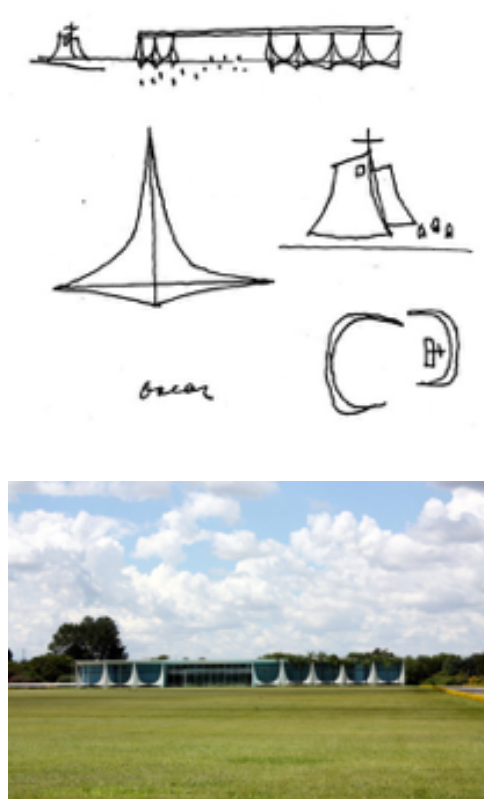


fig.236 Palacio de la Alvorada, bocetos de Oscar Niemeyer.

fig.237 Palacio de la Alvorada, imagen del conjunto.

fig.238 Palacio de la Alvorada, reflejo de los arcos.

## Capilla del Palacio de Alvorada

El edificio destinado a ser la residencia oficial del presidente de la República<sup>146</sup> fue el primer proyecto iniciado en Brasilia por Oscar Niemeyer. Se le bautizó con el nombre de Palacio de la Alvorada –Palacio de la Aurora– en referencia a las palabras de Juscelino Kubitschek: "*Que é Brasília, se não a alvorada de um novo dia para o Brasil!*"<sup>147</sup>. Las obras comenzaron el 3 de abril de 1957, y el edificio se inauguró el 30 de junio de 1958.

Formalmente, el palacio es una caja de vidrio de marcada horizontalidad –una “jaula de cristal ofrecida a la curiosidad de los ciudadanos” (Papadaki, 1964, p. 29)<sup>148</sup>– y su rasgo más característico es la arcada exterior que la rodea, definida por unos novedosos arcos invertidos que sostienen grácilmente la cubierta<sup>149</sup>. La originalidad

---

<sup>146</sup> Hasta entonces, el presidente se alojaba en el *Catetinho*, una construcción de carácter provisional diseñada por Niemeyer y construida en diez días, donde también se reunían los técnicos para acometer los trabajos de redacción de obras de la nueva capital. Hoy en día el edificio se conserva y puede ser visitado.

<sup>147</sup> Citado por Isaac Roitman, “Brasília: da alvorada ao caos e vice-versa”, artículo de 13 de mayo de 2013 disponible en <<http://unb2.unb.br/noticias/unbagencia/artigo.php?id=620#>>.

<sup>148</sup> Posteriormente fueron colocadas en la fachada oeste unas lamas verticales de aluminio de color azul claro que tamizan la luz y las vistas.

<sup>149</sup> Al respecto de este encuentro constructivo, Niemeyer entendía que podía haber reducido más el punto de contacto de la columna con el plano de techo, hasta hacerlo un punto sin masa (cfr. entrevista a Botey reflejada en el Anexo I). La emblemática arcada se reviste de mármol lo que muestra que, para Niemeyer, aprovechar las posibilidades del hormigón no implica dejarlo a la vista.

de dicha arcada –las más bellas columnas después de las columnas griegas, según André Malraux (Niemeyer, 2005)– comparable con la del Palacio de Planalto y el Supremo Tribunal, ha suscitado comentarios tales como “[con estos tres edificios] se dice que Niemeyer creó los tres órdenes brasileños, paralelismo con las tres razas brasileñas” (Philippou, 2008, p. 269). Niemeyer hablaba al respecto de estas tres obras en los siguientes términos:

*Me gusta sentir que esas formas otorgan a los palacios [Palacio de Planalto, Palacio del Supremo Tribunal Federal y Palacio de la Alvorada] por modestas que sean, rasgos propios e inéditos y que además –lo que es de suma importancia para mí– los vinculan con la vieja arquitectura del Brasil colonial<sup>150</sup>. No mediante la utilización simplista de elementos de aquella época, sino expresando la misma intención plástica, el mismo amor por la curva y las formas ricas y refinadas que tan bien la caracterizan (Niemeyer, 2014, pp. 165-166).*

Los acabados interiores fueron orientados por el *Departamento de Arquitetura e Urbanismo* (DUA). Nuevamente nos encontramos ante un edificio que contiene numerosas obras de arte de autores reconocidos (Alfredo Ceschiatti, Maria Martins...) y donde se muestra un catálogo de diversos materiales de revestimiento,

---

<sup>150</sup> Se entiende que la vinculación con la arquitectura colonial se lee desde la evocación a las *fazendas* tradicionales, caracterizadas por disponer de terrazas o porches de marcada horizontalidad. De esta manera, Niemeyer renuncia a la monumentalidad supuestamente exigida a una residencia presidencial, rompiendo con el pasado, y sugiere gracia y ligereza, en vez de solidez y peso (cfr. Philippou, 2008, p. 265).

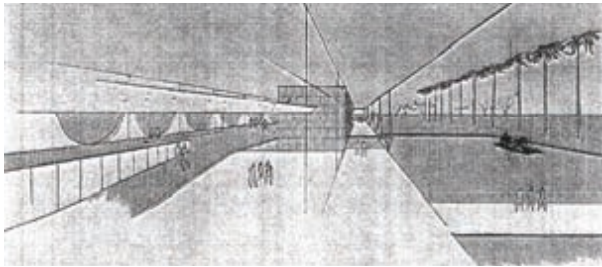
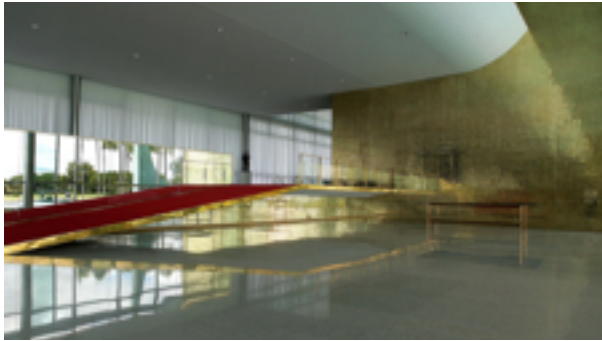


fig.239 Interior del Palacio de la Alvorada.

fig.240 Interiro del Palacio de la Alvorada, dibujo de Oscar Niemeyer.

fig.241 Capilla del Palacio de la Alvorada.

tales como tapices, madera de jacaranda, granito negro, mármol, aluminio y, en particular, el panel diseñado por Athos Bulcão formado por planchas de latón de 10 x 10 cm<sup>151</sup> que cubre la pared exenta, de ineludible presencia, que está situada en el vestíbulo de la planta principal. Esta zona es el punto neurálgico del espacio y la charnela entre las áreas de administración y recepción social. A dicha pared acomete una rampa que conduce a los dignatarios hacia el salón de recepción, enmoquetada en color rojo<sup>152</sup>, que parece apuntarla. La combinación de ambos colores (rojo y dorado) añade ceremoniosidad al espacio.

Este panel de reflejo dorado ya figuraba en el momento de la inauguración, frente a la pared de espejos. La existencia de un dibujo en perspectiva, publicado en la revista *Módulo* en febrero de 1957 (cfr. Essvein, 2012, p. 73), contemplaba la existencia del panel estableciendo un contraste cromático con la blanca pasarela del piso superior, lo que evidencia la premeditación con la que dicho panel fue planificado y, por tanto, la intención del arquitecto de asumir desde el primer momento la caracterización cromática del edificio este espacio estratégico. El reflejo es la cualidad principal de los

materiales que definen el edificio<sup>153</sup>, de forma que éstos interactúan entre sí: pilares recubiertos de aluminio, carpinterías brillantes, grandes superficies de vidrio y, particularmente el reflejo del panel dorado en el suelo de mármol y en los espejos adyacentes, así como el reflejo de la pasarela blanca sobre el panel dorado creando el efecto de que ésta lo atraviesa, otorgándole ingravidez.

Para esta residencia ideó Niemeyer una capilla exenta con unos trazos formales de marcada organicidad, muy escultórica, y donde el plano curvo, enroscado sobre sí mismo, define el proyecto. En los bocetos del anteproyecto se puede apreciar la incursión en el interior de un revestimiento de carácter figurativo, que manifiesta la intención de Niemeyer de considerar diversas manifestaciones artísticas desde la fase de ideación. Se trataba de un revestimiento de suelo a techo que recorrería la extensión de la pared, desde el acceso hasta el interior. Niemeyer encomendó su diseño a Cândido Portinari, quien realizó un estudio de azulejería que finalmente no se realizó (Scottá, 2010, p. 70). Como apunta Essvein (2012, p. 155) “Por la escala diminuta de la capilla, tal vez el mosaico de Portinari no habría podido percibirse en su totalidad”. En su lugar, se recubrieron las paredes de madera, y el techo fue pintado por Athos Bulcão<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> La apariencia modular del revestimiento ha podido ser la causa de que, en ciertas publicaciones, se confunda a este revestimiento metálico con un panel cerámico.

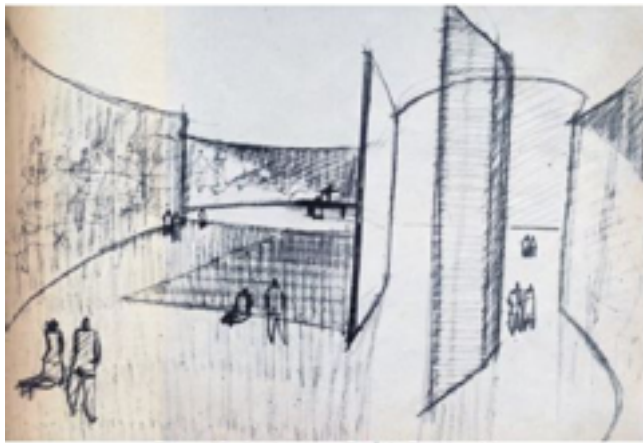
<sup>152</sup> Parece ser que la dictadura que gobernó el país con posterioridad a la inauguración del Palacio interpretó este color rojo como una asociación al comunismo, por lo que fue sustituido por el verde. Con la reinstauración de la democracia el color rojo fue repuesto. (Philippou, 2008, p. 266).

---

<sup>153</sup> También en el exterior: las columnas blancas contrastan y se reflejan en el pavimento de granito negro, sugiriendo una arcada de parábolas y transformándose en una columnata etérea (Underwood, 1994, p. 107).

<sup>154</sup> Cfr. Scottá (2010) para ver las imágenes del techo pintado por Bulcão. “Este hecho es una gran novedad, pues la capilla fue siempre conocida con un revestimiento de pintura blanca” (Essvein, 2012, p. 155).





figs.242 y 243 Capilla del Palacio de la Alvorada, bocetos de Oscar Niemeyer.

fig.244 Interior de la capilla de la residencia de Orestes Quercia.

fig.245 Estudios para el mural cerámico de la capilla de la residencia de Orestes Quercia, boceto de Oscar Niemeyer.

Esta capilla es interesante porque supone uno de los antecedentes de Niemeyer en el estudio de pequeños espacios donde podía entrar en el detalle material desde el momento de ideación, aportando creaciones artísticas propias que contribuyen a su idea de la unión de las artes. Seguirían a ésta la capilla de Santa Cecilia, proyectada para la residencia de José Aparecido de Oliveira en el Estado de Minas Gerais (1986) y la capilla de la residencia de Orestes Quércia, en Pedregulho (1990), además de las experiencias del arquitecto de realizar dibujos para ciertos espacios tales como la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Brasilia (1960) donde se encuentra “una planta baja con patios internos tapizada de murales que yo mismo dibujé en las paredes” (Niemeyer, 2014, p. 101). Sobre el encargo de Aparecido de Oliveira afirmó el arquitecto: “cuando diseñé esa capilla pequeña lo hice con el mismo cuidado con que elaboré los grandes proyectos que llegaron a mis manos. (...) yo mismo hice dibujos de santos en el interior. Todo eso aportó a la simplicidad formal de la capilla” (Niemeyer, 2014, pp. 115-117). En los bocetos de Niemeyer para el panel de la capilla de Orestes Quércia se pueden apreciar las trazas de la cuadrícula de azulejos subyacente, que confirma la intención de emplear la cerámica como material de base.



fig.246 Escuela de Arquitectura de la Universidad de Brasilia (actualmente Escuela de Arte).

fig.247 Capilla de Santa Cecilia de la residencia de José Aparecido de Oliveira, boceto de Oscar Niemeyer.



fig.248 Sede Editorial Mondadori en Segrate (Milán, Italia).

fig.249 Sede Editorial Mondadori, detalle de la fachada.

## La sede de la Editorial Mondadori en Milán (1968-1975)

La situación profesional de Oscar Niemeyer en Brasil se ve comprometida ante la llegada de la dictadura en 1964, hecho que fuerza al arquitecto a exiliarse en Europa en 1966<sup>155</sup>. Decide instalarse la mayor parte del tiempo en París gracias al apoyo del escritor y político francés André Malraux, y acomete diversos proyectos en Francia, Italia y Argelia, principalmente, que desarrollan los conceptos formales experimentados en su país. En sus propias palabras: “A lo largo de esta fase, la cuarta [vivida en el extranjero], la idea predominante era manifestar no sólo la libertad plástica de mi arquitectura sino también los avances de la ingeniería en Brasil” (Niemeyer, 2000, p. 174). Niemeyer profundiza en las posibilidades formales del hormigón armado bajo su estética personal, representada principalmente por la curva, a la que se suman nuevos modelos de inspiración a través del contacto con la cultura mediterránea, en especial con el mundo árabe<sup>156</sup>.

Durante este tiempo Niemeyer mantiene el contacto con artistas brasileños, en particular con Athos Bulcão, quien seguía trabajando en sus edificios de Brasil –sobre todo en los construidos en Brasilia– bajo las indicaciones del

arquitecto<sup>157</sup>. Bulcão viaja en 1971 a Europa por invitación de Niemeyer y colabora con él en proyectos para Francia, Argelia e Italia. Realiza el diseño para el panel cerámico que recubre la planta baja de la Sede de la Editorial Mondadori, en Segrate (Milán, 1971) y el revestimiento de la residencia Nara Mondadori, en Cap-Ferrat (Francia, 1971). La azulejería de Bulcão presente en estas obras de Niemeyer tiene el mismo sello personal del artista que las existentes en Brasil y supone una continuidad sin inflexión en su trabajo.

*El editor Giorgio Mondadori, a quien yo no conocía, vino a verme a Río. Había visitado Brasilia, le había encantado el edificio Itamaraty, y quería levantar su nueva sede central en Milán con una disposición de columnas parecida. Le dije que sí, pero la solución adoptada terminó siendo otra. Después de los razonamientos que me dispongo a emplear se comprenderá lo diferentes que son ambos edificios. Es el contraste al que me refería antes, entre una arquitectura correcta y repetida y otra dedicada a una técnica más refinada y a la invención arquitectónica. Mientras que las columnas de Itamaraty, que soportaban solamente la cubierta, tenían una sección de sólo 70 x 25 cm, en las columnas del edificio Mondadori –sobre las que descansaban las vigas del techo y un edificio*

---

<sup>155</sup> Para ampliar el contexto histórico de este hecho es interesante el relato en primera persona del arquitecto (cfr. Niemeyer, 2014, pp. 103-107).

<sup>156</sup> “En muchos de los diseños [de Niemeyer] existe un claro diálogo con la historia y los elementos de la cultura, por ejemplo, el uso de materiales y superficies de la arquitectura colonial en sus diseños de la década de 1940, así como el uso de una caligrafía árabe-oriental en sus proyectos para Argelia y el Líbano” (Rodrigo Queiroz, correspondencia electrónica con la autora, 22 de marzo de 2017).

---

<sup>157</sup> Tal y como se ha comentado anteriormente, Niemeyer mantenía el control, incluso a distancia, de los distintos aspectos que rodeaban sus proyectos. Cfr. al respecto la entrevista a Josep Maria Botey en el Anexo I de esta tesis.

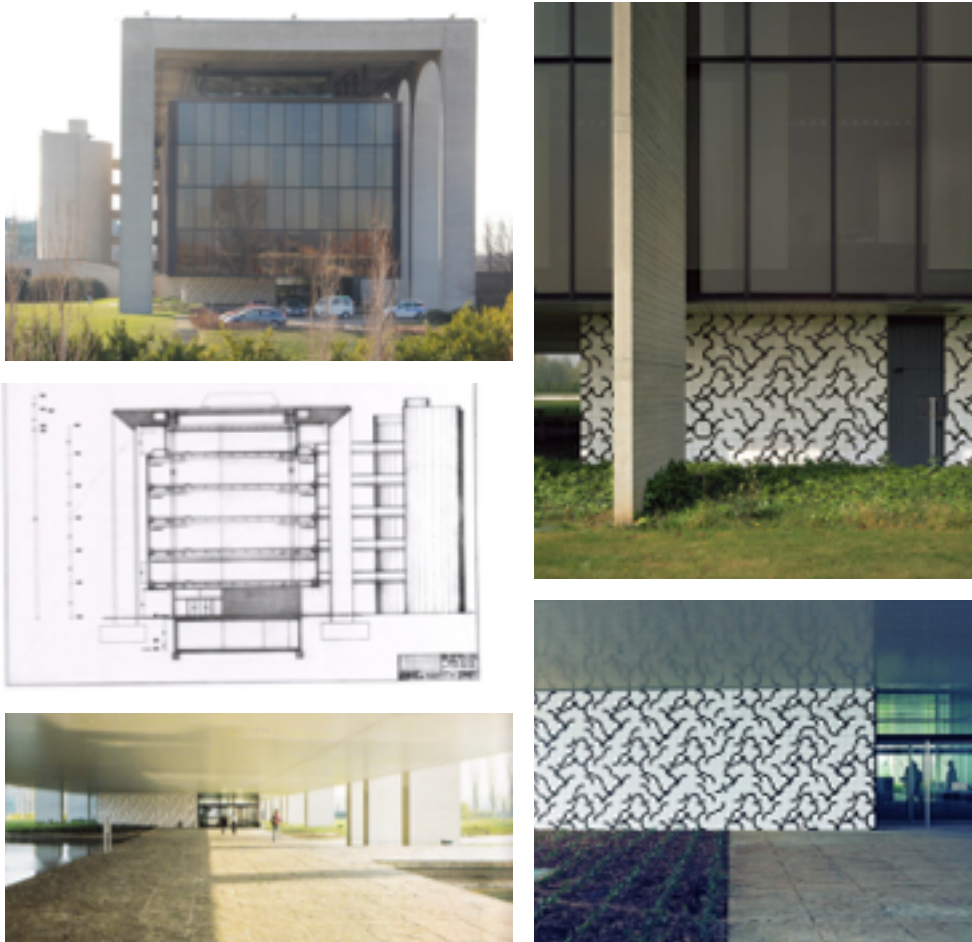


fig.250 Sede Editorial Mondadori, fachada lateral.

fig.251 Sede Editorial Mondadori, sección transversal. Plano de Oscar Niemeyer.

fig.252 Sede Editorial Mondadori, acceso.

fig.253 Sede Editorial Mondadori, detalle del revestimiento cerámico.

fig.254 Sede Editorial Mondadori, detalle del acceso.





fig.255 Sede Editorial Mondadori, vista general.

*de cinco plantas— las secciones adoptadas fueron mucho mayores: 250 x 70 cm. Dado que concibo la arquitectura como una tarea inventiva, intenté dar a la disposición de las columnas del edificio Mondadori un ritmo distintivo. Quería huir de los convencionales huecos uniformes establecidos. Pensé que la proporción, el espacio exacto entre columnas, era tan importante como las columnas en sí. (Niemeyer, 2005, p. 204).*

De esta manera describía Niemeyer uno de los proyectos más paradigmáticos de su carrera. El edificio, que “se convertiría en una verdadera expresión de los avances contemporáneos en la tecnología y en el arte” (Philippou, 2008. p. 341), partía de la —entonces novedosa— idea de cubierta como gran viga que sostiene las plantas inferiores, que de esta forma quedan en suspensión, por lo que el contacto con el plano de suelo en la proyección de éstas (se entiende que los pilares perimetrales sí configuran un anillo estructural con base en el terreno) cumplía una función meramente auxiliar y relegada a aspectos de circulación e instalaciones generales. Dicho contacto se efectúa únicamente en dos puntos, que son las dos torres

por las cuales se accede al edificio y que están cubiertas externamente por azulejos diseñados por Bulcão. El efecto de este revestimiento cerámico es, nuevamente, el de restar consistencia al apoyo *desmaterializándolo* a través de la delicadeza intrínseca del azulejo, que contrasta con la textura y rotundidad de la estructura de homigón armado.

El diseño de los paneles cerámicos se basa en la combinación de dos piezas de 20 x 20 cm, una completamente blanca y otra con un cuarto de circunferencia (cuyo lado exterior está recortado) de color negro sobre fondo blanco. Como es habitual, el artista juega con la posición de las piezas que conforman el revestimiento de manera que “impide al ojo descansar sobre su superficie” (Philippou, 2008, p. 348), en un nuevo ejercicio de combinación aleatoria. La lectura lejana de dicha combinación queda difuminada, de manera que el revestimiento constituye un plano más neutro. También la percepción cromática de los paneles se diluye a cierta distancia, puesto que los colores empleados no suponen un contraste excesivo con el entorno ni con el resto de los materiales del edificio.



TERCERA ETAPA.  
CAMINOS DE IDA Y VUELTA:  
COLOR Y ABSTRACCIÓN



fig.256 Auditorio del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (Avilés, España).

## La tentación de la redundancia

La extensa carrera profesional de Oscar Niemeyer tiene como consecuencia la posibilidad de experimentación en la configuración de sus proyectos, pero también y, paradójicamente, una cierta redundancia formal que se hace especialmente patente en sus últimas obras.

Consideramos la tercera etapa de Niemeyer la que abarca sus últimos proyectos, tanto en Brasil como en el exterior, acometidos desde su regreso del exilio, en la década de los 80.

Brasil está en ese momento despertando de la euforia que acompañó a los años del desarrollismo<sup>158</sup>, y aflora ahora un cierto desencanto hacia todo aquello que simbolizaban los anhelos de una grandeza que se considera ahora alejada del contexto social. La innovadora arquitectura que mostraba el optimismo y autoafirmación de la nación de los años cincuenta se ha asentado en una continuidad autista hacia las circunstancias del momento, repitiendo fórmulas conocidas sin establecer una crítica acerca de su adecuación. La postura arquitectónica se canoniza y burocratiza, creando *copias vacías* de los contenidos elaborados por maestros como Niemeyer y Vilanova Artigas (Segawa, 2013, p. 229). Brasilia, principal representante de esas arquitecturas monumentales e innovadoras para el país que nacieron de la utopía y

la convirtieron en una ciudad de referencia simbólica e identitaria, ha quedado asociada al régimen en el cual se consolidó y esa monumentalidad se relaciona ahora con una cierta fastuosidad alejada de la realidad social. La capital, que nació con el concepto de igualdad, es incapaz de resolver sus diferencias sociales internas y manifiesta unos grandes contrastes que reflejan la situación global del país. Su arquitectura, y por tanto, los arquitectos que fueron sus artífices –con Niemeyer a la cabeza–, quedan hasta cierto punto denostados: “como si cualquier vínculo con aquellos maestros fuese una mancha en el currículum” (Segawa, 2013, p. 239). Surge así una masa crítica en la década de los 80 que se enmarca en el discurso postmodernista internacional pero que, según Segawa (2013, p. 229), en Brasil queda un tanto deslavazada y no es capaz de arrastrar una verdadera transformación de la arquitectura, pero que supuso una llamada de atención –y de revisión– hacia aspectos como la vivienda social, el reciclaje urbano, el diálogo con el entorno y el reconocimiento de la historia como referencia de diseño.

Ante este contexto Niemeyer sigue su propio camino personal, sin adhesiones a estilos<sup>159</sup>, y reacciona esgrimiendo la búsqueda de la igualdad social como

---

<sup>158</sup> El desarrollismo es una teoría económica surgida a mediados del siglo XX y referida a América Latina que sostiene que los países no desarrollados deben tener políticas que impulsen la industrialización para alcanzar una situación de autonomía. Esta teoría fue puesta en marcha en diversos países latinoamericanos, entre ellos Brasil a través de la figura del economista Celso Furtado (1920-2004). Con la crisis del petróleo de 1973 se inicia la decadencia de esta política.

---

<sup>159</sup> “El movimiento posmoderno se justifica como una declaración en contra de los principios regulativos de la modernidad, y anuncia el retorno de la historia, la libertad y cierto diseño espacial tradicional, pre-moderno, y que en nada se parece a lo que propone Niemeyer” (Rodrigo Queiroz, correspondencia electrónica con la autora, 22 de marzo de 2017).



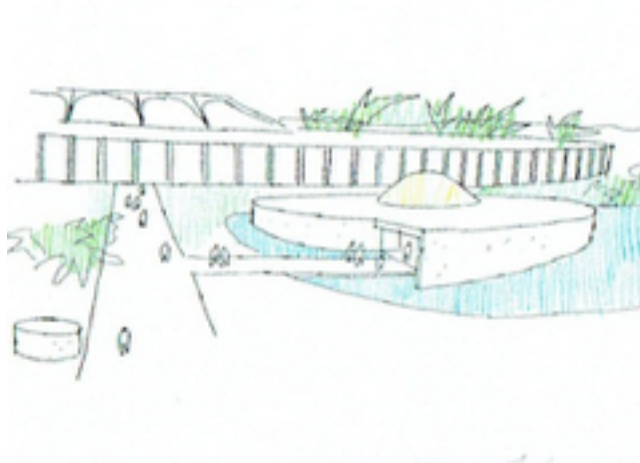


fig.257 Boceto de la escultura para el Memorial de América Latina, de Oscar Niemeyer.

fig.258 Boceto para el proyecto de Burgo Group, Turín (Italia), de Oscar Niemeyer.

argumento que sostiene el propósito de sus edificios<sup>160</sup>. Su postura no es tanto la de ofrecer soluciones desde la racionalidad constructiva basada en la sostenibilidad y la disponibilidad de medios o atender a las demandas residenciales de la población como la de crear espacios para el disfrute y evasión de la gente, espacios que de esta forma se entienden como sociales en cuanto a su función. Como afirma el arquitecto: “no sé por qué siempre diseño grandes edificios públicos. Pero ya que estos edificios no siempre tienen una función de justicia social, trato de hacerlos bellos y espectaculares para que los pobres puedan detenerse a mirarlos, y queden impresionados y entusiasmados” (Niemeyer, 2000, p. 163). La justificación que maneja Niemeyer es que la monumentalidad de sus obras se corresponde con la ambición de su objetivo: “unir al pueblo de una oprimida América Latina” (Niemeyer, 2000, p. 175). Su *protesta evidente* ante las desigualdades viene de la mano del diseño de obras escultóricas con carga simbólica que acompañan estos espacios, como la que se encuentra en el Memorial de América Latina (1987) en São Paulo, de la cual diría:

*La tercera escultura fue la gran mano que diseñó, construida en el Memorial de América Latina en São Paulo, con el mapa del continente escurriendo sangre y esta frase elucidatoria: “Sudor, sangre y*

---

<sup>160</sup> Según Queiroz, la preocupación social impregna gran parte de la obra de Niemeyer. Sin embargo, esta preocupación no se expresa en el programa y no funciona, aunque la forma en que el arquitecto organiza el espacio tiene una de una relación abierta (Rodrigo Queiroz, correspondencia electrónica con la autora, 22 de marzo de 2017).

*pobreza han marcado la historia de esta América Latina tan desarticulada y oprimida”. Ahora urge reajustarla, unirla, transformarla en un monobloque intocable, capaz de hacerla independiente y feliz (Niemeyer, 1988)<sup>161</sup>.*

Esa actitud de cierta autocomplacencia por parte de Niemeyer ha sido comentada por críticos como Underwood (1994, p. 182), que ve en sus edificios de los años 80 y 90 “una forma de apaciguamiento populista y un medio para reforzar el status quo social”. Según Underwood, “[a] través del diseño, Niemeyer ha buscado desterrar los conflictos y las dicotomías de la vida brasileña imponiendo una unidad estética que oculta los conflictos no resueltos, efectivamente “blanqueándolos”<sup>162</sup>” (Underwood, 1994, p. 182). No opina igual Philippou, quien defiende la postura del arquitecto: “así como su disidencia con los valores del funcionalismo no es una negación de la

---

<sup>161</sup> Extraído de <<http://www.niemeyer.org.br/escultura/m%C3%A3o-no-memorial-da-am%C3%A9rica-latina>>, fecha de consulta 16-04-2017.

<sup>162</sup> La asepsia y abstracción del color blanco en los edificios de Niemeyer también ha sido interpretada –quizá un tanto forzadamente– como herramienta para desvincularlos de la realidad de su construcción por parte Andreoli y Forty (2004, p. 175), para quienes “[l]as blancas fachadas pulidas de Niemeyer [en Brasilia] dotaron a los edificios de la capital de un aspecto cuasi etéreo, al eliminar todo rastro del esfuerzo humano que las trajo a la existencia. Los edificios parecen así existir con independencia de quien los crearon, un resultado intensificado por la prominencia de su arquitecto. Esta aparente autonomía no sólo implica un fetichismo de la mercancía, sino que supone también la manifestación de una tendencia hacia las relaciones sociales abstractas y hacia el control de la realidad social por parte del Estado”. Posiblemente la voluntad de Niemeyer al emplear el color blanco en sus edificios representativos fuese la de realzar la rotundidad de éstos.

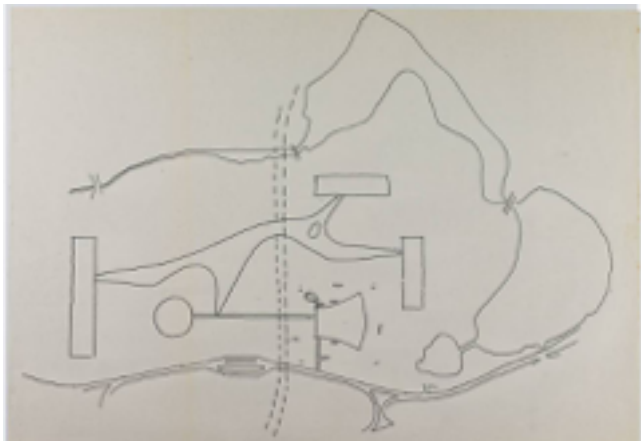


fig.259 Planta general de los jardines para el Parque de Ibirapuera. Dibujo de R. Burle Marx.

fig.260 Conjunto de Ibirapuera, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.261 Maqueta del conjunto de Ibirapuera, Oscar Niemeyer.

fig.262 Maqueta del conjunto de Ibirapuera, imagen de la planta.

función, la disidencia de Niemeyer con los valores de la llamada arquitectura social no es una negación de la función social de la arquitectura” (Philippou, 2013, p. 22).

Niemeyer se adentra así en una cierta redundancia formal, con una estética personal un tanto repetitiva y alejada de movimientos artísticos, y con un catálogo de soluciones *en serie*, que vuelven a transitar un camino ya trazado<sup>163</sup>. La gran mayoría de esos proyectos diseñados en los últimos años de vida de Niemeyer tienen como elemento formal característico (y recurrente) la superficie curva –y blanca– materializada con hormigón, tan del gusto del arquitecto, desarrollando la pauta marcada por obras tan emblemáticas como la Iglesia de San Francisco de Asís, en Pampulha, proyecto iniciático de esa andadura radical por lo sinuoso y lo escultórico de su aspecto.

Son notorias las semejanzas, tanto de formalización como de implantación en el espacio urbano, entre diversos proyectos de espacios culturales públicos a escala monumental –cuyo origen conceptual se remonta al Conjunto de Ibirapuera de 1951 (Laganá y Lontra,

---

<sup>163</sup> Algunas críticas explican este hecho desde la avanzada edad de Niemeyer, que le incapacitaría para asumir el control de los proyectos, los cuales, supuestamente, estarían apenas esbozados y su definición escaparía del control del arquitecto. Se llegaría así a la “repetición de una fórmula agotada” (cfr. al respecto <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/12/121017\\_niemeyer\\_obit\\_legado\\_pc.shtml](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/12/121017_niemeyer_obit_legado_pc.shtml)>), que implicaría un cierto autismo respecto del entorno, de forma que se asientan en diferentes lugares proyectos de similares características. El resultado es una “arquitectura de autor”, que buscan ciertas autoridades u organismos con la voluntad de contar con la obra claramente identificable del arquitecto, independientemente de la idoneidad de la misma. Esta cierta recurrencia en las últimas obras de Niemeyer ha concitado las críticas de autores tales como Paul Goldberger, Nicolai Ouroussoff y Óscar Tenreiro Degwitz.

2008, p. 62)– tales como el Complejo Cultural de la República en Brasilia, inaugurado en 2006, el complejo Puerto de la Música en la ciudad argentina de Rosario y el parque cultural Valparaíso en Chile (estos dos últimos proyectos fechados en 2008 y no realizados) y el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (España), inaugurado en 2011. Todos ellos comparten elementos característicos del arquitecto como son la cúpula y las superficies sinuosas, que se ordenan en un espacio urbano planteado de manera similar. Así lo expresan Segre y Barki (2011, p. 15): “Al final de su vida, Niemeyer renunció a la experimentación sobre la complejidad de las formas que constituían las tipologías utilizadas a lo largo de su vida. Prefirió reducir el vocabulario a su mínima expresión y reiterar elementos formales y espaciales que fueran significativos al inicio de su trayectoria: citemos entre otros ejemplos, el Centro Niemeyer en Avilés”.

Se trata de una época en la que el arquitecto tiene como principal determinación la de extremar en sus obras los alardes estructurales que experimentó en épocas pasadas, forzando el límite de la estabilidad. Tal es el caso, por ejemplo, del Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, inaugurado en 2002. Como afirmaría el arquitecto acerca del proyecto del Memorial de América Latina, de 1987: “En el Memorial de América Latina del que me ocupo actualmente en São Paulo mi diseño sigue técnicas constructivas avanzadas de manera radical” (Niemeyer, 2000, p. 175).

El color –especialmente el color aplicado al exterior– en las últimas obras de Oscar Niemeyer alcanza máximos niveles de abstracción y esencialidad, y su finalidad depende de cada proyecto, por lo que no es posible categorizarlas bajo una corriente artística determinada.

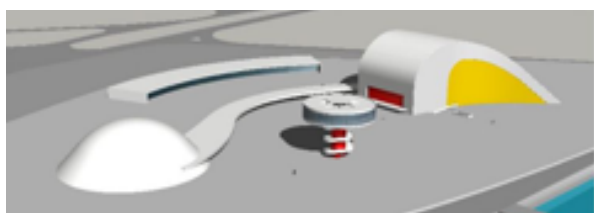
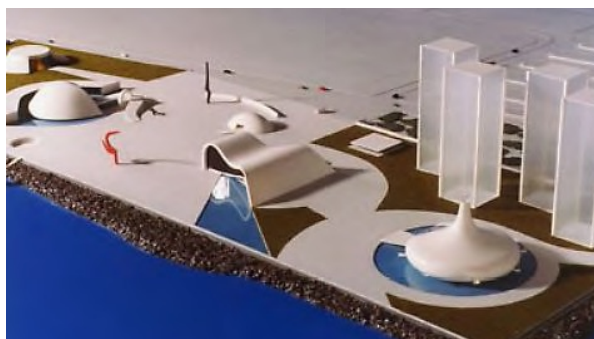


fig.263 Camino Niemeyer en Niterói (Brasil).

fig.264 Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (España).

fig.265 Proyecto de Centro Cultural en Valparaíso (Chile).

fig.266 Proyecto de Complejo Puerto de la Música en Rosario (Argentina).

fig.267 Parque Dona Lindu en Recife (Brasil).



En suma, podemos hablar de intenciones personales del arquitecto acerca del color que se particularizan en cada caso, siendo difícil inferir o extrapolar una norma que justifique su aplicación.

A ello se suma el hecho de que Niemeyer había ido perdiendo a sus colaboradores más cercanos, con los cuales tanto le gustaba contar: “Muchos son los factores que guían a un arquitecto en la selección de sus colaboradores, incluso –¿por qué no admitirlo?– el deseo de seguir trabajando con viejos colegas” (Niemeyer, 2000, p. 139)<sup>164</sup>. A estas alturas, y como sentencia Hess (2009, p. 31), “[e]l mundo en el que Niemeyer empezó su carrera ya no existe”.

El blanco en general realza la rotundidad de las formas arquitectónicas, y contrastando fuertemente con él se emplea una reducida gama de colores planos. Como

---

<sup>164</sup> “Niemeyer no se adscribió conscientemente al Postmodernismo ni a ningún otro movimiento artístico. Pero sin lugar a dudas, los movimientos artísticos contemporáneos ejercieron influencia sobre él. En primer lugar, y particularmente, le influyeron los pioneros artistas modernistas brasileños de los años 20 (...). En lo que respecta al último (y largo periodo) estoy de acuerdo en que Niemeyer no seguía conscientemente ningún movimiento artístico. Le gustaba seguir utilizando colores fuertes por las mismas razones por las que los empleó en sus obras más tempranas. También debemos tener en cuenta que para entonces Niemeyer había perdido a la mayor parte de sus colaboradores de siempre, si no a todos, y que tomaba todas aquellas decisiones mayormente solo. Creo que [en esta etapa] es más apropiado fijarse en los edificios individuales que tratar de encontrar la racionalización global escondida detrás del uso de tal o cual color en particular. Esto equivale a decir que, en lo relativo al color, esas obras podrían ser difíciles de categorizar como pertenecientes a un mismo ‘periodo’ (Styliane Philippou, correspondencia electrónica con la autora, 1 de marzo de 2017).

decimos, estos últimos trabajos de Niemeyer reinciden en la curva como sistema formal. En algunos proyectos la distinción entre la estructura de la superficie curva y el cerramiento se lleva a la máxima expresión, haciendo casi desaparecer el segundo. Ejemplos de ello son el auditorio Simón Bolívar, perteneciente al Memorial de América Latina<sup>165</sup> en São Paulo (1989), en el cual el cerramiento, marcadamente retranqueado, se materializa mediante vidrio; o el proyecto (no construido) para el Monumento de Juscelino Kubitschek en Belo Horizonte, de 1989, que recuerda al Cuartel General del Ejército, de 1968, situado en Brasilia y donde el cerramiento directamente desaparece, dejando a la vista la cubierta curva. En cambio, en otros casos se realiza la misma operación de diferenciación entre cerramiento y estructura mediante el conocido recurso del empleo del color, que suele ser plano, como en el pabellón de verano para la Serpentine Gallery en el Hyde Park de Londres (2003)<sup>166</sup> o bien

---

<sup>165</sup> “El complejo de Niemeyer no revolucionó la arquitectura brasileña (...) Niemeyer concentró sus esfuerzos en la “unidad plástica” y en la “audacia” estructural, pero se apoyó en sus logros del pasado y restringió severamente su paleta formal y material, careciendo así de la densidad de consideración que estaba en la base de su obra previa, lo que dejaba entrever, aunque fuera temporalmente, a un maestro cansado” (Philippou, 2008, p. 360). En el Memorial se encuentran importantes obras de arte, como un panel de vidrio diseñado por Marianne Peretti y un panel cerámico obra de Mario Gruber titulado *Homenagem a Clay Gama de Carvalho*, de 8 x 3 metros de superficie, compuesto por ladrillos cerámicos en gres, negro y blanco, que divide y organiza el espacio de la biblioteca.

<sup>166</sup> Niemeyer procuró en este pabellón “la sencillez, la buena aplicación de colores y revestimientos con la que los interiores deben mantener la unidad de cualquier obra arquitectónica” (Niemeyer, 2009, recogido en <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro521>>, fecha de consulta

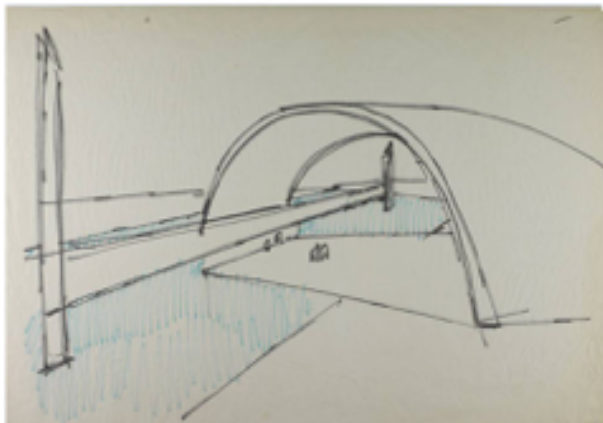


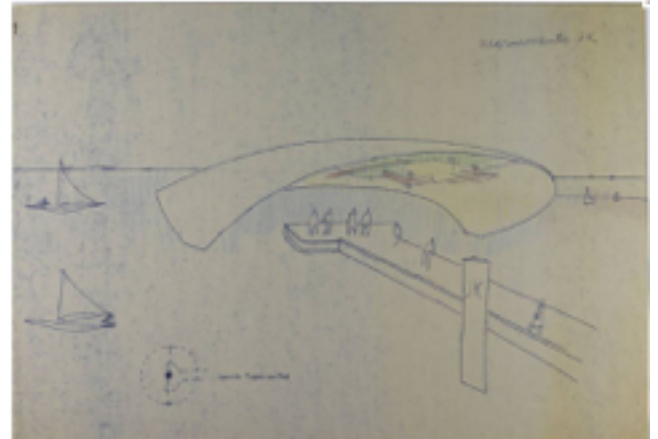
fig.268 Memorial de América Latina, biblioteca.

figs.269 y 270 Memorial de América Latina, bocetos de Oscar Niemeyer.

mediante composiciones con más o menos variedad cromática –algo excepcional en esta etapa– como se aprecia en el proyecto para la Catedral Bautista que se propuso en 2001 como integrante del complejo cultural Camino Niemeyer, en Niterói.

Conviviendo con estos proyectos que claramente diferencian estructura de cerramiento se encuentran obras como la Catedral Militar de Brasil, en Brasilia, de 1992 y el Auditorio Juscelino Kubitschek en Belo Horizonte (que forma parte de la Ciudad Administrativa de Minas Gerais (2010), en las cuales los laterales se encuentran pintados del mismo color blanco que caracteriza sus cubiertas, haciendo algo menos evidente su identificación.

Sin embargo, en algunas ocasiones la finalidad del uso del color no es la de poner en valor la estructura *desmaterializando* visualmente el cerramiento, y el revestimiento se puede encontrar –jugando con una cierta ambigüedad– en elementos portantes que podrían confundirse con paramentos, o ya directamente recubriendo el elemento estructural. Niemeyer también utiliza el color para destacar –puntual pero marcadamente– ciertos elementos, como pueden ser los




---

17-04-2017). Como describe Philippou (2008, p. 383) “Hacia la galería, [Niemeyer] colocó un muro de color rojo intenso, avivado por la cambiante sombra vespertina que arroja la linterna del techo del edificio clásico”. A diferencia de la mayoría de los últimos proyectos de Niemeyer, este pabellón se construyó con estructura metálica, para favorecer su rápido desmontaje, pues se trataba de una construcción de carácter efímero. La arquitecta Zaha Hadid lo describía como “una postal de Brasil en mitad de Hyde Park” (Zaha Hadid, citada en Kimmelman y Philippou, 2008, p. 382).

fig.271 Monumento a Juscelino Kubitschek en Belo Horizonte. Boceto de Oscar Niemeyer.

fig.272 Cuartel General del Ejército, Brasilia.

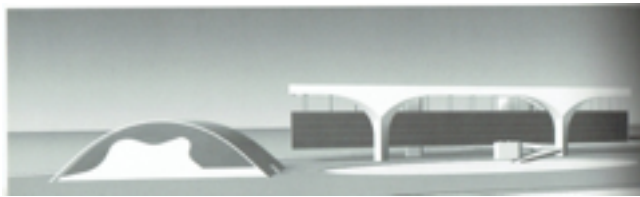
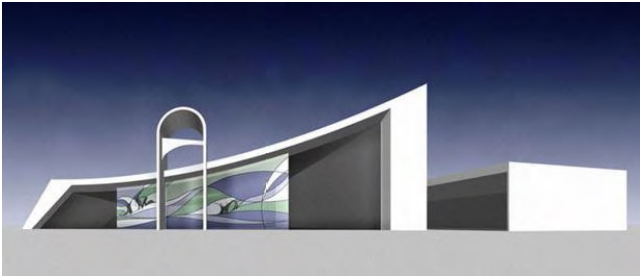


fig.273 Pabellón para la Serpentine Gallery, de Londres.

fig.274 Catedral Bautista del conjunto Camino Niemeyer.

fig.275 Ciudad Administrativa de Minas Gerais en Belo Horizonte.

fig.276 Ciudad Administrativa de Minas Gerais, proyecto.

accesos, generalmente significados en color rojo<sup>167</sup>. Tales son los casos del auditorio de Ibirapuera en São Paulo, de 2005, donde una atrevida marquesina roja atrae la atención y el flujo circulatorio y donde también en la parte posterior se resalta en rojo el acceso de servicio; el auditorio de Avilés y su gran puerta roja volcada hacia la plaza, o la rampa<sup>168</sup> del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (MAC) de 1991, sobre el cual Peláez comenta:

*El color del hormigón rojo del suelo de la rampa pone una nota tónica en el blanco de la copa del museo, que brilla intensamente, suspendida en el aire, cuando se ilumina por la noche. El efecto es poderoso y demuestra que Niemeyer se acercaba*

<sup>167</sup> Queiroz lo confirma afirmando que, en los proyectos de su fase final, el uso recurrente de elementos rojos no significa la adhesión de Niemeyer a una moda o corriente artística. En estos proyectos la forma se simplifica enormemente. Son formas abstractas y muy puras. Emplea colores planos en ciertos elementos para centrar la atención a cierta parte del edificio (Rodrigo Queiroz, correspondencia electrónica con la autora, 22 de marzo de 2017).

<sup>168</sup> La rampa es uno de los elementos característicos de la arquitectura de Oscar Niemeyer. Se trata de estructuras de gran autonomía y plasticidad y que asumen un papel protagonista. Sin entrar a analizar presencia en las obras del arquitecto, puesto que escapa del cometido de la tesis, recogemos el comentario de Philippou (2008, p. 374) al respecto de la rampa del museo de Niterói: "La idea de una rampa dinámica aneja a un edificio altamente representativo, actuando como un poderoso imán que atrae a los viandantes hacia un espacio público elevado, apareció por primera vez en el proyecto irrealizado de Niemeyer para la Torre de agua de Ribeirão das Lages en el Estado de Río de Janeiro (1941) (...) Rampas similares, que exceden los requerimientos de su utilidad e invitan al público a apropiarse de ellas como si fueran paseos, se han desplegado en muchos proyectos de Niemeyer, desde el Pabellón brasileño de 1939 al Congreso Nacional de Brasilia y la Casa de la Cultura de Le Havre".

*al siglo de existencia manejando con progresiva precisión sus recursos compositivos, haciendo arte con los elementos más sencillos, en un proceso creativo que recuerda el progresivo misticismo de un Miró en el campo de la pintura (Peláez, 2010, p. 81).*

El color es uno de los factores que contribuyen a otorgar protagonismo a la rampa de manera que ésta asume un papel determinante (no justificado desde el punto de vista funcional, pero sí representativo y formal) en el conjunto, tal y como afirma Philippou<sup>169</sup>:

*En lugar de quedar al servicio de los espacios formales del blanco museo, la colorida y festiva rampa de Niemeyer subordina la función del museo a los caprichos de los elementos urbanos, invirtiendo –como en un carnaval– la relación convencional entre lo principal y lo subordinado, entre los espacios sirvientes y servidos –en este caso, entre galería de exposiciones y los elementos de circulación– saboteando así la mercantilización del espacio del museo. (Philippou, 2008, p. 376).*



fig.277 Auditorio del Parque Ibirapuera (São Paulo).

---

<sup>169</sup> Según Philippou, “en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, el intenso rojo de la gran y seductora rampa que domina el edificio desde el exterior, subrayando su naturaleza pública, actúa como un poderoso imán que atrae a los viandantes. También enfatiza el hecho de que esa vistosa rampa sobrepasa con creces las exigencias de su utilidad. Sumado al diseño y a la pendiente de la rampa, el color rojo simboliza una ruta ceremonial, proporcionada a la disposición mental que trata de inducir en el que recorre la rampa. Ésta puede ser vista, en fin, como la alusión a una alfombra roja con la que se invita a todos los habitantes de la ciudad a tomar posesión del territorio urbano y del espacio público” (Styliane Philippou, correspondencia electrónica con la autora, 1 de marzo de 2017).





fig.278 Auditorio del Parque Ibirapuera, fachada posterior.  
fig.279 Museo de Arte Contemporáneo de Niterói.

Los colores que emplea Niemeyer –entendidos como colores distintos al blanco e intencionadamente aplicados– son colores básicos, de marcada saturación, y representados básicamente por el rojo y el amarillo. El emblemático azul, que aludía a la tradición luso-brasileña, ha dejado de tener presencia *física* predominante en sus últimas obras, las cuales se desprenden así de esa vinculación directa con el pasado portugués. El color amarillo (que también tenía presencia, aunque minoritaria en comparación con el azul, en la azulejería tradicional) se justifica como asociación a la identidad de Brasil por constituir uno de los colores de la bandera de ese país<sup>170</sup>, pero dicha asociación no es capaz de responder al empleo del amarillo fuera de las fronteras brasileñas. Podría aducirse que estos colores surgen de la inspiración de las vanguardias del siglo XX, en particular del Neoplasticismo<sup>171</sup>, sin embargo esta similitud se ciñe a los colores elegidos (colores planos y primarios) y no a sus objetivos, ya que su aplicación en los edificios de

---

<sup>170</sup> Philippou sostiene (2008, p. 282) que los colores del interior del Congreso Nacional en Brasilia sugieren la bandera de Brasil, inspirados quizás por el uso que hizo Mies Van der Rohe de los colores del emblema nacional de Alemania en el Pabellón de Barcelona (1929). También para la autora, los colores azul verde y amarillo de la bandera imperial de Braganza, reinterpretados por la República simbolizando los bosques y el oro brasileños, ganan prominencia en los interiores del Palacio de Itamaraty, inaugurado en 1970 en Brasilia (Philippou, 2008, p. 290).

<sup>171</sup> Esa posible interpretación ha sido localizada en un artículo de prensa sobre el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés publicado en <<http://www.cromacultura.com/centro-niemeyer-aviles/>> (fecha de consulta 4-03-2017), así como en la descripción que de dicho proyecto se hace en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Centro\\_Cultural\\_Internacional\\_Oscar\\_Niemeyer](https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Internacional_Oscar_Niemeyer)>.

Niemeyer no parece vincularse con las intenciones con las que eran empleados por parte de los arquitectos adscritos a este movimiento<sup>172</sup>.

En cuanto al material que sirve de soporte, los colores rojo y amarillo se encuentran muchas veces pintados en los edificios de Niemeyer, sin embargo el amarillo, empleado ahora recurrentemente, se materializa también en ocasiones con cerámica arquitectónica, como es el caso del Teatro de Niterói (inaugurado en 2007) o del auditorio del ya mencionado Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, en Avilés.

Habitualmente, la cerámica arquitectónica en esta última etapa de la obra de Niemeyer se aleja del figurativismo que encarnaban ciertas obras de Portinari (en su acepción muralista tradicional) y del concepto de módulo o de azulejo de serie que caracterizaban los diseños geométricos de épocas anteriores, especialmente los vinculados a su colaboración con el artista Athos Bulcão. Despojado del significado tradicional del color azul (como decimos, prácticamente inexistente en la última etapa del arquitecto), ya sólo le restaría al azulejo su propia cualidad material *per se* como representante de la *brasilidad*. No obstante, no parece haber diferencias claras en los propósitos de Niemeyer respecto al empleo del color cuando éste se expresa mediante la pintura o la cerámica, ya que ahora la azulejería, que suele ser monocromática, reviste superficies con el mismo tono plano, como lo haría la pintura. Estas superficies monocromáticas sirven, en ocasiones, como fondo neutro para colocar en él dibujos del arquitecto. Es interesante destacar una vez más la

---

<sup>172</sup> Cfr. Serra, 2010, pp. 158-161.

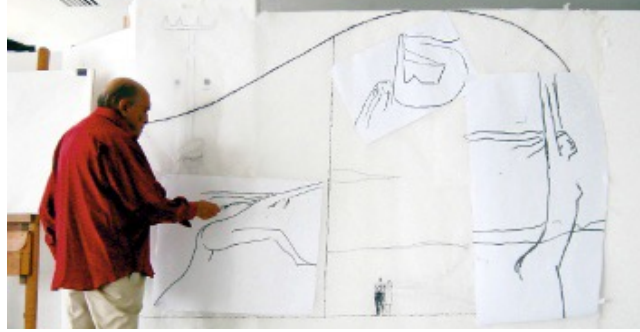


fig.280 Niemeyer dibujando.

fig.281 Teatro Popular Oscar Niemeyer, Niterói.



fig.282 Residencia de Niemeyer en Rio de Janeiro. Originalmente (1942), la veranda estaba pintada en azul.



fig.283 Auditorio de la Estación Cabo Blanco en João Pessoa (2008).

implicación de Niemeyer en la manifestación artística que, a su juicio, debía estar presente en los edificios, y que queda patente en los trazados que, como decimos, diseñó para sus postreras obras arquitectónicas. Este hecho no es nuevo, pues ya los patios internos de la planta baja de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Brasilia, diseñada por el arquitecto en los años 60, contaban con murales dibujados por él, sin embargo existe ahora una cierta profusión de estas muestras en sus edificios, como si de un homenaje personal o una necesidad de comunicar la *marca de autor* se tratara. Son trazos característicos en color negro, muy lineales, que pueden encontrarse tanto en interiores como en exteriores, enmarcados en “lienzos” blancos o de color con distintos materiales como base, y que remiten a la técnica del dibujo. En referencia al Teatro de Niterói, Franco (2013, p. 49) comenta que esta circunstancia supone una “confluencia de dos mundos: el dibujo del arquitecto y la arquitectura del dibujo, así como con la tradición muralista de América Latina, sobre todo de Siqueiros, Orozco y Rivera”. Es decir, por un lado, el dibujo como signo personal e identificativo del arquitecto, trazo

inconfundible de su autor, especialmente representado por las figuras femeninas en danza de la fachada de dicho edificio y por otro un muralismo que quedaría reflejado por el figurativo mensaje propagandístico al que alude especialmente el panel situado en la cara interna del mismo, que muestra una manifestación popular portando banderas, pintadas éstas en un simbólico color rojo.

El grafismo y la intención de estos dibujos ha sido relacionado asimismo con la técnica del *graffitti* (Peláez, 2010, p. 15; Franco, 2013, p. 51). En particular, Franco (2010, pp. 51-53) pone de manifiesto una interesante confrontación de diversos críticos al respecto, contraponiendo lo que para algunos implica la actitud reivindicativa y revulsiva del *graffitti*, que se trata de una manifestación cultural, social y comunicadora y que evidencia una ideología, con el carácter efímero de esta técnica urbana, defendido por otros. No obstante, entendemos que la fugacidad del dibujo queda en entredicho cuando se aplica sobre la cerámica debido a su idiosincrasia, y el hecho de ser un material de gran durabilidad y con vocación de perdurabilidad.





fig.284 Sambódromo de Rio de Janeiro.

fig.285 Sambódromo de Rio de Janeiro, panel de azulejos.

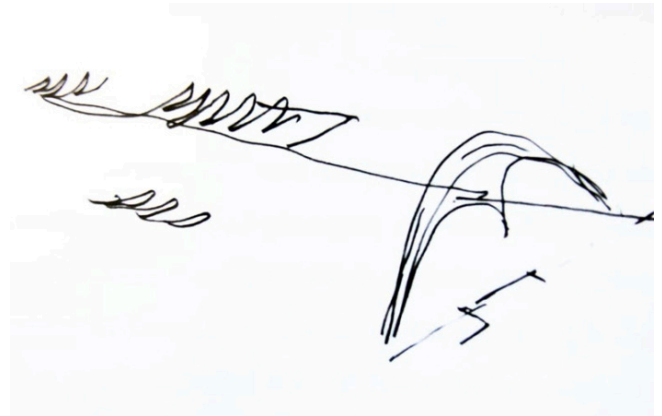
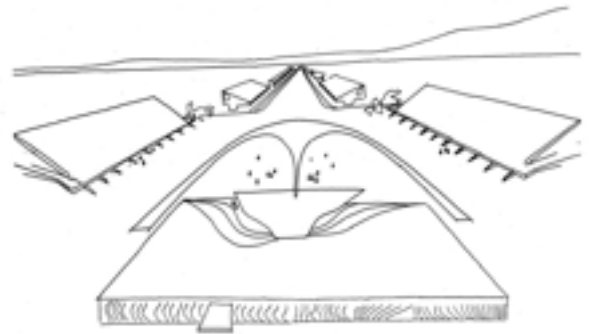


## El Sambódromo de Río de Janeiro (1983-1984)

Inaugurado en 1984, el Sambódromo de Río de Janeiro (oficialmente denominado Sambódromo del Marqués de Sapucaí) es un caso particular dentro de esta última etapa, puesto que se trata de un proyecto a medio camino entre el exilio del arquitecto y su definitivo regreso a Brasil, y las características e intenciones del revestimiento cerámico presente en él, diseñado por Athos Bulcão, están más vinculadas a las expresadas en el capítulo anterior.

El Sambódromo es un complejo de tipología única, que comprende las instalaciones y graderío en torno al eje donde tiene lugar el conocido desfile de Carnaval. Este recorrido de aproximadamente 700 metros de longitud concluye en una gran plaza llamada Apoteosis, donde se encuentra un gran escenario coronado por un doble arco de hormigón bajo el cual se halla el Museo de la Samba, revestido en la cara posterior por un panel representando *carnavales* bailando, de Marianne Peretti y en sus paramentos laterales por azulejería diseñada, como se ha comentado, por Athos Bulcão.

El azulejo que para esta ocasión diseñó el artista es una pieza cerámica de serie de 20 x 20 cm de fondo blanco, predominante, y un cuarto de circunferencia negra cuyo radio es el lado del azulejo, a la cual se sumaría un azulejo completamente blanco para realizar la composición de los paneles (diseño que inspiraría otro similar, aplicado en 2003, en la Cámara de Diputados del Congreso Nacional en Brasilia). Estas composiciones son diferentes en cada uno de los dos paramentos laterales. En el lado oeste se siguieron las instrucciones sugeridas por Bulcão, que suponen jugar con un supramódulo de 3 azulejos formando  $\frac{3}{4}$  de circunferencia combinado con azulejos blancos bajo el concepto de "composición aleatoria" analizada en el capítulo anterior, mientras que en el



figs.286 y 287 Sambódromo de Río de Janeiro, bocetos de Oscar Niemeyer



fig.288 Sambódromo de Rio de Janeiro, alzado oeste.

fig.289 Sambódromo de Rio de Janeiro, alzado este.

lado este la composición fue realizada libremente por los operarios únicamente jugando con el módulo de azulejo de cuarto de circunferencia. La combinación de estos azulejos, cuya premisa es no cerrar nunca la circunferencia completamente, origina una serie de curvas que han dado a lugar, según recoge Wanderley (2006, pp. 92-93) a diversas interpretaciones que van desde ciertas partes del cuerpo a las multitudes de gente, siempre ligadas a la musicalidad, el movimiento, la sensualidad y el erotismo que desprende el Carnaval de Río. Estos juegos visuales que originan las composiciones cerámicas son apreciables cuando se contemplan de cerca, sin embargo, desde el punto de vista cromático, la presencia de ambos paneles se diluye a una cierta distancia, subyugados por el tono predominante del hormigón. Sus posiciones en los laterales del gran podio, exento respecto del gran arco de hormigón, tampoco contribuye a una lectura de distinción entre elementos portantes y no portantes, pero la azulejería aporta en esta obra un toque de delicadeza que contrasta con la rotundidad del hormigón. Como afirmó Niemeyer al describir el complejo:

*El segundo paso era otorgar al complejo un sentido plástico e innovador, algo que lo señalara como un nuevo símbolo de la ciudad. Y esto explica el Museo de la Samba, el panel de Marianne Peretti, los azulejos de Athos Bulcão, y el gran arco, esbelto y elegante, suspendido en el espacio en la medida en que el hormigón armado lo permite. Todo ello ha conferido a la Plaza de la Apoteosis, monumental como espacio al aire libre, una nueva dimensión arquitectónica, y ese nivel de buen gusto y de invención inherente a toda obra de arte (Niemeyer, citado en Underwood, 1994, p. 188).*

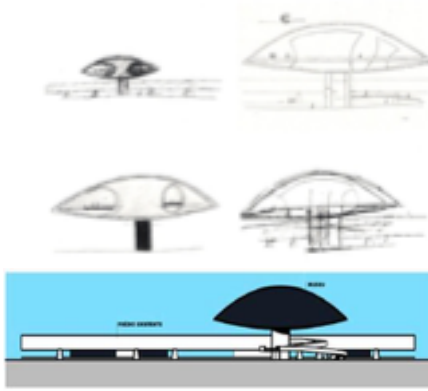


fig.290 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.291 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, alzado principal.

fig.292 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.293 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, vista aérea del conjunto.

## El Museo Oscar Niemeyer, en Curitiba (2002)

Se trata de un conjunto museístico compuesto por dos edificios: por un lado, el Edificio Castelo Branco, una preexistencia que albergaba funciones administrativas proyectada por el mismo Niemeyer en 1967, y por otro el *Novo Museu*, inaugurado en 2002 y conocido popularmente como “Museo del Ojo”<sup>173</sup>. El “Museo del Ojo” se define formalmente como un gran pedestal sobre el cual se dispone una doble superficie curva cuyo contorno ha dado el sobrenombre a la obra y que contrasta con las líneas rectas y proporciones horizontales que definen el antiguo edificio. Esta nueva construcción se erige con audacia estructural como una escultura de “presencia icónica inconfundible” (Philippou, 2008, p. 379). El mencionado basamento está recubierto por azulejería de color amarillo fuertemente saturado que actúa de fondo sobre el que se disponen –en tres de los cuatro lados– varios dibujos figurativos en color negro diseñados por Niemeyer.

En uno de los lados menores se encuentra una figura femenina en actitud danzante que sujeta un arco cuyo trazado recuerda al perfil parabólico del edificio (Laganá y Lontra, 2008, p. 143) y que para Peláez (2010, p. 26) es un homenaje del arquitecto a la curva, mientras que Philippou (2008, p. 381) ofrece una lectura simbólica al afirmar que “los bocetos de desnudos femeninos de Niemeyer aparecen en los azulejos cerámicos del gran pedestal amarillo del edificio como para reforzar la



<sup>173</sup> Cfr. Otra interpretación es que “[e]n su diseño, el arquitecto brasileño quiso representar un símbolo característico del Estado de Paraná: la Araucaria. El “ojo” en realidad figura la estilizada silueta que dibuja este árbol en el espacio” (<<http://noticias.arq.com.mx/Detailles/13971.html#.WPWqXWc4CCh>>, fecha de consulta: 17-04-2017).

fig.294 Museo Oscar Niemeyer.

fig.295 Niemeyer junto a la maqueta del museo que lleva su nombre.





fig.296 Revestimiento cerámico del Museo Oscar Niemeyer, documentación gráfica.

fig.297 Museo Oscar Niemeyer.

figs.298 y 299 Museo Oscar Niemeyer, detalles del revestimiento cerámico.

asociación entre sus rampas y la playa". Según la autora, la playa, con su trazado curvo, constituye un espacio femenino, de manera que la rampa es una metáfora de la misma, en la cual Niemeyer proyecta su ideal de la buena vida.

En los dos lados mayores existen dibujadas unas formas cuyo significado puede ser interpretado de diversas maneras, desde una alusión a la rampa del propio museo (Laganá y Lontra, 2008, p. 143) a formas vegetales (Wanderley , 2006, p. 61), o simplemente podrían leerse como el perfil estilizado de un ave. El cuarto lado restante está recubierto en su totalidad por azulejos de color amarillo. Este amarillo, escogido por el arquitecto, no existía en el mercado, por lo que fue necesario realizar una serie de pruebas para desarrollar la coloración y ponerla en la escala de producción de los aproximadamente 25.000 azulejos de la misma tonalidad que eran necesarios para la obra<sup>174</sup>. También el formato de 20 x 20 cm de cada azulejo fue decisión de Niemeyer.

En la planta baja del anteriormente denominado edificio de Castelo Branco se encuentran otros paneles de azulejos cuyo diseño es también autoría de Niemeyer. Se trata de azulejos en tonos blanco y amarillo, con grafismos en forma de espirales. Cada espiral está formada con cuatro azulejos, y bajo estas espirales –unas blancas y otras amarillas– recorren franjas con el color inverso en cada caso, componiendo un juego de "positivo y negativo" (Wanderley , 2006, p. 61). El panel dulcifica el espacio

---

<sup>174</sup> Brunna Stavis, en <<http://www.mariahelenasaparolli.com.br/arte-e-arquitetura-sao-os-destaques-do-museu-oscar-niemeyer/>> (fecha de consulta: 26-02-2017).

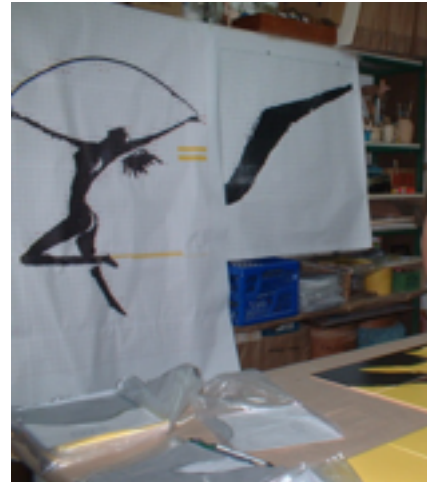


fig.300 Museo Oscar Niemeyer, plano del revestimiento cerámico.  
fig.301 Museo Oscar Niemeyer, replanteo del revestimiento cerámico en taller.

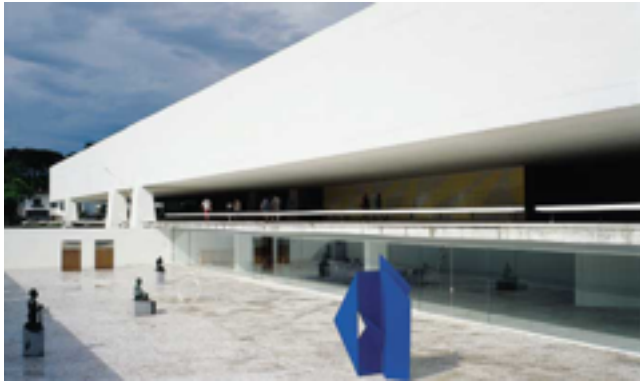


fig.302 Antigo edificio Castelo Branco, hoy parte del Museo Oscar Niemeyer.

fig.303 Antigo edificio Castelo Branco, hoy parte del Museo Oscar Niemeyer, vista del panel cerámico.

fig.304 Museo Oscar Niemeyer, montaje del revestimiento cerámico.

fig.305 Museo Oscar Niemeyer, replanteo del montaje del revestimiento cerámico en taller.

donde se inserta, caracterizado por la rotunda presencia del voladizo de hormigón, y contribuye a diferenciar este último mediante el contraste de la textura brillante y el color del azulejo.

Elvo Benito Damo y Maria Helena Saporolli<sup>175</sup> fueron los artistas que ejecutaron estas piezas cerámicas (en un reducido plazo de tiempo entre septiembre y noviembre de 2002) a partir de los diseños originales de Niemeyer. Según señala Saporolli<sup>176</sup>, se trata de la primera vez que el propio Niemeyer creó una obra de arte para su proyecto arquitectónico y se eligió desde el principio el revestimiento de azulejos tanto por su factor estético y por su relación con la tradición como por sus características físicas, facilidad de colocación, mantenimiento y durabilidad. También los proyectos, los temas, la razón de los diseños y los colores representados en los paneles estaban definidos de antemano. Respecto al proceso de fabricación, la artista indica que se optó por la aplicación de calcos (los de color negro fueron recortados según las ampliaciones de los diseños y aplicados en segunda quema sobre los azulejos ya en color amarillo). Los cortes

---

<sup>175</sup> Elvo Benito Damo (escultor) y Maria Helena Saporolli (ceramista), artistas brasileños que participan activamente en el escenario de las artes plásticas dentro y fuera de Brasil, vienen ejecutando paneles cerámicos desde 2002, incluyendo, entre otros, obras de artistas como Poty Lazzarotto, Sérgio Ferro y Oscar Niemeyer. Para el encargo de la ejecución de los paneles del Museo de Curitiba tuvieron como principal contacto al arquitecto Osvaldo Cintra, responsable y representante de la oficina de Oscar Niemeyer en esa obra con el que mantuvieron estrecha comunicación vía videoconferencia y encuentros periódicos para discutir aspectos técnicos y de ejecutabilidad del trabajo, entre otros medios, a partir del envío por correo electrónico de los diseños de Niemeyer.

<sup>176</sup> Maria Helena Saporolli, correspondencia electrónica con la autora, 10 de marzo de 2017.



fig.306 Museo Oscar Niemeyer, replanteo del montaje del revestimiento cerámico en taller.



fig.307 Museo Oscar Niemeyer y su entorno.

fig.308 Museo Oscar Niemeyer, detalle de la pasarela y reflejo del cielo en el paramento de vidrio.

fig.309 Museo Oscar Niemeyer, detalle del revestimiento.



en forma de ondas de las espirales amarillas y blancas, también trabajadas de la misma forma, fueron realizados sobre una mesa de luz para garantizar la curva perfecta<sup>177</sup>.

En este edificio, la intención del empleo del revestimiento cerámico –entendida desde la fuerte cromaticidad que éste aporta– no es, evidentemente, la de contrastar cerramiento y estructura, puesto que se encuentra como material de acabado en la base-soporte que sostiene espacio de exhibición, sin embargo su efecto tiene la facultad de destacar el perfil curvo de dicho espacio, nuevamente caracterizado en color blanco, el cual constituye el verdadero emblema del proyecto.

Junto a los colores blanco y amarillo (el color negro que define las figuras se entiende como secundario) el reflejo azul del cielo sobre el cerramiento de vidrio, cuya transparencia deja en evidencia las superficies curvas, cierra cromáticamente el conjunto.

---

<sup>177</sup> Como relata Brunna Stavis acerca del proceso de fabricación: "Todos los azulejos que contenían el diseño fueron identificados, para que después de esa etapa pudiesen ser fácilmente "encontrados". En secuencia, los paneles fueron montados en el suelo para ser debidamente revisados, corregidos cuando era necesario, aprobados y embalados en orden y de manera adecuada" (en <<http://www.mariahelenasaparolli.com.br/arte-e-arquitetura-sao-os-destaques-do-museu-oscar-niemeyer/>>, fecha de consulta: 26-02-2017).

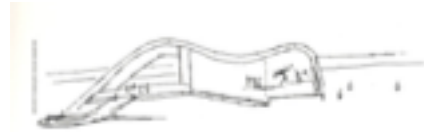
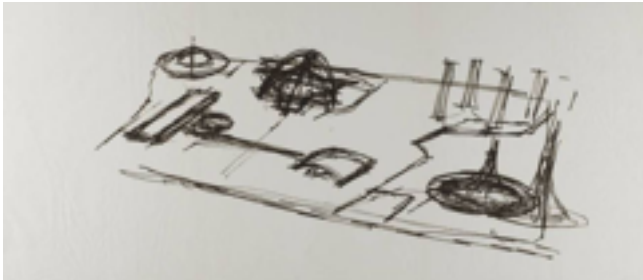


fig.310 Camino Niemeyer, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.311 Camino Niemeyer, vista aérea.

fig.312 Teatro Popular Oscar Niemeyer, boceto de Oscar Niemeyer.

fig.313 Vista general del Teatro Popular Oscar Niemeyer.

## El Teatro Popular Oscar Niemeyer, en Niterói (2007)

Inaugurado el 5 de abril de 2007 en Niterói, Río de Janeiro, el Teatro Popular Oscar Niemeyer (hasta 2013 denominado Teatro Popular de Niterói) es un edificio que forma parte del complejo cultural Camino Niemeyer, verdadero muestrario de la arquitectura representativa de Oscar Niemeyer durante su última etapa. En palabras del propio arquitecto:

*Cuando empecé a estudiar el proyecto para la plaza, mi propuesta al alcalde fue la de dotar a los cuatro edificios<sup>178</sup> de las nuevas formas sugeridas por el hormigón armado dándoles un énfasis mayor que en el pasado, pero manteniendo un ejemplar sentido de la sencillez en el acabado. Todo el suelo debía ser de color gris claro y las paredes interiores de blanco encalado, como solían serlo en nuestra antigua arquitectura colonial. Quería que [el proyecto] pudiera verse, no como una mera divulgación de los nuevos materiales, sino como algo que tratase de acercar la arquitectura a las artes visuales con la utilización de pinturas murales, dibujos, esculturas, etc., siempre que fuera posible. (Niemeyer, 2005, p. 230).*

Esta obra nuevamente refleja el gusto del arquitecto por las cubiertas de hormigón de trazado sinuoso y en ella queda patente la tan buscada identificación entre estructura y arquitectura: “en el caso del teatro [del



fig.314 Camino Niemeyer. En primer plano el teatro, al fondo la Fundación Oscar Niemeyer.

---

<sup>178</sup> El complejo, actualmente inconcluso- lo componen diversos equipamientos, cuatro de los cuales se encuentran en la denominada Plaza Popular de Niterói: la Catedral de Niterói, el Memorial Roberto Silveira, el Teatro Popular Oscar Niemeyer y la Fundación Oscar Niemeyer.

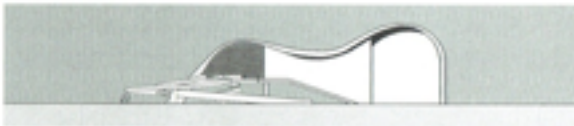


fig.315 Auditorio del Ministerio de Educación y Salud Pública, boceto de Oscar Niemeyer de 1948.

fig.316 Teatro Popular Oscar Niemeyer, documentación gráfica.

fig.317 Teatro Popular Oscar Niemeyer, vista frontal.

fig.318 Teatro Popular Oscar Niemeyer, vista desde la bahía de Guanabara.

Camino Niemeyer] el diseño de la estructura es tan certero que, una vez concluida, podrá ser utilizado” (Niemeyer, 2014, p. 135). La silueta de la fachada recuerda a su propuesta para el auditorio del edificio del MESP, esbozado en 1948. A ambos lados de la superficie blanca que define la cobertura del edificio se encuentran dos testeros retranqueados que se convierten en las fachadas principales: por una parte, la fachada recayente a la Bahía de Guanabara, que combina un cerramiento de vidrio con lamas en su interior y un cerramiento macizo de acabado en color blanco como la cubierta; y por otra, junto a una sinuosa y escultórica rampa tan característica en la obra de Niemeyer, la fachada de acceso principal, revestida en su totalidad por azulejos de un saturado color amarillo con dibujos diseñados por el propio arquitecto que constituyen el elemento distintivo del edificio. Según se mencionó anteriormente, el fuerte contraste cromático y textural entre el material de la estructura curva, de acabado blanco, y el llamativo color amarillo del azulejo (que resalta el contorno de la curva) refuerza la lectura de independencia entre ambos elementos, evidenciando el contorno de la forma estructural.

Los colores del teatro –el verde, el amarillo de la fachada, el azul del entorno y el blanco de la estructura– son, según indicó el mismo Niemeyer en el acto de inauguración<sup>179</sup>, una referencia a Brasil, de manera que el arquitecto

<sup>179</sup> Según consta en los archivos del Centro Niemeyer en Avilés, así como en diversas publicaciones en prensa tales como <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/06/cultura/1175821881.html>>, fecha de consulta 16-7-2016).



fig.319 Teatro Popular Oscar Niemeyer, vista frontal.

fig.320 Teatro Popular Oscar Niemeyer, detalle del revestimiento cerámico.





fig.321 Interior del Teatro Popular Oscar Niemeyer.

fig.322 Interior del Teatro Popular Oscar Niemeyer, vista frontal del revestimiento cerámico.

fig.323 Teatro Popular Oscar Niemeyer en su entorno.

justifica así una elección cromática que puede encontrarse también en otras obras suyas fuera de este país, dejando un tanto inconsistente su argumentación.

Existe un segundo panel revistiendo la cara interior de la superficie curva del edificio, diseñado también por Niemeyer<sup>180</sup>. Se trata de una aplicación del azulejo hasta cierto punto novedosa en la obra del arquitecto, el cual, como se ha visto con anterioridad, en el caso de revestir superficies curvas emplea –entre otros materiales– la cerámica normalmente en forma de teselas, no de azulejos. Este panel, asimismo, no recubre la totalidad de la superficie, sino que su límite presenta un aspecto inacabado<sup>181</sup>. La escena, grafiada prácticamente en su totalidad con líneas negras sobre el fondo blanco, representa una manifestación popular, y sobre estas figuras humanas destaca una bandera roja que supuestamente alude al comunismo.

Sobre el papel que del arte habría de representar en este proyecto, Niemeyer afirmó:

*Al iniciar esos proyectos [que componen el Camino Niemeyer] le sugerí al prefecto que sería conveniente convocar a artistas plásticos.*

---

<sup>180</sup> Al parecer, Niemeyer diseñó cada parte del panel y “todo fue montado como un rompecabezas”. (<<http://www.vermelho.org.br/noticia/255762-11>>, fecha de consulta 30-05-2016).

<sup>181</sup> La azulejería de perímetro irregular es habitual en la cerámica tradicional portuguesa, si bien se aplica conformando una composición cerrada. Este aspecto inacabado se ha justificado “porque Oscar Niemeyer quiso trasladar la idea de que la sociedad está en construcción, que está inacabada, y que tiene que movilizarse para construir” (*ibíd.*).

*Teníamos entre manos, según le expliqué, una oportunidad única para promover por primera vez una integración radical de las artes plásticas con la arquitectura. Le comenté que eso siempre me había interesado, que desde Pampulha en adelante había buscado con denuedo esa integración, para mí tan necesaria (...) Por mi parte empecé a revisar mis diseños con mayor cuidado, indicando dónde debía haber una escultura, un mural o un simple dibujo en blanco y negro (Niemeyer, 2014, p. 137).*



fig.324 Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés, vista desde la ría.  
fig.325 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, vista desde la torre-mirador.

## El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, en Avilés (2008-2011)

Es la única obra de Oscar Niemeyer en España y fue inaugurada en marzo de 2011. Se trata de un complejo cultural (conocido como Centro Niemeyer) en que comprende un auditorio, un espacio de exposiciones, una torre mirador y un edificio polivalente con diversos servicios administrativos, todos éstos organizados en una gran plaza volcada a la ría avilesina.

El arquitecto se decanta aquí por unos modelos para él familiares (que tienen como resultado una arquitectura fotogénica), como son la cúpula para el espacio de exposiciones, la superficie de cubrición curva de trazado orgánico para el auditorio, la estructura de gran vuelo sobre un punto de apoyo para la torre-mirador, la marquesina que vincula ciertos espacios y un elemento de proporciones horizontales para la zona administrativa, que compensa y cierra el conjunto<sup>182</sup>. Cromáticamente hablando, el blanco es el tono omnipresente en todo el centro cultural, incluido el pavimento de la plaza, lo que confiere una cierta sensación de aislamiento y de descontextualización respecto del lugar. Contrastando fuertemente con el blanco, se emplean unos marcados acentos de color de elevada saturación: el amarillo, para las fachadas laterales del auditorio (asemejándose de esta manera al Teatro Popular de Niterói) y el denominado



fig.326 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés.

<sup>182</sup> Según entrevista presencial, realizada el 29 de agosto de 2016 al personal del Departamento de Comunicación del Centro Niemeyer de Avilés, la cúpula simbolizaría una montaña, el auditorio una gran ola, la torre-mirador representaría un árbol y la marquesina un río. Estas comparaciones pueden encontrarse también en diversos artículos de prensa publicados con motivo de la inauguración del centro.

<sup>183</sup> Se trata de un rojo Pantone 485 RGB 192/0/0, registrado con la marca nº 2959879. Con este color están caracterizados también los interiores y el mobiliario del propio Centro Niemeyer.



fig.327 Cúpula del Centro Niemeyer de Avilés, vista desde la marquesina.

fig.328 Centro Niemeyer de Avilés con la cúpula en primer término.



“rojo Niemeyer”<sup>183</sup>, para caracterizar la gran puerta del escenario que se abre hacia la plaza. En la torre-mirador, el acabado del soporte cilíndrico y el reflejo azul del vidrio aportan otro tono al conjunto.

La ubicación de estos colores difiere respecto del proyecto inicial. Tal y como reflejan los estudios previos, la fachada recayente a la ría, hoy de color amarillo, estaba prevista inicialmente con un tono azulado, sin el trazo del arquitecto que hoy existe. Por otra parte, la actual puerta roja del auditorio no figuraba en los *renders* del proyecto, y en su lugar era el soporte cilíndrico de la torre-mirador el que quedaba caracterizado con este color.

Pese a las lógicas variaciones que puede conllevar un proyecto, se evidencia en este caso que la pretensión del empleo del color está prevista y reflejada desde la fase de ideación. Los elementos que habrían de caracterizarse cromáticamente son los mismos (a excepción de la puerta del auditorio, entonces inexistente) y los colores elegidos también, únicamente varían las asignaciones. No se puede hablar de la búsqueda de la *desmaterialización* de los cerramientos no portantes como objetivo del empleo del color, puesto que éste se encuentra aplicado en el soporte estructural de la torre, y en cuanto a las fachadas del auditorio, la materialización de las mismas, construidas con hormigón armado, ofrece una cierta ambigüedad. Lo que sí logra el color es destacar las formas esenciales del proyecto, poniéndolas en valor. Según se decía más arriba, pese a que se trata de tonos de marcada saturación vinculados con las Vanguardias y su empleo se podría por tanto relacionar con estos movimientos artísticos<sup>184</sup>, entendemos que la elección de

---

<sup>184</sup> Cfr. Serra, 2010, pp. 158-161.

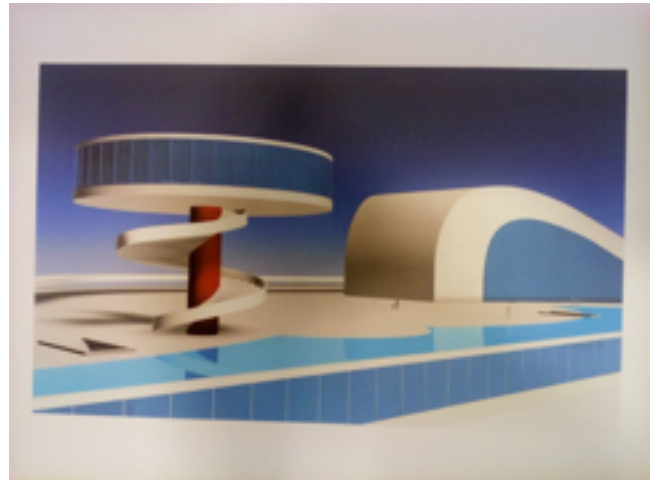


fig.329 Centro Niemeyer de Avilés. Torre-mirador en primer término y auditorio al fondo.

fig.330 Maqueta digital del Centro Niemeyer de Avilés.



fig.331 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, vista frontal de la puerta del escenario.

fig.332 Avilés vista desde el auditorio del Centro Niemeyer.

estos colores estaría justificada por criterios personales del arquitecto. Como también se comentó previamente, el hecho de que Niemeyer explique la utilización del amarillo en el brasileño Teatro de Niterói desde la alusión a la bandera de Brasil –algo que en Avilés sería improcedente– y el hecho también de que el arquitecto emplee ese mismo color en proyectos internacionales de similares características debilita el argumento del color como influencia del Neoplasticismo, al menos entendido como argumento principal.

La cerámica tiene un papel puntual y un tanto anecdótico<sup>185</sup> en este proyecto, ya que se emplea para materializar el trazo que representa la figura femenina diseñada por Niemeyer para la fachada recayente a la panorámica de la ciudad, figura que en este caso adopta una postura recostada (el dibujo de la mujer es habitual en el arquitecto para esta clase de manifestaciones artísticas). Esta forma de utilizar la cerámica sí puede considerarse novedosa en

---

<sup>185</sup> Según se comentó en la prensa del momento (cfr. “El taller de cerámica del barrio construirá el mural del Niemeyer”, *La Nueva España*, 29.12.2010, disponible en <<http://www.lne.es/gijon/2010/12/29/taller-ceramica-barrio-construira-mural-niemeyer/1013347.html>>; y “Niemeyer, pasión por las curvas”, *La Voz de Avilés*, 27.01.2011, disponible en <<http://www.elcomercio.es/v/20110127/aviles/niemeyer-pasion-curvas-20110127.html>>), en su momento estaba previsto que los casi 300m<sup>2</sup> de fachada fueran revestidos con piezas de gres de 20 x 20 cm de color amarillo sobre las que iría el dibujo de Niemeyer, una cenefa de loza cocida en negro, que ocuparía unos 75 u 80 metros de línea “con el esquematismo y pulso quebrado que conforman una constante en su autor”. Finalmente, el acabado de la fachada se resolvió mediante pintura amarilla sobre la que se colocarían las piezas cerámicas negras que constituyen el dibujo de Niemeyer, mostrando el aspecto que presenta actualmente.



fig.333 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, vista desde la torre-mirador.

fig.334 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, detalle de la fachada del auditorio.



fig.335 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés.

fig.336 Centro Niemeyer de Avilés , detalle de las piezas cerámicas de la fachada del auditorio.

figs.337 y 338 Centro Niemeyer de Avilés, detalles de la figura de la fachada del auditorio.

la trayectoria de Niemeyer, puesto que se trata de piezas cerámicas exclusivas fabricadas de manera artesanal, de factura irregular y cuya concatenación conforma el motivo lineal en color negro que se destaca en el fondo amarillo de la fachada. Como se ha comentado, este gráfico puede considerarse un elemento anunciador de la autoría del proyecto puesto que refleja manifiestamente la impronta de Niemeyer, convirtiéndose así en un homenaje al arquitecto.

En el interior del edificio administrativo del conjunto, en particular en la zona de recepción y cafetería, se encuentran asimismo diversos motivos diseñados por Niemeyer, que muestran una vez más el carácter hasta cierto punto propagandístico de estos dibujos.

Podemos concluir que la cerámica no tiene un papel insustituible en esta obra, es decir, que las ambiciones y propósitos del empleo de color en la arquitectura quedan en este caso igualmente resueltos con un acabado distinto del revestimiento cerámico previsto inicialmente. No puede inferirse tampoco que la cerámica existente en la fachada del auditorio, como material en sí mismo, represente para el Centro Niemeyer de Avilés una referencia a la tradición portuguesa, puesto que tanto su empleo como el color empleado parecen constituir un homenaje a la tradición cerámica de la zona<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> Según los responsables del Centro Niemeyer, la intención implícita en el empleo del color negro sería la de homenajear la cerámica negra de Miranda, un barrio avilesino con tradición cerámica desde la Edad Media.

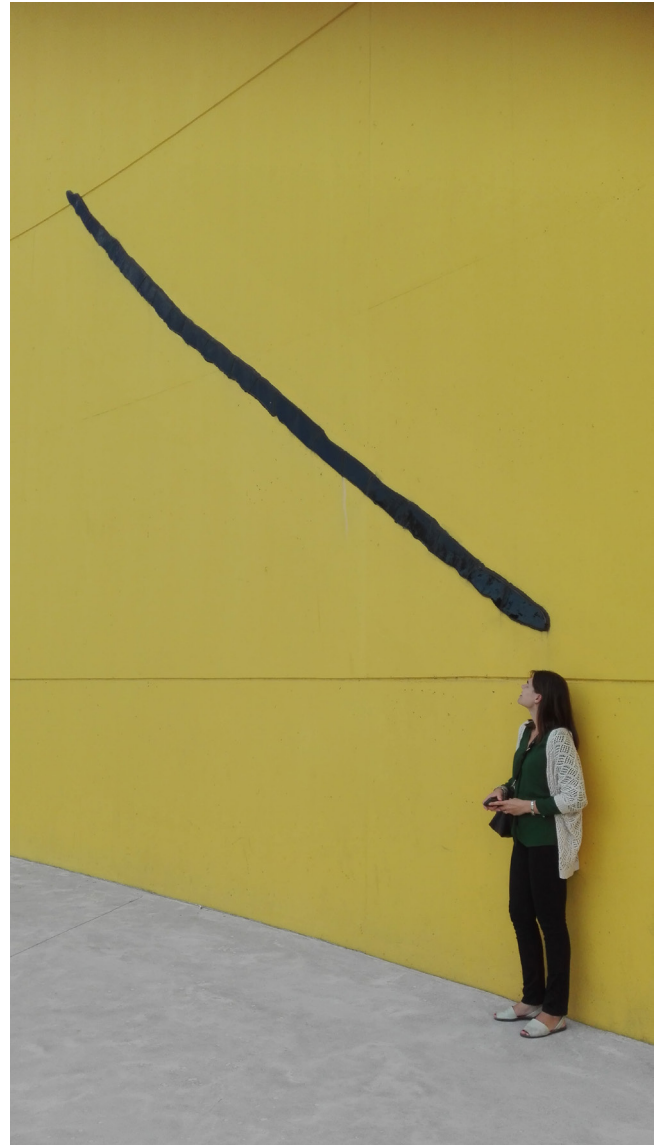


fig.339 Centro Niemeyer de Avilés, detalle de las piezas cerámicas de la fachada del auditorio.



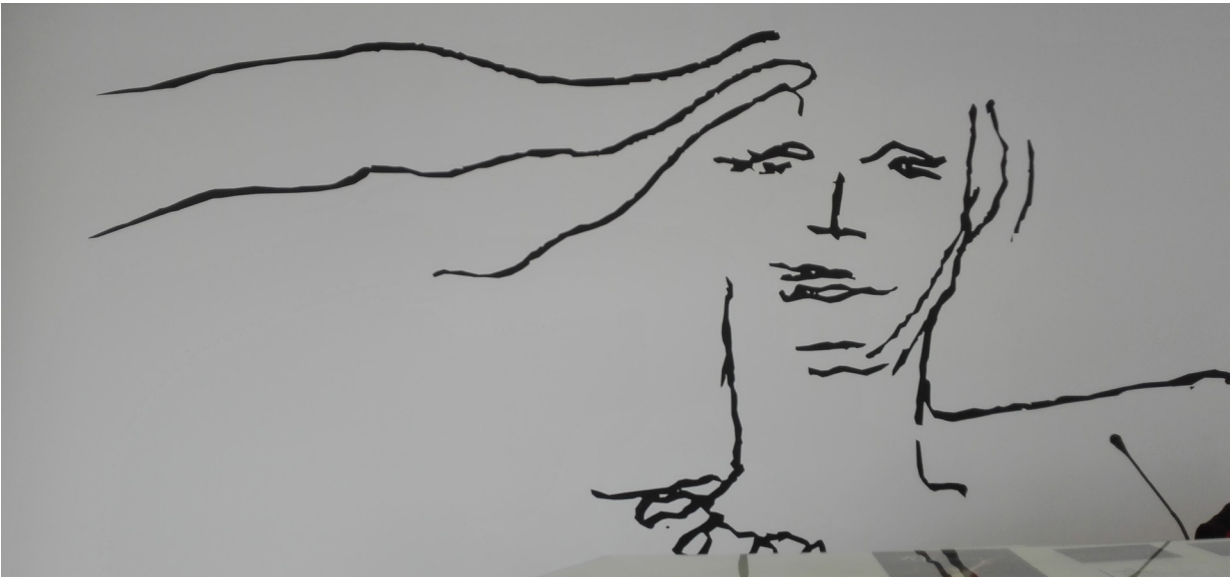


fig.340 Centro Niemeyer de Avilés, interior del auditorio.

fig.341 Centro Niemeyer de Avilés, interior de la cafetería situada en el edificio polivalente.



fig.342 Centro Niemeyer de Avilés, escalera en el interior de la cúpula.



figs.343 y 344 Centro Niemeyer de Avilés, dibujos de Niemeyer en la recepción del edificio polivalente.





fig.345 Centro Niemeyer de Avilés, fachada del auditorio.



fig.346 Centro Niemeyer de Avilés, fachada del edificio polivalente.



fig.347 Centro Niemeyer de Avilés. Vista del edificio polivalente, la marquesina y el auditorio.







CONCLUSIONES



La cerámica arquitectónica ha supuesto un recurso legitimador del discurso inaugural de la arquitectura del Movimiento Moderno en Brasil. Entendida como un elemento que enlaza con la tradición de dicho país, y por tanto, plenamente identificable con éste, ha sido reinterpretada para asumir un papel destacado, en ocasiones determinante, en la configuración de las obras más importantes de este movimiento. Oscar Niemeyer, arquitecto clave en la reciente historia de Brasil, ha empleado la azulejería a lo largo de toda su trayectoria profesional con distintos propósitos que están ligados tanto al contexto artístico en el que se enmarcó como sus propios intereses personales.

El mismo material cerámico ha experimentado una evolución a nivel cromático y morfológico en paralelo al desarrollo de la arquitectura de Niemeyer, de forma que existe una relación entre ambos permite colegir, hasta cierto punto, el momento en que la azulejería fue colocada en un paramento.

La obra arquitectónica de Oscar Niemeyer ha sido clasificada en tres grandes períodos en base a ciertos hitos profesionales y personales del arquitecto y en cada uno de ellos se ha estudiado la cerámica arquitectónica aplicada de forma consciente y evidente, de forma que es posible establecer una serie de conclusiones tanto a nivel estilístico de la propia azulejería como bajo un prisma de intencionalidad y resultado obtenido con su aplicación.

Partiendo del análisis cromático y morfológico de la pieza cerámica, vemos cómo en una primera etapa de la trayectoria de Niemeyer, inserta en el nacimiento del Movimiento Moderno internacional y en un contexto local de autoafirmación de los valores propios de Brasil, la

azulejería se presenta con una paleta cromática que hace referencia directa a la tradición cerámica luso-brasileña, es decir, se utilizan casi exclusivamente los colores blanco y azul cobalto, con distintas gradaciones según la técnica. En cuanto al diseño de las piezas cerámicas, podemos encontrar diseños que van desde el figurativismo con un mensaje y carga simbólica al estilo de los paneles que revestían las iglesias coloniales -básicamente ligado a la figura del artista Cândido Portinari- a modelos de serie, más geométricos, que evocan los *tapetes* portugueses. Al final de esta fase se encuentra el material cerámico también representado mediante *pastilhas* o mosaicos, unas veces conformando paneles ideados por artistas como Emiliano di Cavalcanti, Paulo Werneck o el mencionado Portinari, y otras recubriendo con teselas monocromáticas ciertos elementos estructurales.

En el período que comprende la construcción de Brasilia hasta el regreso del exilio del arquitecto la cerámica arquitectónica empleada está esencialmente vinculada al trabajo del artista Athos Bulcão. Se trata de una azulejería de serie, de trazos geométricos y figuras abstractas de enorme sencillez y posibilidades combinatorias, que entabla una relación visual con el espectador a través de los juegos ópticos que sugieren las composiciones. En un principio, (quizá como inercia de la etapa anterior) se emplean los azules cobalto, a los que paulatinamente se van incorporando tonos verdes y amarillos, principalmente, siempre con tintas planas y tomando como fondo del azulejo el color blanco. Conviviendo con estos diseños, encontramos composiciones realizadas por Niemeyer para encargos concretos, normalmente teniendo como objetivo revestir con formas figurativas espacios interiores de particulares.



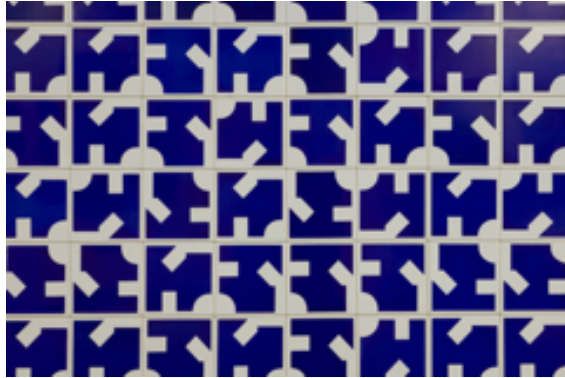


fig.348 Igreja de San Francisco de Assis em Pampulha, detalhe de panel cerâmico.

fig.349 Congresso Nacional (Brasília), detalhe de panel cerâmico.

fig.350 Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, detalhe de panel cerâmico.

Finalmente, la cerámica presente en las obras de la última fase de Niemeyer sigue unos cauces un tanto inclasificables. En general, las piezas cerámicas son azulejos monocromáticos (con una preponderancia del empleo del color amarillo) y constituyen un lienzo neutro en el cual se insertan trazos lineales, generalmente en negro, que abarcan una gran superficie parietal. Estos trazos pintados sobre el azulejo están diseñados por Niemeyer a modo de *firma de autor* y habitualmente transmiten un mensaje alegórico o reivindicativo. A ello se suma alguna composición cerámica de corte geométrico, también diseñada por el arquitecto, así como la materialización de los mencionados trazos a través de cerámica exclusiva, esta vez sobre una base enfoscada y pintada, en un caso insólito dentro del repertorio arquitectónico del maestro brasileño.

Atendiendo a la finalidad con que la cerámica arquitectónica ha sido colocada en la obra de Oscar Niemeyer -partiendo de su idoneidad al clima particular de Brasil como material que cuenta con grandes prestaciones constructivas, resistentes y aislantes, razón en sí misma nada desdeñable para justificar su empleo- podemos deducir una serie de intenciones del uso de este material relacionadas con la apariencia que ofrece. Nos adentramos así en un terreno un tanto ambiguo, en el cual los distintos objetivos y estrategias se imbrican en numerosas ocasiones, e incluso pueden llegar a contradecirse entre sí. De esta forma, podemos identificar situaciones en las que la azulejería es un material más que el arquitecto emplea como base para aplicar el color con la intención de destacar un elemento de un edificio, y puede ser por tanto sustituida sin mayores consecuencias

en otro proyecto que persiga este mismo propósito. Las principales motivaciones que dirigen la utilización del revestimiento cerámico en la arquitectura de Niemeyer son:

- *Cerámica como herramienta para resaltar visualmente la independencia entre estructura y cerramiento.* En este caso, la cerámica se utiliza en los paramentos no portantes que pretenden ser diferenciados -desmaterializados- a través del color respecto del armazón portante del edificio. El hecho de prescindir del muro es una posibilidad que brindan los sistemas constructivos basados en el hormigón armado, empleados de forma masiva durante el Movimiento Moderno, y por tanto, la distinción del elemento accesorio permite una lectura clara de la configuración del edificio.

El revestimiento que tiene como fin el de reforzar esta idea de plano no portante se extiende de suelo a techo, sin continuidad en el pavimento o en el techo, puesto que de otra forma sería entendido como un *añadido pictórico* sin mayores pretensiones. Tal es el caso de los murales que revisten los paramentos de la planta baja del edificio del MESP, en Río de Janeiro. Esta intención de identificar el cerramiento y la estructura a través del color precisa varias puntualizaciones: por un lado, como ya hemos comentado, el color no siempre viene expresado por la cerámica, y por otro, existen situaciones en las cuales Niemeyer reviste parte de la estructura, jugando a una cierta confusión entre elementos sustentantes y elementos sustentados. Tal es el caso de la iglesia de Nuestra Señora de Fátima (Brasilia 1958) en la que el color aportado por la azulejería de Bulcão camufla piezas de soporte de la



fig.351 Hospital de América del Sur (Rio de Janeiro), actual Hospital de Lagoa.

cubierta, de forma que la lectura que se extrae es que “lo blanco” se asimila a la estructura y “lo revestido por color” es cerramiento. Sin embargo, no siempre la cerámica tiene la virtud de contrastar con el elemento estructural, si no que se hace parte de él: son las ocasiones en las que la cerámica, especialmente representada por teselas o *pastilhas*, se emplea para revestir la estructura de hormigón armado -de forma que no muestra su verdadera materialidad- pero sin distorsionar la claridad compositiva del conjunto, como puede apreciarse en la iglesia de San Francisco de Asís (Pampulha 1941), donde el mosaico diseñado por Werneck para revestir la cubierta curva del edificio ejerce un papel discreto frente a la hegemonía del mural diseñado por Portinari para la fachada trasera –supuestamente no portante– del mismo.

- *Cerámica como referencia cultural de Brasil. Tradición y herencia.* La azulejería, aunque heredada del colonialismo portugués, está considerada como un elemento característico de la arquitectura tradicional brasileña por derecho propio. Se trata de una cerámica de fuerte impronta lusa, con predominancia de colores blanco y azul cobalto. Si bien en sus inicios el Movimiento Moderno trató de desvincularse de su pasado para trazar un camino propio, en Brasil encontramos una alusión a los elementos que han formado parte de la idiosincrasia de su arquitectura, tales como la cerámica y las celosías, y se recurrió a ellos como medio de significación de una identidad propia. En el caso de la azulejería, el mero empleo de la misma ya suponía un guiño a la reivindicación de los valores de la arquitectura brasileña, a lo que se le sumó su consideración de material esencialmente vinculado al color azul para que la asociación fuera

completa, de forma que este tono se hizo imprescindible para establecer el nexo con las raíces del país. La utilización de este tono en el edificio del MESP radicaliza la evocación a la tradición y puede interpretarse como un *golpe de autoridad* dentro del panorama internacional, en el que el Movimiento Moderno trataba de imponer unas normas homogeneizadoras y universales. En el Conjunto Arquitectónico de Pampulha, que supuso un precedente en la arquitectura tanto de Brasil como del propio Niemeyer, el empleo de la azulejería en tonos azules se confirma como insignia de la defensa de una personalidad propia.

Asimismo, el muralismo –particularmente aquél materializado con cerámica, tanto a través de azulejos como de mosaicos– supone un recurso estético relacionado con la identidad latinoamericana en general y brasileña en particular, de forma que desempeña un importante papel de autoafirmación.

Sin embargo, este material ha sabido huir de literalidades y revisar la morfología y cromatismo que le han hecho característicos, encaminándose hacia nuevas interpretaciones y posibilidades. Sirvan como ejemplo los diseños cerámicos de Bulcão, íntimamente relacionados con los espacios de Niemeyer, los cuales aportan una estética novedosa que sigue remitiendo a la cultura brasileña en la que, como decimos, la simple utilización de este material ya está considerado como una referencia a Brasil.

En la última fase creativa del arquitecto, la representación de su país ha sido también esgrimida como argumento para justificar el empleo del color amarillo –aplicado tanto





fig.352 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro), actualmente Palacio Capanema.



sobre cerámica como sobre otros materiales- apoyándose en razones un tanto superficiales como puede ser el cromatismo de la bandera brasileña, explicación que no daría respuesta satisfactoria al uso de este color fuera de sus fronteras.

- *Cerámica como medio de unión de las diversas artes.* A partir de la experiencia de la concepción y construcción del edificio del MESP, entendido por su promotor, Gustavo Capanema, como una obra de arte total y en cuyo proyecto participaron diferentes arquitectos y artistas tales como Portinari, Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Adriana Janacópulos y Roberto Burle Marx, entre otros, se gestó una actitud en Niemeyer de estrecha colaboración con artistas con la voluntad de integrar sus creaciones como muestra de la creatividad y cultura brasileñas. Pintores y escultores tales como Candido Portinari, Roberto Burle Marx, Alfredo Ceschiatti, di Cavalcanti, Marianne Peretti y Athos Bulcão, entre otros, contribuyeron con su trabajo a la caracterización de numerosas obras ideadas por Niemeyer, entre las cuales el Complejo de Pampulha se erige como precursora. La cerámica arquitectónica, como representante destacada de la cultura de Brasil, asume un papel crucial en la confluencia de las diversas artes, de forma que muchas de las producciones destinadas a enriquecer los edificios de Niemeyer fueron ejecutadas con este material. Esta atmósfera creativa se extiende a otros arquitectos del momento que también trabajan con la azulejería, tales como Affonso Eduardo Reidy, y João Filgueiras Lima, *Lelé*, los cuales contaron así mismo con la participación de Portinari y Bulcão, grandes colaboradores de Niemeyer, en la definición de sus proyectos.

La implicación de Niemeyer en el hecho artístico le conduce a diseñar trazos, generalmente figurativos, con los cuales singulariza ciertos paramentos de algunas de sus obras más representativas, especialmente las de su última época. Como hemos comentado, estas experiencias (cuyos orígenes se remontan a los dibujos ideados para la Facultad de Arquitectura de Brasilia, pasando por los diseños de paneles cerámicos para encargos particulares) que tienen en numerosas ocasiones el material cerámico como base, poseen una estética personal claramente identificable, de forma que los trazos representados -obviando el mensaje que contienen- pueden leerse como una rúbrica del arquitecto.

A las consideraciones expuestas hay que sumar el concepto de estandarización frente a exclusividad. Los paneles cerámicos figurativos suponen un trabajo pictórico particularizado a un espacio o situación concretos, de forma que para su diseño se consideran las dimensiones específicas del área a tratar así como la temática elegida. La composición abarca la totalidad de dicha área, por lo que cada azulejo recoge una parte de la escena y necesita del resto para comprenderse. Así mismo, es necesaria una cierta distancia para apreciar el conjunto, que condiciona la relación con el espectador. Son encargos intransferibles ligados al talento de artistas como Portinari, cuyas emblemáticas obras adquieren una presencia poderosa e indiscutible en los paramentos de los edificios de Niemeyer. Frente a este enfoque se encuentra la azulejería que se configura con piezas de serie fabricadas con sistemas tecnológicos, entendidas como módulos repetidos que pueden organizarse según



fig.353 Residencia Mondadori, en St. Jean de Cap-Ferrat, Francia.

distintos patrones. Los paneles así formados constituyen un lienzo que, con una cierta perspectiva, puede leerse como neutro. Tal es el caso de las composiciones creadas a partir de las piezas diseñadas por Bulcão para muchas obras de Niemeyer, en las que las combinaciones aleatorias de los módulos establecen un juego visual con el espectador cuyos matices se aprecian a una menor distancia. Dichas combinaciones pueden prolongarse de forma infinita, circunstancia que permite una menor rigidez en las características dimensionales de la superficie asignada.

En suma, la cerámica arquitectónica ha desempeñado, por su cualidad intrínseca, un papel incuestionable en algunas de las obras más relevantes de Oscar Niemeyer, a las que ha aportado valores constructivos, estéticos y culturales, contribuyendo –unas veces de forma discreta, otras con presencia insoslayable– a la originalidad de su arquitectura.



# BIBLIOGRAFÍA





## Fuentes

- Almodóvar Melendo, José Manuel (2005): "Habitar en la periferia. Le Corbusier y el Movimiento Moderno en Brasil: La adaptación ambiental y cultural de la arquitectura europea", *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, núm. 6-7, pp. 67-118.
- Andrade Tosta, Antonio Luciano de; y Coutinho, Eduardo de Faria, eds. (2016): *Brazil*. Santa Barbara, ABC-CLIO.
- Andreas, Paul; y Flagge, Ingeborg, eds. (2003): *Oscar Niemeyer: eine legende der Moderne. A legend of Modernism*. Frankfurt am Main, Deutsches Architektur Museum & Basel-Berlin-Boston, Birkhäuser Verlag.
- Andreoli, Elisabetta; y Forty, Adrian, eds. (2004): *Brazil's Modern Architecture*. London, Phaidon Press.
- Balducci, Alessandro; Bruzzese, Antonella; Dorigati, Remo; y Spinelli, Luigi., eds. (2010): *Brasilia. A Utopia Come True 1960-2010*. Milano, Triennale di Milano-Electa.
- Barros e Costa, Hugo; y Navarro Camallonga, Isabel (2012): "Conversando con... Oscar Niemeyer", *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, núm. 19, pp. 20-37.
- Bernardes, Ana Karina, org. (2014): *Conhecer e reconhecer: patrimônio cultural* (Patrimônio Arquitetônico MAP e Casa do Baile, vol. 1). Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura / Museu de Arte da Pampulha.
- Benevolo, Leonardo (2007): *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Botey, Josep Maria (1996): *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Bullaro, Luca (2014): "Moderno y tropical: la reinterpretación de los principios lecorbuserianos en las primeras obras de Oscar Niemeyer", *Dearq. Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, vol. 15, 2014, pp. 38-53.
- Bullrich, Francisco (1969): *New Directions in Latin American Architecture*. London, Studio Vista.
- Camargo Cappello, Maria Beatriz; y Lassi Dias da Mota Leite, Lucy Ana (2011): "Oscar Niemeyer pelo complexo arquitetônico de Pampulha. Uma análise à sua recepção na imprensa nacional e internacional", *Horizonte Científico*, vol. 5, núm. 2 (dezembre), pp. 1-27.



- Cardoso, Sandra Magda Mattei (2013): "Os azulejos de Portinari e Athos Bulcão como elementos ornamentais da arquitetura modernista no Brasil", *Revista Thêma et Scientia*, vol. 2, no. 2 (julio-diciembre), pp. 65-74.
- Cavalcanti, Lauro (2003a): *When Brazil Was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*. New York, Princeton Architectural Press.
- Cavalcanti, Lauro (2003b): "Oscar Niemeyer and Brazilian Modernism", en Andreas, Paul; y Flagge, Ingeborg, eds. (2003): *Oscar Niemeyer: eine legende der Moderne. A legend of Modernism*. Frankfurt am Main, Deutsches Architektur Museum & Basel-Berlin-Boston, Birkhäuser Verlag, pp. 27-36.
- Cavalcanti, Lauro; Correa do Lago, André, et al. (2009). *Oscar Niemeyer [exposición]: salas de la Fundación Telefónica (Madrid), del 17 de septiembre al 22 de noviembre de 2009*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Telefónica – Fundación Cultural Hispano-Brasileña.
- Dulio, Roberto (2007): *Oscar Niemeyer. The Mondadori Building*. Milano, Electa.
- Fernández-Galiano Ruiz, Luis, ed. (2007): *AV Monografías 125. Oscar Niemeyer*, Madrid, Arquitectura Viva S.L.
- Franco, Bradley R; y Mulvaney, Beth A., eds. (2015): *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*. Leiden, Brill.
- Franco Taboada, Manuel (2010): "Acerca del dibujo de Oscar Niemeyer", *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, núm. 16, pp. 88-95.
- Franco Taboada, Manuel (2013): *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos*. A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña.
- Fraser, Valerie (2000): *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*. London-New York, Verso.
- Futagawa, Yukio (2008): *Oscar Niemeyer. Form and Space*. Tokio, ADA Editors
- Gomes da Silva, Elcio; y Morales Sánchez, José Manoel (2009): "Congresso Nacional: da documentação técnica à obra construída", texto presentado al 1º *Seminário Latino-Americano Arquitetura e Documentação* (Belo Horizonte, septiembre de 2007). Disponible ahora en [https://mdc.arq.br/2009/03/09/congresso-nacional-da-documentacao-tecnica-a-obra-construida/#\\_ftn1](https://mdc.arq.br/2009/03/09/congresso-nacional-da-documentacao-tecnica-a-obra-construida/#_ftn1) > [fecha de consulta: 02-05-2017].





- Goodwin, Philip (1943): *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*. New York, The Museum of Modern Art.
- Hess, Alan (2006): *Oscar Niemeyer Houses*. New York, Rizzoli.
- Hess, Alan (2009): *Oscar Niemeyer Buildings*. New York, Rizzoli.
- Kimmel, Laurence; Santa Cecilia, Bruno; y Tiggemann, Anke (2013): *Architectural Guide. Brazil*. Berlin, DOM Publishers.
- Lacalle García, Carlos (2011): "El parque de Ibirapuera de São Paulo. La puesta en escena de un sueño", en Armand Buendía, Luis (coord.), *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia, Universitat Politècnica de València, pp. 141-152. Versión electrónica consultada: <<http://carloslacalle.net/proyectos/ibirapuera/contenido/031.pdf>> [fecha de consulta: 10-12-2016].
- Laganà, Guido; y Lontra, Marcus, eds. (2008): *Niemeyer 100*. Milano, Electa.
- Leão Alves, Leandro (2011): "Athos Bulcão em Brasília –do azulejo, do espaço", texto presentado al presentado al 9º *Seminário Docomomo Brasil. Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente* (Brasília, abril de 2011), y disponible en <<http://docplayer.com.br/13981053-Athos-Bulcão-em-brasilia-do-azulejo-do-espaco.html>> [fecha de consulta: 02-05-2017].
- Leão Rego, Renato (2002): "Natureza, cultura, artifício e paisagem: o desenho da arquitetura moderna brasileira e a construção da paisagem antrópica", *Acta Scientiarum Maringá*, vol. 24, núm. 6, pp. 1809-1818.
- Lopes Cabral, Valéria Maria; Martins, Rosanilha; Panitz, Marília et al., eds. (2013): *Azulejos em Brasília-Azulejos em Lisboa. Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca*. Lisboa, Museu Nacional do Azulejo / Brasília, Fundação Athos Bulcão.
- Maciel Araújo, Guilherme, org., (2013), *Oscar Niemeyer em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura / Museu de Arte da Pampulha.
- Matoso Macedo, Danilo (2006): "As obras de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte", en *mdc. revista de arquitetura e urbanismo*, vol. 2 (desdobramentos recentes da arquitetura moderna), pp. 22-35.
- Niemeyer, Oscar (1955), "Current problems of Brazilian architecture" [1955], reproducido



en Andreas, Paul; y Flagge, Ingeborg, eds. (2003): *Oscar Niemeyer: eine legende der Moderne. A legend of Modernism*. Frankfurt am Main, Deutsches Architektur Museum & Basel-Berlin-Boston, Birkhäuser Verlag, pp. 123-128.

- Niemeyer, Oscar (2000): *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*. London, Phaidon Press.

- Niemeyer, Oscar (2001): *Oscar Niemeyer: 2001* [catálogo de la exposición]. Lisboa, Parque Expo-Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

- Niemeyer, Oscar (2005): *Minha Arquitetura 1937-2005*. Rio de Janeiro, Editora Revan.

- Niemeyer, Oscar (2014): *Diario-boceto* (selección de textos a cargo de Teresa Arijón y Bárbara Belloc). Buenos Aires, Ediciones Manantial.

- Oliveira Eskinazi, Mara; y Comas, Carlos Eduardo (2008): "Niemeyer em Berlin", en *ARQTexto 10/11*, pp. 92-119.

- Papadaki, Stamo (1956): *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York, Reinhold Publishing Corp.

- Papadaki, Stamo (1964): *Oscar Niemeyer*. Barcelona, Bruguera.

- Peláez López, Mercedes (2010): *Oscar Niemeyer*. Madrid, Unidad Editorial.

- Philippou, Styliane (2008): *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven-London, Yale University Press.

- Philippou, Styliane (2013a): "Oscar Niemeyer: 1907-2012", *Architectural Research Quarterly*, vol. 17, no. 1 (march), pp. 9-14.

- Philippou, Styliane (2013b): "El modernismo radical de Oscar Niemeyer", *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 34, no. 2 (mayo-agosto), pp. 5-26.

- Puppi, Lionello (1996): *Oscar Niemeyer: 1907*. Roma, Officina Edizioni.

- Queiroz, Rodrigo, coord. (2007): "Oscar Niemeyer. 100 años" [número monográfico], *Nuestra América. Revista del Memorial de América Latina*, nº 25, 66 pp.

- Queiroz, Rodrigo (n.d.): "O desenho e o espaço de Oscar Niemeyer", n.d. [circa 2014], en <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3016737/mod\\_resource/content/2/QUEIROZ\\_desenho\\_espaco\\_Niemeyer.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3016737/mod_resource/content/2/QUEIROZ_desenho_espaco_Niemeyer.pdf)> [fecha de consulta: 23-10-2016].



- Quezado Deckker, Zilah (2001): *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London-New York, Spon Press.
- Rúa García, Manuel, ed. (2012): *Centro Niemeyer: Complejo Internacional de la Cultura. Diseño y proceso constructivo*. Oviedo, Síntesis Arquitectura.
- Salvaing, Matthieu (2002): *Oscar Niemeyer*. New York, Assouline.
- Scottá, Luciane (2015): "Le Corbusier y el edificio del Ministerio de Educación y Salud", comunicación al *Congreso Internacional Le Corbusier 2015, 50 years later*, celebrado en la Universitat Politècnica de València del 18 al 20 de noviembre de 2015. Disponible en <<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/LC2015/LC2015/paper/viewFile/567/1232>> [fecha de consulta: 02-05-2017].
- Segawa, Hugo (2013): *Architecture of Brazil. 1900–1990*. New York-Heidelberg-Dordrecht-London, Springer.
- Segre, Roberto (2004): *Arquitetura brasileira contemporânea / Contemporary Brazilian Architecture*, Rio de Janeiro, Viana & Mosley.
- Segre, Roberto (2007): "Oscar Niemeyer: un joven centenario", *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXVIII, no. 2, pp. 10-23.
- Segre, Roberto; y Barki, José (2011): "Niemeyer: La poética de una experimentación creadora", *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXII, núm. 3, pp. 8-17.
- Sennott, Stephen, ed. (2004): *Encyclopedia of 20th Century Architecture. Volume 1*. New York, Fitzroy Dearborn.
- Simi Amaral, Liliane (2010): "Arquitetura e arte decorativa do azulejo no Brasil", *Revista Belas Artes*, año 2, núm. 2, (enero-abril), disponible en formato electrónico en <[http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=arq\\_e\\_arte\\_decorativa\\_do\\_azulejo\\_no\\_brasil](http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=arq_e_arte_decorativa_do_azulejo_no_brasil)> [fecha de consulta: 30-11-2016].
- Sússekind, José Carlos (2003): "The integration between architecture and structure in Oscar Niemeyer's work", en Andreas, Paul; y Flagge, Ingeborg (eds.): *Oscar Niemeyer: eine legende der Moderne. A legend of Modernism*. Frankfurt am Main, Deutsches Architektur Museum / Basel-Berlin-Boston, Birkhäuser Verlag, pp. 45-58.
- Underwood, David (1994): *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York, Rizzoli.





- VV.AA. (2014): "Memorial, 25 años" [número monográfico], *Nuestra América. Revista del Memorial de América Latina*, núm. 50, 126 pp.
- Wanderley, Ingrid M[oura] (2005): "O azulejo como revestimento cerámico para fachadas", comunicación al *49 Congresso Brasileiro de Cerâmica* celebrado del 6 al 9 junio de 2005 en São Pedro (Brasil), disponible en <<https://www.ipen.br/biblioteca/cd/cbc/2005/artigos/49cbc-6-18.pdf>> [fecha de consulta: 10-12-2016].



## Bibliografía secundaria

- Aparicio Guisado, Jesús, ed. (2009): *Ensayos sobre arquitectura y cerámica, vol. 2*. Madrid, Mairea.
- Aparicio Guisado, Jesús, ed. (2010): *Ensayos sobre arquitectura y cerámica, vol. 3*. Madrid, Mairea.
- Aparicio Guisado, Jesús, ed. (2011): *Ensayos sobre arquitectura y cerámica, vol. 4*. Madrid, Mairea.
- Aparicio Guisado, Jesús; y Fernández Elorza, Héctor, eds. (2011): *Ensayos sobre arquitectura y cerámica, vol. 5*. Madrid, Mairea.
- Benito Goerlich, Daniel; y Jarque, Francesc (1992): *Arquitectura modernista valenciana*. Valencia, Editorial Bancaixa.
- Bohigas, Oriol (1968): *Arquitectura modernista*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Bohigas, Oriol (1983): *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (ed. revisada y ampliada por Antoni González y Raquel Lacuesta). Barcelona, Editorial Lumen.
- Bolinches Molina, J. (1991): *La azulejería valenciana del siglo XIX*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- Brosa Real, Víctor; Armesto, Antonio et al. (1998): *Alvar Aalto*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Capitel, Antón (1999): *Alvar Aalto. Proyecto y método*. Madrid, Akal. 1999.
- Coll Conesa, Jaume (2009): *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. Valencia, Asociación Valenciana de Cerámica.
- Cooper, Emmanuel (1999): *Historia de la cerámica*. Barcelona, CEAC.
- Delgado Orusco, Eduardo (2013): *Alvar Aalto en España*. Madrid, Editorial Casimiro.
- Domínguez, Luis Ángel (2003): *Alvar Aalto, una arquitectura dialógica*. Barcelona, Edicions UPC.
- Fahr-Becker, Gabriele (2012). *El modernismo*. Postdam, H.F. Ullmann Publishing.
- Fanelli, Giovanni; y Gargiani, Roberto (1999): *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid, Akal.





- Fleig, Karl (1991): *Alvar Aalto. Obras y Proyectos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Gallego Roca, Francisco Javier, ed. (1996): *Revestimiento y color en la arquitectura: conservación y restauración*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- García Ríos, Ismael (1998): *Alvar Aalto y Erik Bryggman: la aparición del funcionalismo en Finlandia*. Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- González Martí, Manuel (1952): *Cerámica del Levante español: siglos medievales* (tomos I, II y III). Barcelona, Labor.
- Gössel, Peter; y Leuthäuser, Gabriele (2012): *Arquitectura del siglo XX*. Köln, Taschen.
- Jordá Such, Carmen (2016): "Formas, cultura técnica y expresión arquitectónica", EGA. *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 21, núm. 28, pp. 100-113.
- Jové Sandoval, José María (2003): *Alvar Aalto. Proyectar con la naturaleza*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Lacuesta, Raquel; y González, Antoni (1995): *Guía de arquitectura modernista en Cataluña*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Lemmen, Hans van (2008): "Azulejos de Egipto y Persia hasta el mundo barroco", en VV.AA., *Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología* (7 al 9 diciembre de 2006), Onda, Fundación Museo del Azulejo "Manolo Safont" / Asociación de Ceramología.
- Pagliari, Francesco (2012): "Gio Ponti, la arquitectura y la cerámica: poesía y materia", en VV.AA., *Arquitecturas cerámicas*, Valencia, Universitat Politècnica de Valencia, 2012, pp. 15-51.
- Pallasmaa, Juhani (2010): *Conversaciones con Alvar Aalto*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Pérez Guillén, Inocencio V. (1990): "Las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia", *Faenza* LXXVI, núm. 1-2 (1990), pp. 5-17.
- Pérez Guillén, Inocencio V. (1991): *La pintura cerámica valenciana del s. XVIII*. Valencia, Ed. Alfonso el Magnánimo.
- Pérez Guillén, Inocencio V. (1996): *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie. Siglos XVI-XVIII* (tomos I y II). Castellón, Consell Valencià de Cultura.



- Pinedo, Concepción; y Vizcaíno, Eugenia (1977): *La cerámica de Manises en la historia*. Madrid, Everest.
- Sánchez-Pacheco, Trinidad (1997) *Cerámica española* (Summa Artis: Historia General del arte, vol. XLII). Madrid, Espasa-Calpe.
- Schildt, Göran (1996): *Alvar Aalto. Obra completa: arquitectura, arte y diseño*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Schildt, Göran (2000): *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis Editorial.
- Schmutzler, Robert (1980): *El Modernismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Soler Ferrer, María Paz (1988). *Historia de la cerámica valenciana* (Tomo II: Islam y cerámica mudéjar). Valencia, Vicent García Editores.
- Soler Ferrer, María Paz (1989). *Historia de la cerámica valenciana* (Tomo III: Declive del siglo XVII, Renacimiento, Alcora y la azulejería del siglo XVIII). Valencia, Vicent García Editores.
- Soler Ferrer, María Paz (1992). *Historia de la cerámica valenciana* (Tomo IV: La cerámica valenciana en el siglo XIX). Valencia, Vicent García Editores.
- Tschudi Madsen, S. (1967): *Art Nouveau*. Madrid, Guadarrama.
- Vizcaíno Martí, María Eugenia (1999): *Azulejería barroca en Valencia*. Valencia, Federico Doménech S.A. Editorial.
- VV.AA. (2004): *Actas del Congreso Internacional "Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra"*, celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra los días 25 y 26 de marzo de 2004. Pamplona, Tó Ediciones S.L.
- VV.AA. (2006): Tradición y modernidad: la cerámica en el Modernismo. Actas del IX Congreso anual de la Asociación de Ceramología (29 al 31 octubre de 2004). Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues de Llobregat / Asociación de Ceramología.
- VV.AA. (2009): *Arquitecturas cerámicas / 2009* (E. de Miguel, ed.), Valencia, Universitat Politècnica de Valencia.
- VV.AA. (2011): *Arquitecturas cerámicas / 2010* (E. de Miguel, ed.), Valencia, Universitat Politècnica de Valencia.



- VV.AA. (2012): *Arquitecturas cerámicas / 2011* (E. de Miguel, ed.), Valencia, Universitat Politècnica de Valencia.
- VV.AA. (2016): *De Obra. Cerámica aplicada a la arquitectura* [catálogo de la exposición homónima organizada por el Museu del Disseny de Barcelona del 16.09.16 al 21.01.17]. Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura-Museu del Disseny de Barcelona.
- Weston, Richard (1999): *Alvar Aalto*. London, Phaidon Press.
- Weston, Richard (2003): *Materiales, forma y arquitectura*. Barcelona, Editorial Blume.





## Tesis doctorales y de máster consultadas

- Afonso de Albuquerque Costa, Alcilia (2006): *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50* [tesis doctoral]. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Almeida, Ana Cláudia Vespeira de (2009): *Da cidade ao museu e do museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do século XX* [tesis de máster]. Universidade de Lisboa.
- Almeida, Marcos Leite (2005): *As casas de Oscar Niemeyer 1935-1955* [tesis de máster]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Alvarenga, Augusto (2013): *La piel de la arquitectura moderna brasileña: las soluciones de la envolvente a la luz de los conceptos de la arquitectura bioclimática* [tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Amaral, Ricardo José Valente (2015): *Arquitetura & cerâmica. O espaço da tradição mural na contemporaneidade* [tesis de máster]. Universidade do Porto.
- Biavatti, Camila Damiani (2014): *Paralelos compositivos. A arquitetura do movimento moderno carioca e os preceitos corbusianos (1936-1956)* [tesis de máster]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Brito, Samuel Silva de (2014): *Lúcio Costa: o processo de uma modernidade. Arquitetura e projetos na primeira metade do século XX* [tesis doctoral]. Universidad Politècnica de Catalunya.
- Carvalho de Oliveira, Fabiana (2012): *Estratégias para a preservação do patrimônio cultural moderno: Athos Bulcão em Brasília (1957-2007)* [tesis de máster]. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro.
- Carvalho de Oliveira, Fabiana (2013): *Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília: entre a obra de arte e o ornamento* [tesis de máster]. Universidade de Brasília.
- Cristeli de Oliveira, João Augusto (2013): *Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944* [tesis doctoral]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Cristiane da Silveira, Marcele (2008): *O azulejo na modernidade arquitetônica 1930-1960* [tesis de máster]. Universidade de São Paulo.



- Duarte, Bárbara Pinto (2009): *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração* [tesis de máster]. Universidade de Brasília.
- Essvein de Almeida, Guilherme (2012): *Palácio da Alvorada: um resgate documental e analítico* [tesis de máster]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- García-Escudero, Daniel (2012): *Espacio y recorrido en Alvar Aalto* [tesis doctoral]. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya.
- Guimarães, Aline Sampaio de Mello (2015): *Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño* [tesis doctoral]. Universidad Politècnica de Catalunya.
- Lima, Elizabeth Ervatti Rocha de (2013): *Integração das artes na obra de Oscar Niemeyer. Três espaços consagrados em Brasília* [tesis de máster]. Universidade de Brasília.
- Lourenço, Emília Vicente (2007): *Memória e outras questões: um estudo do projeto para Jesus o os apóstolos de Cândido Portinari no contexto da construção de Brasília* [tesis de máster]. Universidade de Brasília.
- Matoso Macedo, Danilo (2002): *A matéria da invenção. Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954* [tesis de máster]. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Mello, Eliana Ursine da Cunha (2015): *O panorama do patrimônio azulejar contemporâneo brasileiro visto a través do seu inventário: do século XX ao século XXI* [tesis de máster]. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Mestre Martí, María (2007): *La arquitectura del Modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienés 1898-1918. Paralelismos y conexiones* [tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Pereira, Nathalia Coelho (2012): *Concepção arquitetônica e estrutural de duas obras de Oscar Niemeyer: Igreja da Pampulha e Pavilhão da Gameleira* [tesis de máster]. Universidade de Brasília.
- Piccinini, Daniela (2009): *O azulejo na arquitetura do século XX: Portugal-Brasil* [tesis de máster], Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE), Lisboa.
- Pinto Júnior, Rafael Alves (2006): *Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura moderna no Brasil* [tesis de máster]. Universidade Federal de Goiás.





- Pires, Isabel Augusta dos Santos (2012): *Fachadas azulejadas na margem sul do Tejo – Barreiro (1850-1925)* [tesis de máster]. Universidade de Lisboa.
- Rabelo, Clevio Dheivas Nobre (2006): *À imagem da tradição: uma reflexão acerca da arquitetura moderna brasileira* [tesis de máster]. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.
- Rocha, Izabel Muanis do Amaral (2007): *Osirarte: destino e vocação na modernidade* [tesis de máster]. Universidade de São Paulo.
- Santos, Pedro Alberto Palma dos (2015): *Métrica, proporção e luz: arquitetura sagrada moderna no Brasil* [tesis doctoral]. Universidade de São Paulo.
- Scottá, Luciane (2010): *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília* [tesis de máster]. Universidade de Brasília.
- Serra Lluç, Juan (2010): *La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones* [tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Silva, Maria Cláudia Reis (2014): *A fotomontagem no Brasil: um estudo das obras de Athos Bulcão (1952-1956)* [tesis de máster]. Universidade Federal de Goiás.
- Vacca Jaren, María Celina (2010): *Recubrimiento de superficies arquitectónicas con piezas cerámicas* [tesis doctoral]. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya.
- Videsott, Luisa (2009): *Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história* [tesis doctoral]. Universidade de São Paulo.
- Viera Maragno, Gogliardo (2010): *Sombras profundas. Dimensão estética y repercusión ambiental del diseño de la varanda en la arquitectura brasileña* [tesis doctoral]. Universidad Politècnica de Catalunya.
- Wanderley, Ingrid Moura (2006): *Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão* [tesis de máster]. Universidade de São Paulo.
- Zubaran, Luiz Carlos (2015): *O problema da razão e da racionalidade na arquitetura moderna: tipos de racionalidade na arquitetura moderna. Dos métodos aristotélicos à intuição em Oscar Niemeyer* [tesis doctoral]. Universidade da Coruña.



### Sitios web

- *Fundação Oscar Niemeyer* [sitio web oficial]: <<http://www.niemeyer.org.br/>> [fecha de consulta: 02-07-2016].

- *Fundação Athos Bulcão* [sitio web oficial]: <<http://www.fundathos.org.br/>> [fecha de consulta: 02-07-2016]. Junto a otra información de interés, en esta página he podido consultar un buen número de textos [dentro de la sección <<http://www.fundathos.org.br/artigos>>], todos ellos relevantes y bien documentados –y muchos no publicados en ningún otro medio– como:

- Campofiorito, Italo (1968): Apresentação da exposição individual “Desenhos”
- Cavalcante, Neusa (n.d.): Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores.
- Correa do Lago, André (n.d.): Athos Bulcão.
- Duarte, Paulo Sergio (2008): Sentido e urbanidade.
- Farias, Agnaldo (n.d.): Athos Bulcão.
- Fonteles, Bené (n.d.): Athos Bulcão.
- Freitas, Grace de (1997): Módulos em expansão.
- Herkenhoff, Paulo: A apresentação da exposição individual “Pinturas, Máscaras e Objetos”.
- Lima, João Filgueiras (n.d.): Athos Bulcão.
- Lontra Costa, Marcus de (1987): Sinfonias da Modernidade.
- Morais, Frederico (1988): Contemporary Tile Work in Brazil.
- Moretzsohn, Carmen (1998): Habitante do silêncio em Brasília
- Niemeyer, Oscar (1973): [breve extracto del] Catálogo “Athos Bulcão - Intégration Architecturale”.
- Porto, Cláudia Estrela (n.d.): Athos Bulcão. The Tenuous Line between Art and Architecture.
- Telles, Claudio (1997): Sintonia de Arte e Arquitetura.



- *Projeto Portinari*: <<http://www.portinari.org.br/>> [fecha de consulta: 02-07-2016].
- *Arquitecturas Cerámicas* [sitio web vinculado a la Cátedra Cerámica Valencia de la ETSAV]: <<http://www.ceramicarchitectures.com/es/>> [fecha de consulta: 02-07-2016].
- *Plataforma Arquitectura* [sitio web de arquitectura]: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl>>. Versión en inglés: *ArchDaily*, <<http://www.archdaily.com/>> [fecha de consulta: 19-07-2016].

## Consultas en línea

- [T] *tectonicablog*, “Alvar Aalto, cerámica 1”, ed. por C. Quintans, publicado 16-09-2011, <<http://tectonicablog.com/?p=35380>> [fecha de consulta: 22-11-2016].
- *ArchDaily Brasil*, “Fotografando a obra de Oscar Niemeyer [parte 2]”, publicado 20-08-2015, <<http://www.archdaily.com.br/br/772210/fotografando-a-obra-de-oscar-niemeyer-parte-2>> [fecha de consulta: 12-03-2017].
- *arq.com.mx* [buscador de arquitectura], “Entrevista/ Oscar Niemeyer/ Niemeyer la poética de la curva”, publicado 13-01-2002 (categoría “Noticias Arquitectura”), disponible en <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/1854.html#.WP7SL2c4CCh>> [fecha de consulta: 01-03-2017].
- ARQA. *Comunidad de Arquitectura y Diseño*, “Gran Hotel Ouro Preto, la obra de Niemeyer en contexto histórico”, publicado 10-03-2009, en <<http://arqa.com/actualidad/colaboraciones/gran-hotel-ouro-preto-la-obra-de-oscar-niemeyer-en-contexto-historico.html>> [fecha de consulta: 30-05-2016].
- *Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* de Brasil (ANPAP):
  - Carvalho de Oliveira, Fabiana: “A obra de Athos Bulcão na arquitetura da Capital Federal: apropiações e deslocamentos”, en <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/fabiana\\_carvalho\\_de\\_oliveiral.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/fabiana_carvalho_de_oliveiral.pdf)> [fecha de consulta: 27-10-2016].





- Carvalho de Oliveira, Fabiana: "Os painéis de Athos Bulcão na arquitetura de Brasília: uma tradução candanga do projeto construtivo brasileiro?", en <[http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/fabiana\\_carvalho.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/fabiana_carvalho.pdf)> [fecha de consulta: 27-10-2016].
- *Atelier Maria Helena Saporoli* [sitio web oficial de la artista], "Arte e arquitetura são os destaques do Museu Oscar Niemeyer", texto de Brunna Stavis, publicado 13-06-2016, disponible en <<http://www.mariahelenasaporoli.com.br/arte-e-arquitetura-sao-os-destaques-do-museu-oscar-niemeyer/>> [fecha de consulta: 07-02-2017].
- *Centro Virtual Camões de Cultura Portuguesa*, "El arte del azulejo en Portugal", ©2000, <<http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/es/>> [fecha de consulta: 21-10-2016].
- *CircA RQ* [sitio web de arte/humanidades], "Athos Bulcão", publicado 17-02-2014, en <<https://circarq.wordpress.com/2014/02/17/athos-Bulcão/>> [fecha de consulta: 19-01-2017].
- *Croma Cultura* [portal cultural], "La curva de Oscar Niemeyer se posa en la ría de Avilés", texto de Alfonso Ferrero, publicado 02-10-2015, en <<http://www.cromacultura.com/centro-niemeyer-aviles/>> [fecha de consulta: 04-03-2017].
- *El Poder de la Palabra* [portal cultural], "Oscar Niemeyer (Brasil, 1907-2012)", <<http://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=120>> [fecha de consulta: 24-04-2017].
- *Entre lo cierto y lo verdadero* [blog del arquitecto Óscar Tenreiro Degwitz], "Oscar Niemeyer", publicado 09-02-2013, disponible en <<https://oscartenreiro.com/2013/02/09/oscar-niemeyer/>> [fecha consulta: 13-0-2016].
- *HACER. História da Arte e da Cultura: Estudos e reflexões* [revista cultural en línea] "Athos Bulcão: a obra de arte no cotidiano", texto de Carolina Bouvie Grippa. Publicado en 2016, y disponible en <<http://www.hacer.com.br/#!athos-Bulcão/wpqu4>> [fecha de consulta: 20-01-2017].
- *Historia del azulejo* [sitio web monográfico], "Azulejos: bibliografía", disponible en <<http://www.azulejos.fr/bibliografia-azulejos-es.html>> [fecha de consulta: 08-10-2016].



- *Museu Nacional do Azulejo* (Lisboa, Portugal), “Coleções e Investigação”, disponible en <<http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/Coleccao/ContentList.aspx>> [fecha de consulta: 07-10-2016].
- *O Azulejo* [sitio web monográfico], “Glossário”, en <<http://artes123.webnode.pt/glossario/>> [fecha de consulta: 05-11-2016].
- *Observatorio de Tendencias del Hábitat*, “Oscar Niemeyer y la baldosa”, publicado 29-07-2015 (act. 03-10-2016), <<http://www.tendenciashabitat.es/?p=4168>> [fecha de consulta: 22-01-2017].
- *Paul Goldberger* [blog de crítica de arquitectura], “Tribute to Oscar Niemeyer (United Nations, New York, NY April 24th, 2013)”, transcripción de conferencia, ©2017, disponible ahora en. <<http://www.paulgoldberger.com/lectures/tributetooscarniemeyer/>> [fecha de consulta: 24-02-2017].
- *Plataforma Urbana* [sitio web de urbanismo y acción social], “Centro Cultural ExCárcel: ¿el cospypaste de Niemeyer?” texto de David Assael, publicado 30-01-2008, en <<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2008/01/30/centro-cultural-ex-carcel-%C2%BFel-copy-paste-de-niemeyer/>>. Fecha de consulta: 24-02-2017.
- *The Museum of Modern Art* (MOMA), “Brazil Builds Exhibition (January 13-February 28, 1943)”, en <<http://www.moma.org/calendar/exhibitions/2304?locale=es>> [fecha de consulta: 15-11-2017].
- *Urbipedia. Archivo de Arquitectura*, “Plantilla: Obras de Oscar Niemeyer” (actualizado 30-08-2015), en <[http://www.urbipedia.org/index.php?title=Plantilla:Obras\\_de\\_Oscar\\_Niemeyer](http://www.urbipedia.org/index.php?title=Plantilla:Obras_de_Oscar_Niemeyer)> [fecha de consulta: 10-10-2016].
- *Vitruvius* [portal de arquitectura y urbanismo]:
  - Almeida, Ana: “O azulejo em Portugal nas décadas de 1950 e 1960. Influência brasileira e especificidades locais”, publicado en *Arquitextos* (núm. 148.01, año 13, septiembre de 2012) y disponible en <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4490>> [fecha de consulta: 10-10-2016].





- Dias Comas, Carlos E.: "O passado mora ao lado. Lúcio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40", publicado en *Arquitextos* (núm. 122.00, año 11, julio de 2010) y disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486>> [fecha de consulta: 11-10-2016].
- Mahfuz, Edson; "Lo clásico, lo poético, lo erótico", publicado en *Arquitextos* (núm. 125.03, año 11, octubre de 2010) y disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3447>> [fecha de consulta: 10-10-2016].
- Matoso Macedo, Danilo; y Gomes da Silva, Elcio; "Ordens tectônicas no Palácio do Congresso Nacional", publicado en *Arquitextos* (núm. 131.00, año 11, abril de 2011) y disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3567>> [fecha de consulta: 10-10-2016].
- Moura, Rosa: "Efeitos simbólicos do museu Oscar Niemeyer na internacionalização de Curitiba", publicado en *Arquitextos* (núm. 125.08, año 11, octubre de 2010) y disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3567>> [fecha de consulta: 10-10-2016].
- Ormindo de Azevedo, Paulo: "Niemeyer según Goldberger", publicado en *Drops* (núm. 064.01, año 13, enero de 2013), y disponible ahora en <[http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.064/4634/es\\_ES](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.064/4634/es_ES)> [fecha de consulta: 08-10-2016].
- Ortiz de Oliveira, Giovanna: "Lucio Costa", entrevista realizada el 23-02-1992 en Río de Janeiro, y publicada en *Entrevista* (núm. 023.03, año 06, julio de 2005). Disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/06.023/3313?page=1>> [fecha de consulta: 08-10-2016].
- Piccolo Figueiredo, Rolando: "Auto Posto Clube dos 500. Excepcionalidade de uma linguagem niemeyeriana no pré-Brasília", publicado en *Arquitextos* (núm. 193.03, año 17, junio de 2016), y disponible ahora en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6102>> [fecha de consulta: 09-10-2016].
- Queiroz, Rodrigo: "Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo", publicado en *Arquitextos* (núm. 151.08, año 13, diciembre de 2012), y disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4632>> [fecha de consulta: 09-10-2016].



- Segre, Roberto; Barki, José; Kós, José; y Vilas Boas, Naylor: "O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu 'vivo' da arte moderna brasileira (1)", publicado en *Arquitextos* (núm. 069.02, año 06, febrero de 2006) y disponible ahora en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>> [fecha de consulta: 08-10-2016].
- Verde Zein, Ruth: "Oscar Niemeyer. Da critica alheia à teoria própria", publicado en *Arquitextos* (núm. 151.04, año 13, diciembre de 2012), y disponible ahora en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>> [fecha de consulta: 08-10-2016].
- *Wikipedia. A enciclopédia livre*, "Lista de obras de Oscar Niemeyer", publicado 04-05-2008 (actualizado 16-04-2017), <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_obras\\_de\\_Oscar\\_Niemeyer](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_obras_de_Oscar_Niemeyer)> [fecha de consulta: 20-12-2017].



## Recursos audiovisuales

- *Arquia / Documental 1* (2008): Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos. N° exp. ICEC: 01117/08.
  - Disco 1: *Oscar Niemeyer, un arquitecto comprometido* (2000). Marc-Henri Wajnberg (director), Josep Maria Botey (autor del libreto). Formato: DVD. Duración: 60 min.
  - Disco 2: *Lúcio Costa. Brasilia y la utopía moderna* (2003). Geraldo Motta Filho (director), Patrizio Vélez (autor del libreto). Formato: DVD. Duración: 76 min.
- Esther, Carmen (1964): "Entrevistas a Oscar Niemeyer y Juscelino Kubitschek en el cuarto aniversario de Brasilia", *Radio Barcelona*, transcripción en "DC Papers n° 3", Barcelona, pp. 99-102, disponible ahora en <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4017458.pdf>> [fecha de consulta: 12-12-2016].





## Artículos de prensa (relación cronológica)

- José Luis Mateo, "Alvar Aalto y la arquitectura española" (1982, 30 de noviembre, p. 46), *La Vanguardia* [en línea], en <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1982/11/30/pagina-46/32962506/pdf.html>> [fecha de consulta: 12-12-2016].
- "José Antonio Coderch, un renovador de la arquitectura catalana, murió en Barcelona" (1984, 7 de noviembre), *El País* [en línea], disponible en <[http://elpais.com/diario/1984/11/07/cultura/468630007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/11/07/cultura/468630007_850215.html)> [fecha de consulta: 12-12-2016].
- Cristina Carrillo de Albornoz, "Oscar Niemeyer: 'Mi arquitectura va contra toda regla, sólo respeto el entorno'" (2002, 30 de enero), *El Cultural* [en línea], disponible en <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Oscar-Niemeyer/4059>> [fecha de consulta: 13-07-2016].
- Carlos Haag, "Niemeyer según los académicos. Analizan en diversos estudios las obras del creador de Brasilia" (2003, enero, ed. 203), *Revista Pesquisa FAPESP* [en línea], ed. 203, en <<http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2013/04/02/niemeyersegunlosacademicos/>> [fecha de consulta: 14-07-2016].
- Michael Kimmelman, "The Last of the Moderns" (2005, May 15), *The New York Times Magazine* [on line], disponible en <http://www.nytimes.com/2005/05/15/magazine/the-last-of-the-moderns.html>> [fecha de consulta: 24-02-2017].
- Ana Gerez (EFE), "Óscar Niemeyer inaugura la obra que considera más difícil de su larga carrera" (2007, 6 de abril), *El Mundo* [en línea], disponible en <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/06/cultura/1175821881.html>> [fecha de acceso: 16-07-2016].
- Juan Miguel Hernández León, "Niemeyer: el siglo de la arquitectura" (2007, 15 de diciembre), *Diario ABC* (edición de Madrid, sección de Cultura) [en línea], disponible en <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2007/12/15/005.html>>.[fecha de acceso: 04-09-2016].
- Chris Dercon, "Oscar Niemeyer, un genio de las formas" (2007, 28 de diciembre), *Revista Ñ / Clarín* [en línea], <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2007/12/28/01573475.html>> [fecha consulta: 13-07-2016].
- Anatxu Zabalbeascoa, "Más allá de Niemeyer" (2008, 9 de febrero), *El País* [en línea], en <[http://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202515570\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202515570_850215.html)> [fecha de consulta: 04-01-2017].



- "Nace un hito. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer" (2010, 14 de diciembre), *El Comercio / La Voz de Avilés* [en línea], suplemento especial de 56 páginas disponible en <<http://servicios.elcomercio.es/extras/niemeyer/>> [fecha de consulta: 12-05-2017].
- Eloy Méndez, "El taller de cerámica del barrio construirá el mural del Niemeyer" (2010, 29 de diciembre), *La Nueva España* [en línea], <<http://www.lne.es/gijon/2010/12/29/taller-ceramica-barrio-construira-mural-niemeyer/1013347.html>> [fecha de consulta: 04-01-2017].
- Rafa Valbuena, "Niemeyer, pasión por las curvas" (2011, 27 de enero), *La Voz de Avilés* [en línea], <<http://www.elcomercio.es/v/20110127/aviles/niemeyer-pasion-curvas-20110127.html>> [fecha de consulta: 04-01-2017].
- Horacio Fernández del Castillo, "Eterno Niemeyer" (2011, noviembre), *JotDown Cultural Magazine* [en línea], en <<http://www.jotdown.es/2012/11/eternoniemeyer/>> [fecha de consulta: 30-05-2016].
- Camila Viegas-Lee, "Niemeyer fez do modernismo identidade brasileira, diz crítico americano" (2012, 6 de dezembro), *BBC* (edición Brasil) [en línea], disponible en <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/12/121017\\_niemeyer\\_ouroussoff\\_cv.shtml?print=1](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/12/121017_niemeyer_ouroussoff_cv.shtml?print=1)> [fecha de consulta: 13-07-2016].
- Paulo Cabral de São Paulo, "Especialistas veem 'esgotamento' criativo em obras de Niemeyer" (2012, 6 de dezembro), *BBC* (edición Brasil) [en línea], disponible en <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/12/121017\\_niemeyer\\_obit\\_legacy\\_pc.shtml](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/12/121017_niemeyer_obit_legacy_pc.shtml)> [fecha de consulta: 13-07-2016].
- Sarah Williams Goldhagen, "The Beauty and Inhumanity of Oscar Niemeyer's Architecture" (2012, Dec. 12), *New Republic* [on line], <<https://newrepublic.com/article/111002/beauty-and-inhumanity-oscar-niemeyers-architecture>> [fecha de consulta: 15-10-2017].
- Isaac Roitman, "Brasília: da alvorada ao caos e vice-versa" (2013, 11 de mayo), *Correio Braziliense*, artículo de opinión publicado el 11-05-2013 y reproducido en la sección de noticias de la página web de la *Universidade de Brasília* el 13-05-2013, de donde se toma: <<http://unb2.unb.br/noticias/unbagencia/artigo.php?id=620#>> [fecha de consulta: 15-10-2017].
- Patxi Eguiluz y Carlos Copertone, "Escala, lugar y tiempo" (2015, 28 de abril), *Architectural Digest* (España), en <<http://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/escalalugarytiempo/>> [fecha de consulta: 23-11-2016].



# ORIGEN DE LAS IMÁGENES

Fig. 1 Congreso Nacional de Brasil (Brasilia), de Oscar Niemeyer. Fotografía de Marcel Gautherot. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-203630/brasilia-en-construccion-por-marcel-gautherot>>. Fecha de consulta: 05-04-2017.

Fig. 2 Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/16541.html#.WRuZ5-vyiCg>>. Fecha de consulta: 01-03-2017.

Fig. 3 Edificio Niemeyer (Belo Horizonte, Brasil). Fotografía de Styliane Philippou. Fuente: <[http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1815-58982013000200002](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-58982013000200002)>. Fecha de consulta: 02-01-2017.

Fig. 4 Bocetos de la autora sobre diversas obras de Oscar Niemeyer.

Fig. 5 Bocetos de la autora sobre diseños de azulejería en obras de Oscar Niemeyer.

Fig. 6 Bocetos de la autora sobre diversas obras de Oscar Niemeyer (II).

Fig. 7 Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1996 [fotografía de la portada]. Fuente: <<https://www.casadellibro.com>>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig. 8 Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven-London, Yale University Press, 2008 [fotografía de la portada]. Fuente: <<https://www.amazon.es>>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig. 9 Oscar Niemeyer, *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*, London, Phaidon Press, 2000 [fotografía de la portada]. Fuente: <<https://www.amazon.es>>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig. 10 Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (Avilés, España). Fotografía de la autora.

Fig. 11 Sede de la Editorial Mondadori (Segrate, Italia), de Oscar Niemeyer. Fotografía de la autora.

Fig. 12 Panel vidriado de la vía procesional de Babilonia. Exposición "De Obra. Cerámica aplicada a la Arquitectura", Museu del Disseny de Barcelona, septiembre de 2016. Fotografía de la autora.



Fig. 13 Edificio en Avenue Rapp, 29 (París, Francia), de Jules Lavirotte. Fotografía de Jean-Pierre Dalbéra. Fuente: <<https://www.flickr.com/photos/dalbera/5519755116/>>. Fecha de consulta: 06-04-2017.

Fig. 14 *Majolica House* en Viena (Austria) de Otto Wagner. Fotografía de Maximilian Just. Fuente: <<https://es.pinterest.com/artdeptprops/reference-art-nouveau/>>. Fecha de consulta: 4-09-2016.

Fig. 15 Casa de Otto Wagner en Viena (Austria). Croquis de estudio de Jozse Plecnik. Fuente: Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani, *El principio del revestimiento*, Madrid, Akal, 1999.

Fig. 16 *Zacherl-Haus* (Viena, Austria), de Jozse Plecnik. Estudio para el revestimiento de la fachada con placas de cerámica. Fuente: Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani, *El principio del revestimiento*, Madrid, Akal, 1999.

Fig. 17 Mercado de Colón (Valencia, España), de Francisco Mora Berenguer [fotografía]. Fuente: <<http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2010/07/mercado-de-colon-inaugurado-en-1916.html>>. Fecha de consulta: 22-03-2017.

Fig. 18 Catedral de Brasilia (Brasil), de Oscar Niemeyer, interior [fotografía]. Fuente: Paul Andreas e Ingeborg Flagge (eds.), *Oscar Niemeyer: eine legende der Moderne. A legend of Modernism*. Frankfurt am Main, Deutsches Architektur Museum, 2003.

Fig. 19 Casa Batlló (Barcelona, España), de Antoni Gaudí [fotografía]. Fuente: <<https://es.pinterest.com/pin/203084264419454781/>>. Fecha de consulta: 22-03-2017.

Fig. 20 Palau de la Música Catalana (Barcelona, España), de Lluís Domènech i Montaner. Detalle de la fachada. Fotografía de la autora.

Fig. 21 Cerámica valenciana del siglo XVIII. Convento de Santa Clara (Xàtiva, España). Composición de la autora.

Fig. 22 Alicatado marroquí. Fotografía de la autora.

Fig. 23 Iglesia de Jesús (Setúbal, Portugal), siglo XVI. Fotografía de Nicolas Lemonnie. Fuente: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/sec17.html>>. Fecha de consulta: 22-03-2017.

Fig. 24 Iglesia del Convento de la Madre de Dios (Lisboa, Portugal), sede del Museo Nacional del Azulejo [fotografía]. Fuente: <<http://lisboa.convida.pt/poi/ver-fazer/mosteiro-igreja-da-madre-de-deus-8196>>. Fecha de consulta: 23-03-2017.

Fig. 25 Claustro del Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Detalle de panel cerámico. Fotografía de la autora.

Fig. 26 Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Interior del edificio de la Orden Terciaria Secular. Fotografía de Leopoldo García Ruiz.

Fig. 27 Catedral Basílica de San Salvador (Salvador de Bahía, Brasil). Detalle de panel cerámico. Fotografía de la autora.

Fig. 28 Cuerpo superior de la fachada de la Iglesia de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Fotografía de la autora.

Fig. 29 Claustro del Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Fotografía de la autora.

Fig. 30 Puerta lateral de acceso al Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Fotografía de la autora.

Fig. 31 Azulejos de Beira Mar (Aveiro, Portugal). Fotografía de R. Xo. Fuente: <<http://www.stylefeelfree.com/2016/10/azulejos-beira-mar-aveiro-ruta-ceramica.html>>. Fecha de consulta: 25-03-2017.

Fig. 32 Fachada de edificio en Salvador de Bahía, Brasil (detalle). Fotografía de la autora.

Fig. 33 Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Sede de la Orden Terciaria Secular, detalle de panel cerámico. Fotografía de la autora.

Fig. 34 Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Sede de la Orden Terciaria Secular, detalle de panel cerámico. Fotografía de la autora.

Fig. 35 Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Claustro, detalle de panel cerámico. Fotografía de la autora.

Fig. 36 Casa Ugalde (Caldes d'Estrac, España), de José Antonio Coderch y Manuel Valls [fotografía, Archivo Coderch]. Fuente: <<http://www.epdlp.com/edificio.php?id=179>>. Fecha de consulta: 21-03-2017.

Fig. 37 Edificio de viviendas en la Barceloneta (Barcelona, España), de José Antonio Coderch y Manuel Valls [fotografía]. Fuente: <<https://hiveminer.com/Tags/barceloneta.coderch>>. Fecha de consulta: 21-03-2017.

Fig. 38 Estudio de piezas cerámicas para el Hotel Parco dei Principi, de Gio Ponti. Fuente: <<http://arquiscopio.com/gio-ponti-y-la-artesania-local/?lang=zh>>. Fecha de consulta: 20-03-2017.

Fig. 39 Pabellón de Brasil para la Exposición Internacional de Nueva York de 1938, de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: Hugo Segawa, *Architecture of Brazil 1900–1990*, New York, Springer, 2013, p. 104.

Fig. 40 Pabellón de Finlandia para la Exposición Internacional de Nueva York de 1938, de Alvar Aalto [fotografía]. Fuente: <<http://inzyniermocno.tumblr.com>>. Fecha de consulta: 24-03-2017.

Fig. 41 Alvar Aalto [fotografía]. Fuente: <<http://seinajoenkaupunginteatteri.fi/teatteri/>>. Fecha de consulta: 26-06-2016.

Fig. 42 Proyecto para el Museo de Bellas Artes de Bagdad, de Alvar Aalto. Fuente: <<https://hiddencities.wordpress.com/tag/baghdad/>>. Fecha de consulta: 27-10-2016.

Fig. 43 Edificio de la Universidad de Ciencia y Tecnología Houari-Boumediene (Argel, Argelia), de Oscar Niemeyer [boceto]. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro150>>. Fecha de consulta: 25-03-2017.

Fig. 44 Detalle constructivo de proyecto con piezas cerámicas de Alvar Aalto [dibujo]. Fuente: *University of Technology, Otaniemi. 1949-74*, Alvar Aalto Foundation, 2003.

Fig. 45 Detalle constructivo de proyecto con piezas cerámicas de Alvar Aalto [dibujo]. Fuente: *University of Technology, Otaniemi. 1949-74*, Alvar Aalto Foundation, 2003.

Fig. 46 Vista de Copacabana en la década de 1920 [fotografía]. Fuente: <<http://kid-bentinho.blogspot.com.es/2015/06/fotografias-antigas-do-brasil.html?m=1>>. Fecha de consulta: 26-10-2017.

Fig. 47 *Semana de Arte Moderna* de São Paulo de 1922. Catálogo de la exposición. Fuente: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/page/6/>>. Fecha de consulta: 25-03-2017.

Fig. 48 *Semana de Arte Moderna* de São Paulo de 1922. Detalle del programa. Fuente: <<http://valiteratura.blogspot.com.es/2010/11/semana-da-arte-moderna.html>>. Fecha de consulta: 25-03-2017.

Fig. 49 Vivienda en Rua Santa Cruz 325 (São Paulo, Brasil), de Gregori Warchavchik. Plano de fachada en proyecto. Fuente: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/page/6/>>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 50 Vivienda en São Paulo, de Gregori Warchavchik [fotografía]. Vista general. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-131162/clasicos-de-arquitectura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 51 Vivienda en São Paulo, de Gregori Warchavchik [fotografía]. Detalle de la fachada posterior. Fuente: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.005/2100>>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 52 Lúcio Costa [fotografía]. Fuente: <<http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/25/rev25-esp.pdf>>. Fecha de consulta: 26-10-2016.

Fig. 53 Solar de Monjope, residencia construida por José Mariano Filho [fotografía]. Fuente: Samuel Silva de Brito, *Lucio Costa: o processo de uma modernidade* [tesis doctoral], Universidad Politécnica de Catalunya, 2014, p. 111.

Fig. 54 Carpintería con celosía [dibujo de Lucio Costa]. Fuente: Danilo Matoso Macedo, *A matéria da invenção. Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais* [tesis de máster], Universidade Federal de Minas Gerais, 2002, p. 25.

Fig. 55 Iglesia de Nuestra Señora del Carmen en Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil). Fotografía de G. E. Kidder Smith. Fuente: Philip L. Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, New York, The Museum of Modern Art, p. 51.

Fig. 56 Fazenda Colubandê (Estado de Rio de Janeiro). Primera mitad del s. XIX [fotografía]. Fuente: <<http://historiasemonumentos.blogspot.com.es/search?q=Fazenda+Colubande>>. Fecha de consulta: 03-11-2016.

Fig. 57 Fazenda Colubandê (Estado de Rio de Janeiro). Primera mitad del s. XIX. Fotografía de G. E. Kidder Smith. Fuente: Philip L. Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, cit., p. 35.

Fig. 58 Vivienda de Oscar Niemeyer en Brasília, 1960 [fotografía]. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro097>>. Fecha de consulta: 15-11-2016.

Fig. 59 Casa de Baile de Pampulha (Belo Horizonte, Brasil), de Oscar Niemeyer. Detalle de azulejo y *cobogó* [fotografía]. Fuente: Ana Karina Bernardes, *Conhecer e reconhecer: patrimônio cultural*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, p. 15.

Fig. 60 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha (Belo Horizonte, Brasil), de Oscar Niemeyer [fotografía]. Fachada posterior. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro00801>>. Fecha de consulta: 29-11-2016.

Fig. 61 Sede de la Asociación Brasileña de Prensa (Rio de Janeiro, Brasil), de MMM Roberto. Fotografía de G. E. Kidder Smith. Fuente: Philip. L. Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, cit., p. 114.

Fig. 62 Casa de Baile de Pampulha (Belo Horizonte, Brasil), de Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, cit., p. 99.

Fig. 63 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro, Brasil), de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer et al. [fotografía]. Fuente: <<http://brasileiros.com.br/2015/05/alicerce-futuro/>>. Fecha de consulta: 04-11-2016.

Fig. 64 Le Corbusier en Rio de Janeiro, 1929 [fotografía de la Fundación Le Corbusier]. Fuente: <<http://www.fondationlecorbusier.fr>>. Fecha de consulta: 04-11-2016.

Fig. 65 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro, Brasil). Propuesta final. Fuente: <<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/LC2015/LC2015/paper/viewFile/567/1232>>. Fecha de consulta: 02-05-2017.

Fig. 66 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro, Brasil), planta baja. Fotografía de M. Gautherot. Fuente: <<https://zagan.unizar.es/record/48389/files/BOOK-2016-002.pdf>>. Fecha de consulta: 25-02-2017.

Fig. 67 Azulejos destinados al Edificio del MESP. Bocetos de Le Corbusier. Fuente: Samuel Silva de Brito, *Lucio Costa: o processo de uma modernidade*, cit., p. 396.

Fig. 68 Edificio del MESP (Rio de Janeiro, Brasil), planta baja. Fotografía de Laura Marques. Fuente: <<https://oglobo.globo.com/rio/os-tesouros-do-palacio-gustavo-capanema-predio-do-mec-5462176>>. Fecha de consulta: 27-04-2017.

Fig. 69 Edificio del MESP (Rio de Janeiro, Brasil), planta baja [fotografía]. Fuente: <<http://www.archdaily.co/co/02-306831/clasicos-de-arquitectura-ministerio-de-educacion-y-salud-lucio-costa>>. Fecha de consulta: 27-04-2017.

Fig. 70 Edificio del MESP (Rio de Janeiro, Brasil), planta baja [fotografía]. Fuente: <<https://www.flickr.com/search/?text=palacio%20capanema>>. Fecha de consulta: 27-04-2017.

Fig. 71 Edificio del MESP (Rio de Janeiro, Brasil), planta baja. Localización de los paneles de Cândido Portinari. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira contenidos en su tesis de máster *O azulejo na modernidade arquitetônica*, Universidade de São Paulo, 2008, p. 222.

Fig. 72 Panel cerámico “Conchas e hipocampos”, de Cândido Portinari. Edificio del MESP, planta baja [fotografía]. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1768/detalhes>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 73 Panel cerámico “Estrellas de mar y peces”, de Cândido Portinari. Edificio del MESP, planta baja [fotografía]. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1767/detalhes>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 74 Detalle del panel cerámico “Estrellas de mar y peces”, de Cândido Portinari. Edificio del MESP, planta baja. Fotografía de Luís Henrique Haas Luccas. Fuente: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.160/4877>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 75 Edificio del MESP, planta baja. Localización de los paneles de Paulo Cláudio Rossi Osir. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira contenidos en *O azulejo na modernidade arquitetônica*, cit., p. 224.

Fig. 76 Panel cerámico de la caja de escalera, de Paulo Cláudio Rossi Osir. Edificio del MESP, planta baja. Fotografía de Laura Marques. Fuente: <<https://oglobo.globo.com/rio/os-tesouros-do-palacio-gustavo-capanema-predio-do-mec-5462176>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 77 Detalle de panel cerámico de Paulo Cláudio Rossi Osir. Edificio del MESP, planta baja. Fotografía de Gustavo Miranda. Fuente: <<https://oglobo.globo.com/rio/uma-historia-construida-de-azulejo-em-azulejo-14063075>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.



Fig. 78 Detalle de panel cerámico de Paulo Cláudio Rossi Osir. Edificio del MESP (Rio de Janeiro, Brasil), planta baja [fotografía]. Fuente: <<http://www.abaretiba.blog.br/2014/03/candido-portinari-e-os-azulejos-do.html>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 79 Panel cerámico “Conchas e hipocampos”, de Cândido Portinari. Edificio del MESP, planta baja. Fotografía de Caio Reisewitz. Fuente: <<http://portal.iphan.gov.br/clc/galeria/detalhes/151/>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 80 Estudio de panel cerámico para el Edificio del MESP, de Cândido Portinari. Acuarela, grafito y lápiz de color sobre papel, dimensiones 14,5x20cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1967/detalhes>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 81 Estudio de panel cerámico para el Edificio del MESP, de Cândido Portinari. *Gouache* y grafito sobre papel, dimensiones 9,8x18,5cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/893/detalhes>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 82 Claustro del Convento de San Francisco (Salvador de Bahía, Brasil). Fotografía de la autora.

Fig. 83 Edificio del MESP, planta baja [fotografía]. Fuente: <<http://gastv.mx/tag/ministerio-de-educacion-y-salud/>>. Fecha de consulta: 29-04-2017.

Fig. 84 Azulejos pintados por Cândido Portinari para el MESP, y finalmente descartados [fotografía]. A los peces allí representados se les atribuye un parecido con Gustavo Capanema. Se conservan en la sede que fue del Ministerio de Educación y Salud Pública, y que actualmente alberga el Ministerio de Cultura. Fuente: <<http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2016/03/o-ministro-que-virou-peixe.html>>. Fecha de consulta: 29-04-2017.

Fig. 85 Cândido Portinari en su estudio (1942). Fotografía de Hart Preston para *Life Magazine*. Fuente: <<http://www.ccms.saude.gov.br/portinari/projeto.htm>>. Fecha de acceso: 17-05-2017.

Fig. 86 Rocalla. Ilustración de Pierre-Edmé Babel. Fuente: Rafael Alves Pinto Júnior, *Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura moderna no Brasil* [tesis de máster], Universidade Federal de Goiás, 2006, p. 76.

Fig. 87 Edificio del MESP, vista aérea de la terraza-jardín. Fotografía de Marcel Gautherot. Fuente: Aline Sampaio de Mello Guimarães, *Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño* [tesis doctoral]. Universidad Politècnica de Catalunya, 2015, p. 147.

Fig. 88 Dibujo original de la terraza-jardín del MESP, de Roberto Burle Marx (versión final). Fuente: Aline Sampaio de Mello Guimarães, *Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño*, cit. p. 144.

Fig. 89 Estudio de panel cerámico para el MESP, de Cândido Portinari. Grafito y lápiz de color sobre papel, 14x20,3cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/684/detalhes>>. Fecha de consulta: 28-04-2017.

Fig. 90 Edificio del MESP, vista parcial de la planta baja [fotografía]. Fuente: <[http://www.urbipedia.org/hoja/Palacio\\_Gustavo\\_Capanema](http://www.urbipedia.org/hoja/Palacio_Gustavo_Capanema)>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 91 Edificio del MESP, revestimiento cerámico de la escalera de servicio [fotografía]. Fuente: <<https://fr.pinterest.com/explore/pintura-em-azulejo-956299321337/>>. Fecha de consulta: 30-04-2017

Fig. 92 Estudio de panel cerámico para el MESP, de Cândido Portinari. Grafito y lápiz de color sobre papel, 9x14cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/168/detalhes>>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 93 Estudio de panel cerámico para el MESP, de Cândido Portinari. Gouache y grafito sobre papel, 10,3x18cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/894/detalhes>>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 94 Edificio del MESP, vista general [fotografía]. Fuente: <<http://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:PalacioGustavoCapanema.9.jpg>>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 95 Edificio del MESP, cubierta [fotografía]. Fuente: Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, cit., p. 67.

Fig. 96 Edificio del MESP, vista aérea [fotografía]. Fuente: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1397066&page=123>>. Fecha de consulta: 30-04-2017.

Fig. 97 Edificio del MESP. Fotografía de Luiz Carlos Zubarán.

Fig. 98 Proyecto para auditorio del MESP [fotomontaje]. Fuente: David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York, Rizzoli. 1994, p. 39.

Fig. 99 Boceto de Oscar Niemeyer para la vivienda de Oswald de Andrade (São Paulo, Brasil). Fuente: Lauro Cavalcanti, *When Brazil Was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*. New York, Princeton Architectural Press, 2003, p. 192.

Fig. 100 Boceto de Oscar Niemeyer para la vivienda de Oswald de Andrade. Fuente: Lauro Cavalcanti, *When Brazil Was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*, cit., p. 193.

Fig. 101 Boceto de Oscar Niemeyer para la vivienda de Oswald de Andrade. Fuente: Lauro Cavalcanti, *When Brazil Was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*, cit., p. 192.

Fig. 102 Boceto de Oscar Niemeyer para la Casa Burton Tremaine (Santa Barbara, California, EE.UU.). Fuente: Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1996, p. 27.

Fig. 103 Pabellón de Brasil para la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: <<http://www.archdaily.pe/pe/776722/moderno-y-tropical-reinterpretando-los-principios-lecorbuserianos-en-las-primeras-obras-de-niemeyer>>. Fecha de consulta: 07-02-2017.

Fig. 104 Croquis de la propuesta de Lucio Costa para el pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Nueva York (1938). Fuente: Samuel Silva de Brito, *Lucio Costa: o processo de uma modernidade*, cit., p. 443.

Fig. 105 Detalle de los paneles de azulejos propuestos por Lucio Costa en 1938 para el Pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York. Fuente: Samuel Silva de Brito, *Lucio Costa: o processo de uma modernidade*, cit., p. 443.

Fig. 106 Planta primera del pabellón de Brasil para la Exposición de Nueva York de 1939. Fuente: Samuel Silva de Brito, *Lucio Costa: o processo de uma modernidade*, cit., p. 461.

Fig. 107 Interior del Pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de 1939 [fotografía]. Fuente: David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, cit., p. 49.

Fig. 108 Detalle de la celosía de la fachada del pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de 1939 [fotografía]. Fuente: <[http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-185041/clasicos-de-arquitectura-pabellon-brasilero-de-1939-en-nueva-york-lucio-costa-oscar-niemeyer/1345906896\\_pavilhaony\\_13](http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-185041/clasicos-de-arquitectura-pabellon-brasilero-de-1939-en-nueva-york-lucio-costa-oscar-niemeyer/1345906896_pavilhaony_13)>. Fecha de consulta: 07-02-2017.

Fig. 109 Vista general de Ouro Preto (Estado de Minas Gerais, Brasil) [fotografía]. Fuente: <<http://malanasmaos.com.br/cidades-historicas/>>. Fecha de consulta: 09-02-2017.

Fig. 110 Perspectiva del Hotel de Ouro Preto, de Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: Manuel Franco Taboada, *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos*. A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2013, p. 37.

Fig. 111 Hotel en Ouro Preto. Boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Hugo Segawa, *Architecture of Brazil*. 1900–1990, cit., p. 106.

Fig. 112 Boceto de Oscar Niemeyer con la ubicación de los edificios del Conjunto de Pampulha en torno al lago. Fuente: David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, cit., p. 50.

Fig. 113 Boceto del conjunto de Pampulha, de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro008>>. Fecha de consulta: 11-12-2016.

Fig. 114 Vista del lago de Pampulha desde la terraza del Club Náutico. Fotografía de Marcilio Gazzinelli. Fuente: <<http://www.metalocus.es/es/noticias/pampulha-declarado-patrimonio-de-la-humanidad-oscar-niemeyer>>. Fecha de consulta: 11-12-2016.

Fig. 115 Vista del Casino de Pampulha desde el Club Náutico [fotografía]. Fuente: <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/yacht-club-en-belo-horizonte/>>. Fecha de consulta: 11-12-2016.

Fig. 116 Vista del Casino de Pampulha desde la terraza del Club Náutico. Fotografía de Gustavo Neves da Rocha Filho. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-311342/clasicos-de-arquitectura-casino-de-pampulha-oscar-niemeyer>>. Fecha de consulta: 11-12-2016.

Fig. 117 Vista del Club Náutico de Pampulha desde la Iglesia de San Francisco de Asís [fotografía]. Fuente: <<http://hojeemdia.com.br/horizontes/acordo-entre-pbh-e-iate-sobre-demoli%C3%A7%C3%A3o-de-anexo-s%C3%B3-deve-ocorrer-em-junho-1.383077>>. Fecha de consulta: 11-12-2016.

Fig. 118 Detalle de los azulejos del conjunto de Pampulha [fotografía]. Fuente: Ana Karina Bernardes, *Conhecer e reconhecer: patrimônio cultural*, cit., p. 25.

Fig. 119 Fachada de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Lapa (Río de Janeiro). Fuente: <<http://azulejosantigosrj.blogspot.com.es/2016/07/lapa-viiiib-igreja-nossa-senhora-do.html>>. Fecha de consulta: 12-02-2017.

Fig. 120 Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Lapa (Río de Janeiro). Detalle del campanario [fotografía]. Fuente: <<http://azulejosantigosrj.blogspot.com.es/2013/03/lapa-viii-igreja-nossa-senhora-do.html>>. Fecha de consulta: 12-02-2017.

Fig. 121 Boceto del Casino de Pampulha, de Oscar Niemeyer. Fuente: Guido Laganà y Marcus Lontra (eds.), *Niemeyer 100*, Milano, Electa, 2008, p. 52.

Fig. 122 Planta del Casino de Pampulha, localización de revestimiento de azulejos. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira contenidos en *O azulejo na modernidade arquitetônica*, cit., p. 263.

Fig. 123 Vista parcial del Casino de Pampulha [fotografía]. Fuente: Alan Hess, *Oscar Niemeyer Buildings*, New York, Rizzoli, 2009, p. 53.

Fig. 124 Casino de Pampulha, detalle de zócalo [fotografía]. Fuente: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-151457/classicos-da-arquitetura-cassino-da-pampulha-slash-oscar-niemeyer/52796a50e8e44e879c000029-classicos-da-arquitetura-cassino-da-pampulha-slash-oscar-niemeyer-foto>>. Fecha de consulta: 14-02-2017.

Fig. 125 Club Náutico de Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Guido Laganà y Marcus Lontra (eds.), *Niemeyer 100*, cit., p. 56.

Fig. 126 Planta del Club Náutico de Pampulha, localización de revestimiento de azulejos. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira contenidos en *O azulejo na modernidade arquitetônica*, cit., p. 274.

Fig. 127 Club Náutico de Pampulha, vista general [fotografía]. Fuente: Hess, Alan (2009): *Oscar Niemeyer Buildings*. New York, Rizzoli.

Fig. 128 Club Náutico de Pampulha, detalle de la planta baja [fotografía]. Fuente: Futagawa, Yukio (2008): *Oscar Niemeyer. Form and Space*. Tokio, ADA Editors.

Fig. 129 Club Náutico de Pampulha, vista parcial [fotografía]. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro00804>>. Fecha consulta: 10-04-2017.

Fig. 130 Casa de Baile de Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer.. Fuente: <<http://abca.art.br/n39/01patrimonio.html>>. Fecha de consulta: 10-04-2017.

Fig. 131 Planta de la Casa de Baile de Pampulha, localización de revestimiento de azulejos. Planos de David Underwood adaptados por Marcele Cristiane da Silveira contenidos en *O azulejo na modernidade arquitetônica*, cit., p. 268.

Fig. 132 Casa de Baile de Pampulha, vista aérea [fotografía]. Fuente: <[http://whc.unesco.org/include/tool\\_image.cfm?id=142163](http://whc.unesco.org/include/tool_image.cfm?id=142163)>. Fecha de consulta: 10-04-2017.

Fig. 133 Casa de Baile de Pampulha, detalle [fotografía]. Fuente: <<http://www.archdaily.com.br/br/778481/olhares-sobre-a-casa-do-baile>>. Fecha de consulta: 10-04-2017.

Fig. 134 Casa de Baile de Pampulha, vista general [fotografía]. Fuente: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa\\_do\\_Baile](https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_do_Baile)>. Fecha de consulta: 10-04-2017.

Fig. 135 Casa de Baile de Pampulha, detalle [fotografía]. Fuente: <<http://whc.unesco.org/en/documents/142151>>. Fecha de consulta: 11-04-2017.

Fig. 136 Detalle de panel cerámico presente en el interior del Club Náutico de Pampulha, diseñado por Cândido Portinari [fotografía]. Dimensiones: 277x635cm (conjunto), 15x15cm (azulejos). Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2496/detalhes>>. Fecha de consulta: 11-04-2017.

Fig. 137 Detalle de panel cerámico presente en el interior del Club Náutico de Pampulha, diseñado por Cândido Portinari [fotografía]. Dimensiones: 277x635cm (conjunto), 15x15cm (azulejos). Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2496/detalhes>>. Fecha de consulta: 11-04-2017.

Fig. 138 Hotel-resort en Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*, cit., p. 51.

Fig. 139 Casa del Baile de Pampulha, detalle del pavimento. Fuente: *Oscar Niemeyer: 2001* (catálogo de la exposición), Lisboa, Parque Expo-Instituto Superior de Ciencias do Trabalho e da Empresa. p. 49.



Fig. 140 Vista de la plaza de San Sebastián en Manaus (Brasil), pavimentada con *pedra portuguesa*, en 1945 [fotografía]. Fuente: Styliane Philippou, Oscar Niemeyer: *Curves of Irreverence*, cit., p. 49.

Fig. 141 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro008>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 142 Alzado y planta de la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro008>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 143 Iglesia de San Francisco de Asís, vista general. Fuente: <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/12226.html#.WUJP1rFh1E4>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 144 Interior de la Iglesia de San Francisco de Asís. Fuente: <<http://portal.iphan.gov.br/80anos/noticias/detalhes/3766/dia-do-patrimonio-e-marcado-pela-certificacao-da-pampulha-como-patrimonio-mundial>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 145 Propuesta de fachada de acceso de la Iglesia de San Francisco de Asís. Fuente: Marcele Cristiane da Silveira, *O azulajo na modernidade arquitetônica*, cit., p. 287.

Fig. 146 Plano de la fachada de la Iglesia de San Francisco de Asís. Fuente: Danilo Matoso Macedo, *A matéria da invenção*, cit., p. 221.

Fig. 147 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/desenho/gravuras>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 148 Vista general de la fachada posterior de la iglesia de San Francisco de Asís [fotografía]. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2474/detalhes>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 149 Fachada posterior de la Iglesia de San Francisco de Asís, de Cândido Portinari. *Gouache* y óleo sobre papel, dimensiones 78x248cm aprox. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2506/detalhes>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 150 Fachada posterior de la Iglesia de San Francisco de Asís, de Cândido Portinari. Dibujo a lápiz de color y tinta sobre papel, dimensiones 15x48cm aprox. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3370/detalhes>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 151 Fachada posterior de la Iglesia de San Francisco de Asís, de Cândido Portinari. Dibujo en graffito sobre papel vegetal, dimensiones 17x42cm aprox. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/170/detalhes>>. Fecha de consulta: 12-04-2017.

Fig. 152 Detalle de la fachada de la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha. Fotografía de Pedro Morais. Fuente: <<http://www.metalocus.es/es/noticias/pampulha-declarado-patrimonio-de-la-humanidad-oscar-niemeyer>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 153 Dibujo de San Francisco de Asís, de Cândido Portinari. Grafito sobre papel vegetal, 34x20cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/177/detalhes>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 154 Dibujo de San Francisco de Asís, de Cândido Portinari. Grafito sobre papel vegetal, 23x26,5cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/178/detalhes>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 155 Boceto de un ave para la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, de Cândido Portinari. *Gouache* sobre papel, dimensiones 29x29cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1163/detalhes>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 156 Boceto de mano, de Cândido Portinari. Dibujo de pincel y aguada, 37x29cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/187/detalhes>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 157 Cabeza de San Francisco de Asís, de Cândido Portinari. Azulejos de 15x15cm, composición de 60x45cm. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2447/detalhes>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 158 Cabeza de San Francisco de Asís, de Cândido Portinari. Dibujo de pincel y aguada. Fuente: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/184/detalhes>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 159 Detalle de la fachada de la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha. Fotografía de Marcilio Gazzinelli. Fuente: <<http://www.metalocus.es/es/noticias/pampulha-declarado-patrimonio-de-la-humanidad-oscar-niemeyer>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 160 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, detalle del campanario [fotografía]. Fuente: <<http://www.revistaconstruye.com.mx/noticias/661-pampulha,-la-maravilla-de-la-arquitectura-moderna-en-brasil.html>>. Fecha de consulta: 13-04-2017.

Fig. 161 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, detalle de mosaico de la cubierta con las iniciales de Paulo Werneck [fotografía]. Fuente: João Augusto Cristeli de Oliveira, *Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944* [tesis doctoral], Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, p. 149.

Fig. 162 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, vista general. Fotografía de Cassio Campos. Fuente: Guilherme Maciel Araújo (org.), *Oscar Niemeyer em Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura / Museu de Arte da Pampulha, 2013, p. 49.

Fig. 163 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, alzado noroeste. Fuente: Danilo Matoso Macedo, *A matéria da invenção*, cit., p. 222.

Fig. 164 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, fachada noroeste [fotografía]. Fuente: Nathalia Coelho Pereira, *Concepção arquitetônica e estrutural de duas obras de Oscar Niemeyer: Igreja da Pampulha e Pavilhão da Gameleira* [tesis de máster], Universidade de Brasília, 2012, p. 44.

Fig. 165 Vista del Club Náutico de Pampulha desde la Iglesia de San Francisco de Asís. Fotografía de Cristina Horta. Fuente: <[http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/05/09/interna\\_gerais,760816/puxadinho-do-iate-pode-ser-reconstruido-em-terreno-da-aeronautica.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/05/09/interna_gerais,760816/puxadinho-do-iate-pode-ser-reconstruido-em-terreno-da-aeronautica.shtml)>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig.166 Iglesia de San Francisco de Asís, alzado sureste. Fuente: Danilo Matoso Macedo, *A matéria da invenção*, cit., p. 222.

Fig. 167 Iglesia de San Francisco de Asís, fachada sureste [fotografía] Fuente: <[http://embarcandonaaventura.com/wp-content/uploads/2016/11/20160822\\_094512.jpg](http://embarcandonaaventura.com/wp-content/uploads/2016/11/20160822_094512.jpg)>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

fig.168 Iglesia de San Francisco de Asís. Detalle de mosaico de la cubierta [fotografía]. Fuente: <<http://www.flickr.com/photos/fjota/15532747313///.jpg>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 169 Fachada de la casa Kubitschek. Fotografía de Nathália Turcheti. Fuente: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/casa-kubitschek-sera-aberta-e-recebera-duas-exposicoes-a-partir-do-dia-11/>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 170 Mosaico en el patio de la casa Kubitschek, obra de Paulo Werneck. Fuente: Izabel Muanis do Amaral Rocha, *Osirarte: destino e vocação na modernidade* [tesis de máster], Universidade de São Paulo, 2007, p. 68.

Fig. 171 Casa de Baile de Pampulha, detalle de pastilhas. Fuente: Ana Karina Bernardes (org.), *Conhecer e reconhecer: patrimônio cultural*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura / Museu de Arte da Pampulha, 2014.

Fig. 172 Edificio Copan (São Paulo), detalle de la fachada [fotografía]. Fuente: Guido Laganà y Marcus Lontra (eds.), *Niemeyer 100*, cit., p. 65.

Fig. 173 Escuela Julia Kubitschek en Diamantina, Minas Gerais [fotografía]. Fuente: <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/especiais/oscar-niemeyer-escola-publica-diamantina-01-12-2007>>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig. 174 Hotel Tijuco en Diamantina, Minas Gerais [fotografía]. Fuente: <<http://hoteltijuco.com.br/>>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig. 175 Hospital de América del Sur (Rio de Janeiro), detalle de la planta baja [fotografía]. Fuente: <<http://www.ga-riodejaneiro.com/oscarniemeyer/>>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig. 176 Hospital de América del Sur, detalle del panel cerámico [fotografía]. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=112>>. Fecha de consulta: 14-04-2017.

Fig.177 Residencia de Leonel Miranda, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, cit., p.192.

Fig. 178 Residencia de Leonel Miranda, fachada revestida con pastilhas [fotografía]. Fuente: Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, cit., p. 192.

Fig. 179 Banco Boavista, detalle del panel cerámico junto al acceso. Fotografía de Denis Gahyva. Fuente: <<http://wikimapia.org/31850730/pt/Banco-Boa-Vista#/photo/4642337>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 180 Banco Boavista, fachada lateral. Fotografía de Sérvulo Torres. Fuente: <<https://www.flickr.com/photos/servuloh/8086523349>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 181 Banco Boavista, detalle del mosaico de la fachada lateral. Fotografía de Cristiano Mascaro. Fuente: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-epoca-de-ouro-da-arquitetura-carioca-em-18-obras,1119799>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 182 Edificio Copan, vista desde el interior. Fotografía de Belén Chirivella Viña.

Fig. 183 Edificio del Congreso Nacional en Brasilia. Fotografía de Belén Chirivella Viña.

Fig. 184 Palacio de la Alvorada, fotografía con detalle del panel de latón de Athos Bulcão. Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio\\_da\\_Alvorada\\_Entrance\\_Hall.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_da_Alvorada_Entrance_Hall.JPG)>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 185 Palacio de la Alvorada, esculturas de Alfredo Ceschiatti [fotografía]. Fuente: <<http://artchist.blogspot.com.es/2015/04/palacio-da-alvorada-de-brasilia-oscar.html>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 186 Interior de la Catedral Metropolitana de Brasilia. Escultura de Alfredo Ceschiatti y vidrieras de Marianne Peretti. Fotografía de Belén Chirivella Viña.

Fig. 187 Brasilia en construcción. Edificio del Congreso Nacional. Fotografía de Marcel Gautherot. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-203630/brasilia-en-construccion-por-marcel-gautherot/5091844328ba0d4a120001c5-brasilia-construction-marcel-gautherot-08-jpg>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 188 Brasilia en construcción. Torres del edificio del Congreso Nacional. Fotografía de Marcel Gautherot. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-203630/brasilia-en-construccion-por-marcel-gautherot/5091845528ba0d49e6000199-brasilia-construction-marcel-gautherot-02-jpg>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 189 Athos Bulcão [fotografía]. Fuente: <<https://circarq.wordpress.com/2014/02/17/athos-bulcao/>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 190 Hospital de América del Sur, planta baja [fotografía]. Fuente: <<https://circarq.wordpress.com/2014/02/17/athos-bulcao/>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 191 Hotel Brasilia Palace, interior [fotografía]. Fuente: <<http://www.panoramio.com/photo/39220872>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 192 *Sin título* (1982), de Athos Bulcão. Acrílico sobre tela, 54 x 65 cm. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=88>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 193 *Sin título* (1983), de Athos Bulcão. Acrílico sobre tela, 50 x 60 cm. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=88>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 194 *Sin título* (1984), de Athos Bulcão. Acrílico sobre tela, 60 x 80 cm. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=88>>. Fecha de consulta: 15-04-2017.

Fig. 195 Athos Bulcão junto a unos operarios [fotografía]. Fuente: <<https://circarq.wordpress.com/2014/02/17/athos-bulcao/>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 196 Dibujo de Athos Bulcão para panel de azulejos del Hotel Brasilia Palace, 1958. Tinta sobre papel vegetal, 86,05 x 65cm. Fuente: Valéria Maria Lopes Cabral et al., (eds.), *Azulejos em Brasília-Azulejos em Lisboa. Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca*. Lisboa, Museu Nacional do Azulejo / Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2013, p. 14.

Fig. 197 Proyecto de Athos Bulcão para panel de azulejos del Hotel Brasilia Palace. Fuente: <<http://www.achabrasilia.com/athos-bulcao-8/>>. Fecha de consulta: 16-04-2017

Fig. 198 Panel de azulejos de Athos Bulcão, Hotel Brasilia Palace, 1958. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 199 Dibujo de Athos Bulcão para un panel de azulejos de la Escuela Classe 407 Norte (Brasilia), proyectada por Milton Ramos. Tinta china sobre papel vegetal, 97,07 x 74,09 cm. Fuente: Valéria Maria Lopes Cabral et al., (eds.), *Azulejos em Brasília-Azulejos em Lisboa. Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca*, cit., p. 15.

Fig. 200 Fundación Getulio Vargas (Rio de Janeiro), panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de Tuca Reinés. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=111>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 201 Estudio compositivo de Bulcão para panel de azulejos del Mercado de las Flores. Fuente: Fundación Athos Bulcão.



Fig. 202 Mercado de las Flores (Brasilia), panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=96>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 203 Baptisterio de la Catedral Metropolitana de Brasilia, panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=54>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 204 Tribunal Superior de Justicia (Brasilia), panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=152>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 205 Panel de azulejos de Athos Bulcão en el anexo II del Palacio de Itamaraty (Brasilia), sede del Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasil. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=124>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 206 Maria Helena Vieira da Silva, *Sin título* (1943). Composición central de panel de azulejos para el comedor de estudiantes de la Universidad Federal Rural de Rio de Janeiro. Fuente: Fabiana Carvalho de Oliveira, *Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília: entre a obra de arte e o ornamento* [tesis de máster]. Universidade de Brasília, 2013, p. 28.

Fig. 207 Pasarela entre los anexos I y II del Palacio de Itamaraty, panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=127>>. Fecha de consulta: 16-04-2017.

Fig. 208 Residencia particular en Brasilia, panel de azulejos de Athos Bulcão. Dimensiones: 229 x 642cm. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=50>>. Fecha de consulta: 16-04-2017

Fig. 209 Panel de azulejos de Athos Bulcão en la Escuela Francesa, de Oscar Niemeyer (Brasilia). Fuente: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=174>>. Fecha de consulta: 17-04-2017.

Fig. 210 Panel de azulejos de Athos Bulcão en el Tribunal de Cuentas del Estado de Bahía (arq. João Filgueiras Lima, Lelé). Fuente: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=103>>. Fecha de consulta: 17-04-2017.

Fig. 211 Interior del Palacio de Itamaraty. Fotografía de Marcel Gautherot. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-203630/brasilia-en-construccion-por-marcel-gautherot>>. Fecha de consulta: 17-04-2017.

Fig. 212 Palacio de Planalto, de Oscar Niemeyer. Panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de Roberto Stuckert Filho/PR. Fuente:<<http://www2.planalto.gov.br/presidencia/palacios-e-residencias-oficiais/palacio-do-planalto/galeria-de-imagens>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 213 Teatro Nacional Cláudio Santoro en Brasilia, de Oscar Niemeyer. Panel de azulejos de Athos Bulcão [fotografía]. Fuente: <[www.jcspedreira.blogspot.com.es/2011/09/teatro-nacional-de-brasilia-brasil-df](http://www.jcspedreira.blogspot.com.es/2011/09/teatro-nacional-de-brasilia-brasil-df)>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 214 Residencia Mondadori, de Oscar Niemeyer, St. Jean de Cap-Ferrat, Francia. Panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía: Archivo Fundación Athos Bulcão. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=83>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 215 Niemeyer frente a la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (Brasilia), antes de la colocación del revestimiento cerámico. Fotografía aparecida en la revista *Manchete* (13-09-1958). Fuente: Luisa Videsott, *Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história* [tesis doctoral], Universidade de São Paulo, 2009, p. 147.

Fig. 216 Catedral Militar de Brasilia [fotografía]. Fuente: <<https://br.pinterest.com/explore/oscar-niemeyer/>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 217 Residencia Cavanelas, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*, cit., p. 208.

Fig. 218 Maqueta de la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima con revestimiento de azulejos. Fuente: Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, *Integração das artes na obra de Oscar Niemeyer. Três espaços consagrados em Brasília* [tesis de máster], Universidade de Brasília, 2013, p. 72.

Fig. 219 Iglesia de Nuestra Señora de Fátima. Fotografía de Luciane Scottá. Fuente: Luciane Scottá, *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília* [tesis de máster], Universidade de Brasília, 2010, p. 185.

Fig. 220 Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, detalle del revestimiento cerámico [fotografía]. Fuente: <<http://www.tendenciashabitat.es/?p=4168>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 221 Azulejos de la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, de Athos Bulcão. Fotografía de Luciane Scottá. Fuente: Luciane Scottá, *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*, cit., p. 186.

Fig. 222 Planos de azulejos para la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima. Fuente: Acervo DEPHA. Reproducida en Luciane Scottá, *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*, cit., p. 166.

Fig. 223 Boceto del plano piloto de Brasilia, de Lucio Costa. Reproducido en la revista Módulo, nº 8, julio de 1957. Fuente: Luisa Videsott, *Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história*, cit., p. 23.

Fig. 224 Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, detalle del revestimiento cerámico. Fotografía de Ricardo Padue. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=86>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 225 Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, detalle del revestimiento cerámico [fotografía]. Fuente: <<https://br.pinterest.com/pin/80994493278124692/>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 226 Ampliación del edificio del Congreso Nacional [fotografía aérea]. Fuente: Bárbara Pinto Duarte, *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração* [tesis de máster], Universidade de Brasília, 2009, p. 14.

Fig. 227 Sala Verde del Congreso Nacional [fotografía]. Fuente: Bárbara Pinto Duarte, *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração*, cit., p. 6.

Fig. 228 Plantas del Congreso Nacional. Fuente: Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*, cit., p. 132.

Fig. 229 Congreso Nacional, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro196>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 230 Sala Verde del Congreso Nacional, panel cerámico [fotografía]. Fuente: Bárbara Pinto Duarte, *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração*, cit., p. 10.

Fig. 231 Detalle de la rasgadura entre las dos plantas [fotografía]. Fuente: Bárbara Pinto Duarte, *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração*, cit., p. 8.

Fig. 232 Sala Verde del Congreso Nacional, panel cerámico [fotografía]. Fuente: Alan Hess, *Oscar Niemeyer Buildings*, New York, Rizzoli, 2009.

Fig. 233 Sala Verde del Congreso Nacional, detalle del panel cerámico [fotografía]. Fuente: Bárbara Pinto Duarte, *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração*, cit., p. 9.

Fig. 234 Sala Verde del Congreso Nacional, panel de azulejos. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=64>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 235 Sala Verde del Congreso Nacional, panel cerámico [fotografía]. Fuente: <<https://es.pinterest.com/pin/227854062371337168/>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 236 Palacio de la Alvorada, bocetos de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-215268/clasicos-de-arquitectura-palacio-da-alvorada-oscar-niemeyer>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 237 Palacio de la Alvorada, imagen de conjunto. Fotografía de Marcio Cabral de Moura. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-215268/clasicos-de-arquitectura-palacio-da-alvorada-oscar-niemeyer>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 238 Palacio de la Alvorada. Fotografía de Marcel Gautherot. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-203630/brasil-en-construccion-por-marcel-gautherot/5091844028ba0d49de0001a1-brasil-en-construccion-marcel-gautherot-12-jpg>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 239 Interior del Palacio de la Alvorada. Fotografía de Ricardo Stuckert. Fuente: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=649946&page=42>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 240 Dibujo del interior del Palacio de la Alvorada, de Oscar Niemeyer. Fuente: Guilherme Essvein de Almeida, *Palácio da Alvorada: um resgate documental e analítico* [tesis de máster]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012, p. 73.

Fig. 241 Capilla del Palacio de la Alvorada. Fotografía de Marcel Gautherot. Fuente: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-215268/clasicos-de-arquitectura-palacio-da-alvorada-oscar-niemeyer/50c4cf6eb3fc4b3a510000c3-clasicos-de-arquitectura-palacio-da-alvorada-oscar-niemeyer-imagen>>. Fecha de consulta: 19-04-2017.

Fig. 242 Capilla del Palacio de la Alvorada, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Luciane Scottá, *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*, cit., p. 67.

Fig. 243 Interior de la Capilla del Palacio de la Alvorada, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Luciane Scottá, *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*, cit., p. 67.

Fig. 244 Interior de la capilla de la residencia de Orestes Quércia [fotografía] Fuente: Alan Hess, *Oscar Niemeyer Houses*, cit., p.213.

Fig. 245 Estudios para mural cerámico de la capilla de la residencia de Orestes Quércia, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro329>>. Fecha de consulta: 21-04-2017.

Fig. 246 Escuela de Arquitectura de la Universidad de Brasilia (actualmente Escuela de Arte). Fuente: Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, cit., p. 305.

Fig. 247 Capilla de Santa Cecilia de la residencia de José Aparecido de Oliveira, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro310>>. Fecha de consulta: 21-04-2017.

Fig. 248 Sede Editorial Mondadori en Segrate (Milán, Italia). Fotografía de la autora.

Fig. 249 Sede Editorial Mondadori, detalle de fachada [fotografía]. Fundación Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro149>>. Fecha de consulta: 21-04-2017.

Fig. 250 Sede de la Editorial Mondadori, fachada lateral. Fotografía de la autora.

Fig. 251 Sede de la Editorial Mondadori, sección transversal. Plano de Oscar Niemeyer. Fuente: Roberto Dulio, *Oscar Niemeyer. The Mondadori Building*. Milano, Electa, 2007.

Fig. 252 Sede de la Editorial Mondadori, acceso [fotografía]. Fuente: Roberto Dulio, *Oscar Niemeyer. The Mondadori Building*, cit., p. 107.

Fig. 253 Sede de la Editorial Mondadori, detalle del revestimiento cerámico [fotografía].  
Fuente: Roberto Dulio, *Oscar Niemeyer. The Mondadori Building*, cit.

Fig. 254 Sede de la Editorial Mondadori, detalle del acceso. Fotografía de Tuca Reinés.  
Fuente: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=81>>. Fecha de consulta: 21-04-2017.

Fig. 255 Sede Editorial Mondadori, vista general. Fotografía de la autora.

Fig. 256. Auditorio del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (Avilés, España). Vista desde la torre-mirador. Fotografía de la autora.

Fig. 257 Boceto de la escultura para el Memorial de América Latina, de Oscar Niemeyer.  
Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/desenho/gravuras>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 258 Boceto para el proyecto de Burgo Group, Turín (Italia), de Oscar Niemeyer.  
Fuente: Guido Laganà y Marcus Lontra (eds.), *Niemeyer 100*. Milano, Electa, 2008, p. 24.

Fig. 259 Planta general de los jardines para el Parque de Ibirapuera. Dibujo de Roberto Burle Marx. Fuente: Aline Sampaio de Mello Guimarães, *Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño*, cit., p. 170.

Fig. 260 Conjunto de Ibirapuera, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro311>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 261 Maqueta del conjunto de Ibirapuera, de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro311>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 262 Maqueta del conjunto de Ibirapuera, imagen de la planta. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro311>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 263 Proyecto del Camino Niemeyer en Niterói (Brasil). Fuente: Luciane Scottá, *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*, cit., p. 118.

Fig. 264 Proyecto del Centro Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (España) [maqueta digital]. Fuente: desconocida.

Fig. 265 Proyecto del Centro Cultural en Valparaíso (Chile). Fuente: <<http://www.latercera.com/noticia/el-frustrado-proyecto-de-niemeyer-en-valparaiso/>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.



Fig. 266 Proyecto del Complejo Puerto de la Música, Rosario (Argentina). Fuente: <<http://tecne.com/wp-content/gallery/puerto-1/puerto-2.jpg>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 267 Proyecto del Parque Dona Lindu en Recife (Brasil). Fuente: Guido Laganà y Marcus Lontra (eds.), *Niemeyer 100*, cit., p. 151.

Fig. 268 Memorial de América Latina, biblioteca. Fotografía de Belén Chirivella Viña.

Fig. 269 Memorial de América Latina, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro214>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 270 Memorial de América Latina, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro214>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 271 Boceto de Oscar Niemeyer para el monumento a Juscelino Kubitschek en Belo Horizonte. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro288>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 272 Cuartel General del Ejército, Brasilia. Fotografía de Raban Haajik. Fuente: <<https://www.mimoo.eu/projects/Brazil/Bras%EDlia/Quartel%20Geral%20do%20Ex%EA9rcito>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 273 Pabellón de Oscar Niemeyer para la Serpentine Gallery de Londres [fotografía]. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro521>>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 274 Catedral Bautista del conjunto *Camino Niemeyer*, proyecto. Fuente: Luciane Scottá, *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*, cit., p. 122.

Fig. 275 Ciudad Administrativa de Minas Gerais, en Belo Horizonte [fotografía]. Fuente: <[https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303374-d2360141-i103328448-Cidade\\_Administrativa-Belo\\_Horizonte\\_State\\_of\\_Minas\\_Gerais.html](https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303374-d2360141-i103328448-Cidade_Administrativa-Belo_Horizonte_State_of_Minas_Gerais.html)>. Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 276 Ciudad Administrativa de Minas Gerais, proyecto. Fuente: Oscar Niemeyer, *Minha Arquitetura 1937-2005*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2005.

Fig. 277 Auditorio del Parque Ibirapuera en São Paulo. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro535>> Fecha de consulta: 22-04-2017.

Fig. 278 Auditorio del Parque Ibirapuera, fachada posterior. Fotografía de Belén Chirivella Viña

Fig. 279 Museo de Arte Contemporáneo de Niterói. Fotografía de Belén Chirivella Viña.

Fig. 280 Niemeyer dibujando [fotografía]. Fuente: Hugo Barros e Costa e Isabel Navarro Camallonga, "Conversando con... Oscar Niemeyer", en EGA. *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, núm. 19, 2012, p. 22.

Fig. 281 Teatro Popular Oscar Niemeyer en Niterói [fotografía]. Fuente: <<https://www.voanoticias.com/a/fotogaleria-oscar-niemeyer-arquitecto-famoso-mundial-brasil/1559933/p2.html>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 282 Residencia de Oscar Niemeyer en la Rua Carvalho de Azevedo, Rio de Janeiro. Originalmente (1942), la veranda estaba pintada en azul. Fotografía de Styliane Philippou. Fuente: Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, cit., p. 127.

Fig. 283 Auditorio de la Estación Cabo Blanco en João Pessoa (Paraíba, Brasil), de Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: <<https://tryagainfailagain.wordpress.com/page/3/>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 284 Sambódromo de Rio de Janeiro en construcción [fotografía]. Fuente: <<https://ciudadmaravillosa.files.wordpress.com/2012/03/16niemeyer-sambodromo>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 285 Sambódromo de Rio de Janeiro, panel de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de Tuca Reinés. Fuente: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=117>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 286 Sambódromo de Río de Janeiro, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.archdaily.com/209836/rio-carnival-2012-kicks-off-in-oscar-niemeyers-newly-renovated-sambadrome/18-142>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 287 Sambódromo de Río de Janeiro, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.archdaily.com/209836/rio-carnival-2012-kicks-off-in-oscar-niemeyers-newly-renovated-sambadrome/17-163>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 288 Sambódromo de Rio de Janeiro, alzado oeste. Fotografía de Tuca Reinés. Fuente: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=117>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 289 Sambódromo de Rio de Janeiro, alzado este. Fotografía de Tuca Reinés. Fuente: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=117>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 290 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro513>>. Fecha de consulta: 24-04-2017.

Fig. 291 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, alzado principal. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro513>>. Fecha de consulta: 24-04-2017.

Fig. 292 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Lauro Cavalcanti, André Correa do Lago et al., *Oscar Niemeyer: salas de la Fundación Telefónica (Madrid), del 17 de septiembre al 22 de noviembre de 2009* [catálogo de la exposición], Fundación Telefónica – Fundación Cultural Hispano-Brasileña, 2009, p.174.

Fig. 293 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, vista aérea [fotografía]. Fuente: ¿?¿¿

Fig. 294 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba [fotografía]. Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu\\_Oscar\\_Niemeyer\\_9\\_Curitiba\\_Brasil.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Oscar_Niemeyer_9_Curitiba_Brasil.jpg)>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 295 Niemeyer junto a la maqueta del Museo Oscar Niemeyer. Fotografía de Luiz Zubaran.

Fig. 296 Revestimiento cerámico del Museo Oscar Niemeyer, documentación gráfica. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro513>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 297 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba. Fotografía de Maria Helena Saparolli.

Fig. 298 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, detalle del revestimiento cerámico. Fotografía de Maria Helena Saparolli.

Fig. 299 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, detalle del revestimiento cerámico. Fotografía de Maria Helena Saparolli.

Fig. 300 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, plano del revestimiento cerámico. Fotografía de Maria Helena Saporoli.

Fig. 301 Revestimiento cerámico del Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, replanteo del montaje en taller. Fotografía de Maria Helena Saporoli.

Fig. 302 Antiguo edificio Castelo Branco, hoy parte del Museo Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: <[https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/25/88/arq\\_22588.jpg](https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/25/88/arq_22588.jpg)>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 303 Revestimiento cerámico del antiguo edificio Castelo Branco, hoy parte del Museo Oscar Niemeyer. Fotografía de Maria Helena Saporoli.

Fig. 304 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba. Montaje del revestimiento cerámico. Fotografía de Maria Helena Saporoli.

Fig. 305 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba. Replanteo del montaje del revestimiento cerámico en taller. Fotografía de Maria Helena Saporoli.

Fig. 306 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba. Replanteo del montaje del revestimiento cerámico en taller. Fotografía de Maria Helena Saporoli.

Fig. 307 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba y su entorno [fotografía]. Fuente: <<https://acasomos.com/2012/11/08/especial-museo-oscar-niemeyer/>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 308 Museo Oscar Niemeyer, detalle de la pasarela y reflejo del cielo en el paramento de vidrio [fotografía]. Fuente: <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/13971.html#WUBSduvyiCg>>. Fecha de consulta: 23-04-2017.

Fig. 309 Museo Oscar Niemeyer, detalle del revestimiento [fotografía]. Fuente: desconocida.

Fig. 310 Camino Niemeyer, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro478>>. Fecha de consulta: 24-04-2017.

Fig. 311 Camino Niemeyer, vista aérea [fotografía]. Fuente: <<http://www.guiadeNiterói.com/tag/centro/page/3/>>. Fecha de consulta: 24-04-2017.

Fig. 312 Teatro Popular Oscar Niemeyer, boceto de Oscar Niemeyer. Fuente: Lauro Cavalcanti, André Correa do Lago et al., *Oscar Niemeyer: salas de la Fundación Telefónica (Madrid), del 17 de septiembre al 22 de noviembre de 2009*, cit., p.159.

Fig. 313 Vista general del Teatro Popular Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: <<http://www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1210/teatro-popular/>>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 314 Camino Niemeyer. En primer plano el teatro, al fondo la Fundación Oscar Niemeyer. Fuente: <<http://allinrio.com.br/tours/Niterói-e-caminho-niemeyer/>>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 315 Auditorio del Ministerio de Educación y Salud Pública, boceto de Oscar Niemeyer (1948). Fuente: Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*, cit., p. 105.

Fig. 316 Teatro Popular Oscar Niemeyer, documentación gráfica. Fuente: Oscar Niemeyer, *Minha Arquitetura*, cit.

Fig. 317 Teatro Popular Oscar Niemeyer, vista frontal [fotografía]. Fuente: <<http://grangeiroguia.blogspot.com.es/2011/05/Niterói-iii.html>>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 318 Teatro Popular Oscar Niemeyer, vista desde la bahía de Guanabara. Fotografía de Fernando Ferreira da Costa. Fuente: <<http://www.panoramio.com/photo/16364696>>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 319 Teatro Popular Oscar Niemeyer, vista frontal. Fotografía de Rüdiger Müller. Fuente: <<http://www.ruedigermueller.com/oscar-niemeyer-caminho-niemeyer/>>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 320 Teatro Popular Oscar Niemeyer, detalle del revestimiento cerámico. Fotografía de Mario Roberto Durán Ortiz. Fuente: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teatro\\_Popular\\_de\\_Niter%C3%B3i\\_2256.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teatro_Popular_de_Niter%C3%B3i_2256.jpg)>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 321 Interior del Teatro Popular Oscar Niemeyer [fotografía]. Fuente: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=123152834>>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 322 Interior del Teatro Popular Popular Oscar Niemeyer, vista frontal del revestimiento cerámico. Fotografía de Manuel Franco Taboada. Fuente: Manuel Franco Taboada, *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2013, p. 48.

Fig. 323 Teatro Popular Oscar Niemeyer. Fotografía de Mario Roberto Durán Ortiz. Fuente: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teatro\\_Popular\\_de\\_Niter%C3%B3i\\_2266.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Teatro_Popular_de_Niter%C3%B3i_2266.jpg)>. Fecha de consulta: 25-04-2017.

Fig. 324 Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés, vista desde la ría. Fotografía de la autora.

Fig. 325 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, vista desde la torre-mirador. Fotografía de la autora.

Fig. 326 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés. Fotografía de la autora.

Fig. 327 Cúpula del Centro Niemeyer de Avilés, vista desde la marquesina. Fotografía de la autora.

Fig.328 Centro Niemeyer de Avilés con la cúpula en primer término. Fotografía de la autora.

Fig. 329 Centro Niemeyer de Avilés. Torre-mirador en primer término y auditorio al fondo. Fotografía de la autora.

Fig. 330 Maqueta digital del Centro Niemeyer de Avilés. Fotografía de la autora.

Fig. 331 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, vista frontal de la puerta del escenario. Fotografía de la autora.

Fig. 332 Avilés vista desde el auditorio del Centro Niemeyer. Fotografía de la autora.

Fig. 333 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, vista desde la torre-mirador. Fotografía de la autora.

Fig. 334 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés, detalle de la fachada del auditorio. Fotografía de la autora.



Fig. 335 Auditorio del Centro Niemeyer de Avilés. Fotografía de la autora.

Fig. 336 Centro Niemeyer de Avilés. Detalle de las piezas cerámicas de la fachada del auditorio. Fotografía de la autora.

Figs. 337 y 338 Centro Niemeyer de Avilés. Detalles de la figura de la fachada del auditorio. Fotografía de la autora.

Fig.339 Centro Niemeyer de Avilés. Detalle de las piezas cerámicas de la fachada del auditorio. Fotografía de Leopoldo García Ruiz.

Fig. 340 Centro Niemeyer de Avilés. Interior del auditorio. Fotografía de la autora.

Fig. 341 Centro Niemeyer de Avilés. Interior de la cafetería situada en el edificio polivalente. Fotografía de la autora.

Fig.342 Centro Niemeyer de Avilés. Escalera en el interior de la cúpula. Fotografía de la autora.

Figs. 343 y 344 Centro Niemeyer de Avilés. Dibujos de Niemeyer en la recepción del edificio polivalente. Fotografía de la autora.

Fig. 345 Centro Niemeyer de Avilés. Fachada del auditorio. Fotografía de la autora.

Fig. 346 Centro Niemeyer de Avilés. Fachada del edificio polivalente. Fotografía de la autora.

Fig. 347 Centro Niemeyer en Avilés. Vista del edificio polivalente, la marquesina y el auditorio. Fotografía de la autora.

Fig. 348 Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha, detalle de panel cerámico. Fotografía de Ronaldo de Carvalho. Fuente: <<http://www.archdaily.co/co/02-182625/clasicos-de-arquitectura-iglesia-de-pampulha-oscar-niemeyer/ronaldo-de-carvalho5>>. Fecha de consulta: 02-05-2017.

Fig. 349 Congreso Nacional (Brasilia), detalle de panel cerámico. Fotografía de Edgar César Filho. Fuente: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=61>>. Fecha de consulta: 02-05-2017.

Fig. 350 Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, detalle de panel cerámico. Fotografía de Markus Lüske. Fuente: <<https://hiveminer.com/Tags/brasil,ojo>>. Fecha de consulta: 02-05-2017.

Fig. 351 Hospital de América del Sur (Rio de Janeiro), actual Hospital de Lagoa. Detalle del revestimiento cerámico. Fuente: Fabiana Carvalho de Oliveira, *Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília: entre a obra de arte e o ornamento*, cit., p. 25.

Fig. 352 Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (Rio de Janeiro), hoy Palacio Capanema. Vista de la zona de acceso. Fotografía de Leonardo Finotti. Fuente: <<http://arqguia.com/obra/palacio-gustavo-capanema-mec/?lang=ptbr>>. Fecha de consulta: 02-05-2017.

Fig. 353 Residencia Mondadori, en St. Jean de Cap-Ferrat, Francia. Fuente: Alan Hess, *Oscar Niemeyer Houses*. New York, Rizzoli, 2006, p. 152.





ANEXOS





## Anexo I. Entrevista a Josep Maria Botey

*(Granollers, 1943). Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde 1968, trabajó inicialmente con los arquitectos Andreu Bosch y Lluís Cuspinera, con los que firmó el Museo de Granollers y la remodelación del Pabellón Ave María de la Casa de Maternidad de Barcelona para sede del Departamento de Sanidad de la Generalitat.*

*En 1985 funda el estudio Josep M. Botey y Associats SLP. Es autor de numerosas obras, entre las que se encuentran el Teatro-auditorio de Granollers, el Centro Cultural Can Rajoler de Parets del Vallès, el Museo Diocesano de Barcelona, el Plan Director de la Catedral de Barcelona y la rehabilitación de la Casa Batlló de Antoni Gaudí. Es responsable asimismo de la rehabilitación de la Catedral de Pereira (Colombia) junto a Laureano Forero y León Restrepo.*

*Su producción arquitectónica ha sido publicada en medios de diferentes países. Galardonado y distinguido en el ámbito internacional, entre otros, con el Conservation Award de Londres (1986), la Medalla de Plata de Exempla en Munich (1973), la mención de JEHI-OR en Frankfurt (1991) o el premio Gubbio América Latina y el Caribe (2015). Autor de los libros Inside Barcelona (1992) y Oscar Niemeyer (1997). Esta última monografía, fruto de su estudio de la trayectoria de Niemeyer –a quien conoció y trató asiduamente– le valió el Premio CAyC (2005) en la X Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, y le ha convertido en una referencia ineludible sobre la obra de Niemeyer a nivel internacional.*

Pregunta: ¿Qué contacto tuvo usted con Oscar Niemeyer?

Respuesta: Estuve desde 1988 hasta 1994, aproximadamente, viajando dos veces al mes a Brasil. Cuando estaba allí, de lunes a viernes, estaba todo el tiempo con él. Mi cometido era la recopilación de material del estudio de Niemeyer, que se estaba perdiendo. Primero estuve en Brasilia, en la calle Bravo (Botaforo), que es donde estaba ese material. Hasta aquel momento, nadie se había encargado de eso, no existía un Archivo Niemeyer, y mi trabajo fue la base de lo que hoy constituye la Fundación Niemeyer. Fue una tarea complicada: había proyectos con tres nombres distintos, fotos mal catalogadas... Tras el año 94, y hasta la muerte de Niemeyer, estuve visitándolo con suma frecuencia. La semana que estaba en Brasil estaba de lunes a viernes junto a él. Él me tenía al lado, y me preguntaba: era como una “voz en off”. Para mí supuso una etapa de crecimiento propio. Fue una época densa y espectacular.

P: ¿Qué importancia le daba Niemeyer al revestimiento cerámico en su arquitectura? ¿Se planteaba la decisión de emplear cerámica ya durante la fase de proyecto?

R: Bueno, Oscar tenía una forma de trabajo muy rápida, exacta, no era fruto de largas discusiones o estudios. Por ejemplo, cuando el gobierno le proponía algún encargo, él no daba respuesta alguna. Al cabo de unas 3 ó 4 semanas, se reunía con el ministro o el promotor correspondiente y la propuesta era fruto de esa conversación, sin más documentación. De ahí surgía el encargo.

No le interesaba el detalle... Tuvo una relación estrecha con la artista Marianne Perreti. La conoció 8 años antes de la construcción de la catedral de Brasilia. Ella influyó en que Niemeyer introdujera el color, al menos colores distintos de los básicos del modernismo. Ella le crea la necesidad de utilizar el color. En cuanto al color, sus decisiones eran muy rápidas, muy "flash"...además, a partir de las 6 de la tarde ya se dedicaba a recibir amigos, con los cuales mantenía debates...en esas conversaciones estaba presente Perreti. Dependiendo del humor que ella tuviera, Niemeyer emplea la cerámica u otros materiales (ella trabajó con vidrios). La decisión casi siempre estaba vinculada a estados de ánimo (y de relación entre ellos).

P: Para alguien que defendió tanto el hormigón como el material que le permitía plasticidad y una gran libertad formal, ¿no resulta un tanto contradictorio que revistiera muchas de sus estructuras? Por ejemplo, los arcos revestidos de piedra del Palacio de Planalto, el Palacio de la Alvorada, también cuando reviste de *pastilhas* los pilares del edificio Copan.

R: No es contradictorio revestir la estructura, pero esta decisión se entiende sobre todo por su relación con Perreti. Por ejemplo, en la catedral de Brasilia, ella introdujo las vidrieras de colores, y más tarde se decidió pintar la estructura de blanco. Como he dicho antes, él trabajaba de una forma muy rápida, las decisiones a nivel de revestimiento o de detalle no suponían una gran reflexión, y no se planteaba la contradicción a ese nivel. Por ejemplo, cuando decide modificar, años después, el diseño de los arcos del Palacio de Justicia de Brasilia, lo justifica afirmando: "para qué darle al arco una forma

de descarga estructural si ya existe un sistema estructural previo" es decir, Niemeyer se permite hacer alteraciones. Por cierto, que del Palacio de la Alvorada Niemeyer me dijo: "Todavía tenía que haber reducido más el punto de contacto de la columna con el plano de cubierta, hasta hacerlo un punto sin masa, ya que se trata de un elemento de apoyo isostático".

P: Respecto de las celosías que empleó en sus obras, ¿eran piezas cerámicas? ¿Estaban esmaltadas?

R: Cuando había poco presupuesto, las celosías no estaban esmaltadas. En otras ocasiones eran piezas "sumergidas", y tenían un acabado vidriado de color terracota. Era un acabado de protección, no estético.

P: En cada proyecto, ¿decidía Niemeyer qué artistas participarían en la obra, o era una imposición del promotor?

R: Niemeyer siempre elegía a los artistas. Él interviene en todas las decisiones, también a nivel estético: los artistas y otros agentes del proyecto le enseñaban muestras de sus trabajos, y él decidía (de forma rápida, como he comentado). De todas formas, Niemeyer no se crea ninguna imposición, ninguna obligación previa respecto de con quién ha de trabajar, pero decide quiénes son esas personas.

Estos artistas son, en su inmensa mayoría, comunistas. Niemeyer cree absolutamente en el comunismo. Sólo se decepciona cuando viaja a Moscú, porque siente que allí no es lo que debería ser. A causa de ese mal contacto

con Moscú, se hace todavía más defensor del comunismo en Brasil.

El grupo comunista que no se exilia de Brasil asume el control de las obras de Niemeyer, directa o indirectamente. Por ejemplo, un miembro de este grupo me comentó su disconformidad con algunas cosas que se hacían: pintar de blanco la catedral de Brasilia era caro, no era necesario trabajar sobre edificios religiosos, etc.

P: ¿Formaba Athos Bulcão parte de este grupo?

R: Con Athos Bulcão deja de colaborar, no por aspectos políticos, sino porque Niemeyer lo que más aprecia es la coherencia... Él sacaba un patrón de la manera de ser de cada uno.

P: Respecto de las obras de Niemeyer en Brasilia, los edificios fueron proyectados a finales de los años 50 pero los revestimientos cerámicos de Athos Bulcão fueron colocados posteriormente, en el período que coincide con el exilio del arquitecto. ¿Estaba prevista en el proyecto la colocación de estos revestimientos? ¿Existió durante este exilio algún control por parte de Niemeyer sobre las decisiones a tomar al respecto, es decir, ubicación de los paneles, elección de piezas cerámicas..?

R: Durante la fase de ideación es muy improbable que Niemeyer tuviera en mente estas consideraciones sobre revestimientos. No había tiempo. Brasilia debía inaugurarse en un tiempo récord, trabajaban día y noche en el Catetinho... Poco después vino el desacuerdo. Niemeyer ni siquiera estuvo presente en la inauguración de la capital brasileña. La ciudad se había convertido

en algo que él no ideó: las viviendas fueron ocupadas por funcionarios y aparecen ciudades satélite, algo que rompe con su ideal de una sociedad justa y equitativa. Durante el exilio seguramente Niemeyer no intervino en la aplicación de los revestimientos cerámicos realizada por Athos Bulcão, pero sabía que éste se encargaba de ello... Bulcão contaba con la aprobación tácita de Niemeyer. Niemeyer confiaba en la gente que le rodeaba. No se hacía nada que él no supiera. Si pudo obviar alguna cuestión es porque no le interesaba. Niemeyer interviene en todas las decisiones.

P: ¿Puede decirse entonces que la cerámica arquitectónica presente en las obras de Niemeyer en Brasilia es más bien una aportación "brasileña", no "niemeyeriana"?

R: La colaboración con ceramistas es propia de países como Brasil. Además, es habitual una utilización posterior de los edificios a la época en que están datados. También habría que añadir que en América del Sur en general, y en Brasil en particular, existe una cierta tendencia a ser poco dados al compromiso previo. El desarrollo de temas no se produce de forma cerrada, los edificios no están jamás completos hasta el final (sí conceptualmente, pero no en su acabado). Por ejemplo, la catedral de Brasilia: la catedral ya está hecha, pero sigue trabajando en ella durante años.

P: Hablando de proyectos concretos en Brasilia. El edificio del Congreso y Senado en Brasilia sufrió una ampliación, ¿verdad?

R: En realidad, las dimensiones actuales son las que estaban planteadas en el proyecto, lo que pasa es que se redujeron en el momento de la construcción, y luego se amplió, como estaba pensado originariamente. Eso es bastante habitual en Niemeyer, tiene una cierta indiferencia, o falta de planificación.

P: Algunos críticos afirman que la última época creativa de Niemeyer es un tanto repetitiva, que algunos proyectos nacen de la motivación de contar con la obra de un arquitecto histórico, que no atiende al lugar... ¿qué opina al respecto?

R: Oscar al principio sí emocionaba, pero luego no se trata de tener un repertorio banal, sino que sus modelos son afinaciones de modelos previos, pero son siempre diferentes. Sigue aportando novedad, más allá de un sistema constructivo cada vez más simplificado. Por ejemplo, la biblioteca de San Pablo es novedosa. La forma que asoma sí está vista, pero el espacio que se genera no.

En los últimos cinco años de su vida hay poco de Niemeyer. El último proyecto que trabaja es el centro Niemeyer de Avilés, a partir de ahí, la gestión la lleva prácticamente el despacho.

P: Niemeyer parece que en esta última etapa abstrae y esencializa cada vez más el color: En esta época, ya durante la fase de proyecto vemos el uso del color, como es el caso de los *renders* de Avilés. Emplea tonos primarios, contrastados. ¿Por qué esos colores?

R: Yo creo que el hombre necesita del color, que acaba siendo protagonista. Se trata de devolver al color su protagonismo, su necesidad de existir. Yo diría que este cambio de color corresponde a un cambio de humor, al cual le llevan su situación y su edad. Oscar, al final de su vida, se pierde en sí mismo. Los últimos quince años está casi ciego, padece de mácula seca... Eso fue el principio del fin. Se ayudaba de elementos mecánicos de proyección para suplir sus problemas de visión. Los últimos años fueron años malos para él, y en esta situación pueden suceder grandes cambios, entre ellos el uso de un color más brillante, más fácil de captar, de modificar... En las últimas obras casi no ve el color, su percepción no es exacta, su escala cromática ha cambiado. No creo que durante esta época tenga nada que ver el uso del amarillo, por ejemplo, con asociaciones a la bandera brasileña (Niemeyer utiliza por primera vez el amarillo en Bobigny, y en la sala de actos de la sede del Partido Comunista), sino a una mejor apreciación del color.





Localización de las obras analizadas en el mundo.



Anexo II.  
Catálogo de fichas



Localización de las obras analizadas de Brasil.



Obras de arquitectura	año	lugar	tipología
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SALUD PÚBLICA (MESP)	1936	RIO DE JANEIRO	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
GRANDE HOTEL DE OURO PRETO	1938	OURO PRETO	EQUIPAMIENTO PRIVADO
CASA DE BAILE	1940	PAMPULHA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
CASINO DE PAMPULHA (ACTUAL MUSEO DE ARTE)	1940	PAMPULHA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
IGLESIA SAN FRANCISCO DE ASÍS	1940	PAMPULHA	TEMPLO
CLUB Náutico (IATE TÊNIS CLUBE)	1940	PAMPULHA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
CASA JUSCELINO KUBITSCHK	1943	PAMPULHA	RESIDENCIAL
CASA JOÃO LIMA DE PÁDUA	1943	BELO HORIZONTE	RESIDENCIAL
BANCO BOAVISTA	1948	RIO DE JANEIRO	EQUIPAMIENTO PRIVADO
CONJUNTO GOBERNADOR KUBITSCHK	1951	BELO HORIZONTE	RESIDENCIAL
EDIFICIO TRIÁNGULO	1953	SÃO PAULO	RESIDENCIAL
CASA ALBERTO DALVA SIMÃO	1954	BELO HORIZONTE	RESIDENCIAL
EDIFICIO APARTAMENTOS PLAZA LIBERDADE (EDIFICIO NIEMEYER)	1954	BELO HORIZONTE	RESIDENCIAL
HOSPITAL DE AMÉRICA DEL SUR (ACTUAL HOSPITAL DE LAGOA)	1955	RIO DE JANEIRO	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE FÁTIMA	1957	BRASILIA	TEMPLO

Obras de arquitectura	año	lugar	tipología
CATEDRAL METROPOLITANA DE BRASILIA	1958	BRASILIA	TEMPLO
HOTEL BRASILIA PALACE	1958	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PRIVADO
CONGRESO NACIONAL	1960	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
EDIFICIO PETROBRAS SAUN	1962	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PRIVADO
SUPERCUADRA nº108	1962	BRASILIA	RESIDENCIAL
EDIFICIO MANCHETE	1965	RIO DE JANEIRO	EQUIPAMIENTO PRIVADO
FUNDACIÓN GETÚLIO VARGAS	1968	RIO DE JANEIRO	EQUIPAMIENTO PRIVADO
CUARTEL GENERAL DEL EJÉRCITO - SECTOR MILITAR URBANO	1970	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
RESIDENCIA MONDADORI	1971	ST. JEAN CAP-FERRAT	RESIDENCIAL
SEDE EDITORIAL MONDADORI	1971	MILÁN	EQUIPAMIENTO PRIVADO
RESIDENCIA FREDERICO GOMES	1972	RIO DE JANEIRO	RESIDENCIAL
TERMINAL RODOFERROVIÁRIO	1973	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
MINISTERIO ASUNTOS EXTERIORES - PALACIO ITAMARATY	1974	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
TEATRO NACIONAL CLAUDIO SANTORO	1978	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
ESCUELA FRANCESA	1978	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO

Obras de arquitectura	año	lugar	tipología
PALACIO PLANALTO	1982	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
SAMBÓDROMO DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ	1983	RIO DE JANEIRO	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
MERCADO DE LAS FLORES	1986	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
MEMORIAL AMÉRICA LATINA	1988	SÃO PAULO	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
TRIBUNAL SUPERIOR DE JUSTICIA	1994	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
TRIBUNAL DE LAS CUENTAS DE LA UNIÓN	1998	BRASILIA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
MUSEO OSCAR NIEMEYER	2001	CURITIBA	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
TEATRO NITERÓI	2007	RIO DE JANEIRO	EQUIPAMIENTO PÚBLICO
CENTRO CULTURAL INTERNACIONAL OSCAR NIEMEYER	2011	AVILÉS	EQUIPAMIENTO PÚBLICO





MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
Y SALUD PÚBLICA (MESP)

**arquitecto\_** LÚCIO COSTA,  
OSCAR NIEMEYER, ALFONSO  
REIDY, CARLOS LEÃO, ERNANI  
VASCONCELLOS Y JORGE MOREI-  
RA; CON ASESORÍA DE LE COR-  
BUSIER

**lugar\_** RIO DE JANEIRO

**año\_** 1936-1945

**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

**ubicación material cerámico\_**  
PLANTA BAJA



**descripción material cerámico**



**autor diseño** CÂNDIDO PORTINARI

**morfología** AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm,  
FORMANDO PANELES DE 990 x 1510 cm

**ornamentación** MOTIVOS ZOOMORFOS

**color** AZUL Y BLANCO

**observaciones** Existen dos paneles, denominados "Conchas e hipocampos" y "Estrellas de mar y peces", de dimensiones 990x1510 cm cada uno. Toda la composición está cortada con líneas diagonales que sugieren una red. El revestimiento cerámico fue colocado en 1942. El artista que pintó los azulejos fue Paulo Cláudio Rossi Osir.

origen de las imágenes\_ [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) | [www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-306831/clasicos-de-arquitectura-ministerio-de-educacion-y-salud-lucio-costa/520e7c26e8e44e203000011f](http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-306831/clasicos-de-arquitectura-ministerio-de-educacion-y-salud-lucio-costa/520e7c26e8e44e203000011f) | [www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1722158&page=112](http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1722158&page=112) | <http://jornalggn.com.br/comment/769041> | [www.abaretiba.blog.br/2014\\_03\\_01\\_archive.h](http://www.abaretiba.blog.br/2014_03_01_archive.h)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
Y SALUD PÚBLICA (MESP)

**arquitecto\_** LÚCIO COSTA,  
OSCAR NIEMEYER, ALFONSO  
REIDY, CARLOS LEÃO, ERNANI  
VASCONCELLOS Y JORGE MOREI-  
RA; CON ASESORÍA DE LE COR-  
BUSIER

**lugar\_** RIO DE JANEIRO

**año\_** 1936-1945

**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

**ubicación material cerámico\_**  
PLANTA BAJA



**descripción material cerámico**



**autor diseño**

PAULO CLAUDIO ROSSI OSIR

**morfología**

AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

**ornamentación**

MOTIVOS ZOOMORFOS

**color**

AZUL SOBRE FONDO BLANCO

**observaciones**

La temática marina inunda la composición. Cada una de las piezas cerámicas contiene una figura completa de manera que se ordenan como un sistema seriado, aunque con variaciones en la colocación.

origen de las imágenes\_ [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br) | [www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-306831/clasicos-de-arquitectura-ministerio-de-educacion-y-salud-lucio-costa/520e7c26e8e44e203000011f](http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-306831/clasicos-de-arquitectura-ministerio-de-educacion-y-salud-lucio-costa/520e7c26e8e44e203000011f) | [www.panoramio.com/photo/25840133](http://www.panoramio.com/photo/25840133) | [www.stampsy.com/user/17994/latest/10584.png](http://www.stampsy.com/user/17994/latest/10584.png)





GRANDE HOTEL DE  
OURO PRETO

---

**arquitecto\_** OSCAR NIEMEYER

**lugar\_** OURO PRETO

**año\_** 1938

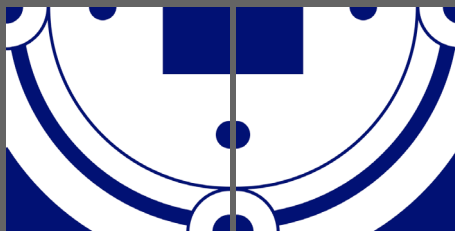
**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PRIVADO

**ubicación material cerámico\_**  
FACHADA PLANTA BAJA



**descripción material cerámico**

---



**autor diseño** EMILIANO DI CAVALCANTI

**morfología** AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

**ornamentación** FORMAS GEOMÉTRICAS (AZULEJO DE CUARTO)

**color** AZUL SOBRE FONDO BLANCO

**observaciones** Se trata de un azulejo "de cuarto", es decir, forma una composición cuyo motivo repetido está formado por 4 azulejos, colocados de forma rigurosa para configurar una composición tradicional de la azulejería. El área recubierta con este material comprende una parte discreta de la fachada.

origen de las imágenes\_ [www.curbed.com/2015/8/19/9928764/21-first-drafts-oscar-niemeyers](http://www.curbed.com/2015/8/19/9928764/21-first-drafts-oscar-niemeyers) | publicación "A matéria da invenção" | propia





CASA  
DE BAILE

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ PAMPULHA,  
BELO HORIZONTE

año\_ 1940

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
PARAMENTOS VERTICALES



descripción material cerámico

---



autor diseño | PAULO WERNECK

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS (AZULEJO DE CUARTO)

color | AZUL SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | Se trata de un azulejo "de cuarto", por lo que se necesitan cuatro azulejos para formar el módulo que se repite en el revestimiento. El motivo está basado en los azulejos de la Iglesia de N. Sra. do Carmo da Lapa, de forma que se remite a la referencia cultural brasileña junto con el empleo de los nuevos materiales. Se utiliza el mismo tipo de azulejo en la Casa de Baile y el Club Náutico de Pampulha. El diseño de las piezas se hizo en 1942.

origen de las imágenes\_ [www.belo Horizonte.mg.gov.br/atrativos/roteiros/marcos-da-modernidade/casa-do-baile](http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/atrativos/roteiros/marcos-da-modernidade/casa-do-baile) | [www.photoshelter.com/img-get2/I0000y1QEVfNHqU8/fit=1000x750/01d0807-0039](http://www.photoshelter.com/img-get2/I0000y1QEVfNHqU8/fit=1000x750/01d0807-0039) | [www.wintermedley.blogspot.com.es/2012/08/belo-horizonte-22.html](http://www.wintermedley.blogspot.com.es/2012/08/belo-horizonte-22.html) | propia



CASINO DE PAMPULHA  
(ACTUAL MUSEO DE ARTE)

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ PAMPULHA,  
BELO HORIZONTE

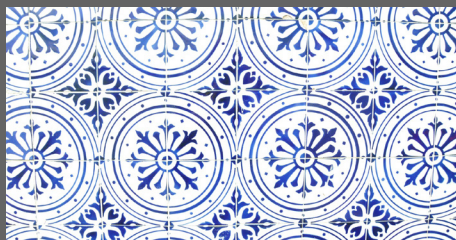
año\_ 1940

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
PLANTA BAJA



descripción material cerámico



autor diseño | PAULO WERNECK

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS (AZULEJO DE CUARTO)

color | AZUL SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | Se trata de un azulejo "de cuarto", por lo que se necesitan cuatro azulejos para formar el modulo que se repite en el revestimiento. El motivo está basado en los azulejos de la Iglesia de N. Sra. do Carmo da Lapa, de forma que se remite a la referencia cultural brasileña junto con el empleo de los nuevos materiales. Se utiliza el mismo tipo de azulejo en la Casa de Baile y el Club Náutico de Pampulha. El diseño de las piezas se hizo en 1942.

origen de las imágenes\_ [www.wintermedley.blogspot.com.es/2012/08/belo-horizonte-22.html](http://www.wintermedley.blogspot.com.es/2012/08/belo-horizonte-22.html) | [www.plataformaarquitectura.cl/02-311342/clasicos-de-arquitectura-casino-de-pampulha-oscar-niemeyer/52796f26e8e44e8654000045-clasicos-de-arquitectura-casino-de-pampulha-oscar-niemeyer-foto](http://www.plataformaarquitectura.cl/02-311342/clasicos-de-arquitectura-casino-de-pampulha-oscar-niemeyer/52796f26e8e44e8654000045-clasicos-de-arquitectura-casino-de-pampulha-oscar-niemeyer-foto) | propia





IGLESIA  
SAN FRANCISCO DE ASÍS

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ PAMPULHA,  
BELO HORIZONTE

año\_ 1940

tipología\_ TEMPLO

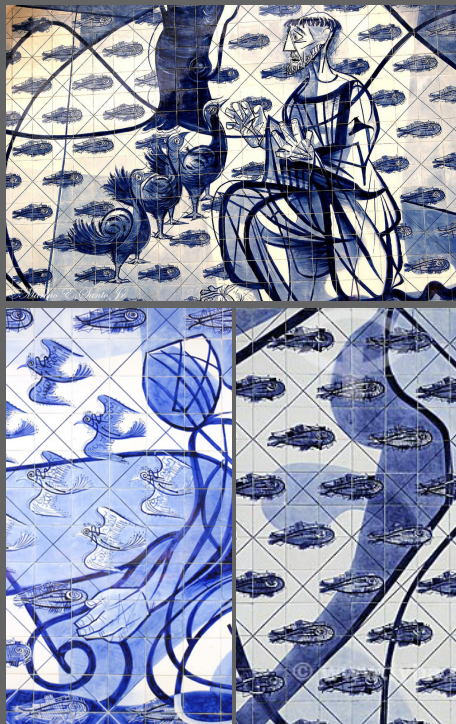
ubicación material cerámico\_  
FACHADA



---

descripción material cerámico

---



autor diseño | CÂNDIDO PORTINARI

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm,  
PANEL DE 750 x 2120 cm

ornamentación | PANEL HAGIOGRÁFICO

color | TONOS AZULES SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | El uso del material cerámico como elemento caracterizador del edificio parece estar presente en Niemeyer desde la ideación del proyecto, tal y como atestiguan sus bocetos. La composición se basa en la descripción de la vida de San Francisco de Asís, empleando tonos azules y blancos como homenaje a la tradición cerámica brasileña heredada de Portugal. El panel se adapta al contorno irregular de la fachada. Su diseño final data de 1944.

origen de las imágenes\_ [www.portinari.org.br/](http://www.portinari.org.br/) | [www.tendenciashabitat.es/?p=4168](http://www.tendenciashabitat.es/?p=4168) | [www.viajeros.com/destinos/belo-horizonte](http://www.viajeros.com/destinos/belo-horizonte)





IGLESIA  
SAN FRANCISCO DE ASÍS

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ PAMPULHA,  
BELO HORIZONTE

año\_ 1940

tipología\_ TEMPLO

ubicación material cerámico\_  
CUBIERTA (CARA EXTERIOR)



---

descripción material cerámico

---



autor diseño | PAULO WERNECK

morfología | MOSAICO DE TESELAS IRREGULARES

ornamentación | COMPOSICIÓN ABSTRACTA, SUGIERE NUBES

color | TONOS AZULES Y BLANCOS

observaciones | La percepción cromática del revestimiento parece modificarse en función de la luz y la atmósfera del entorno, de forma que en ciertas ocasiones se mimetiza con éste y en otras establece un contraste acusado.

origen de las imágenes\_ [www.flickr.com/photos/fjota/15532747313](http://www.flickr.com/photos/fjota/15532747313) | [www.tendenciashabitat.es/?p=4168](http://www.tendenciashabitat.es/?p=4168) | [www.migrandtour.blogspot.com.es/2010/05/oscar-y-niemeyer-12](http://www.migrandtour.blogspot.com.es/2010/05/oscar-y-niemeyer-12)



CLUB NÁUTICO  
(IATE TÊNIS CLUBE)

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ PAMPULHA,  
BELO HORIZONTE

año\_ 1940

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA PLANTA BAJA



descripción material cerámico



autor diseño	CÂNDIDO PORTINARI Y PAULO WERNECK
morfología	AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm
ornamentación	FORMAS GEOMÉTRICAS (AZULEJO DE CUARTO)
color	AZUL SOBRE FONDO BLANCO
observaciones	Se trata de un azulejo "de cuarto", por lo que se necesitan cuatro azulejos para formar el modulo que se repite en el revestimiento. El motivo está basado en los azulejos de la Iglesia de N. Sra. do Carmo da Lapa, de forma que se remite a la referencia cultural brasileña junto con el empleo de los nuevos materiales. Se utiliza el mismo tipo de azulejo en la Casa de Baile y el Club Náutico de Pampulha. El diseño de las piezas se hizo en 1942.

origen de las imágenes\_ [www.iatebh.com.br](http://www.iatebh.com.br) | [www.wintermedley.blogspot.com.es/2012/08/belo-horizonte-22.html](http://www.wintermedley.blogspot.com.es/2012/08/belo-horizonte-22.html) | propia



CASA  
JUSCELINO KUBITSCHKEK

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ PAMPULHA,  
BELO HORIZONTE

año\_ 1943

tipología\_ RESIDENCIAL

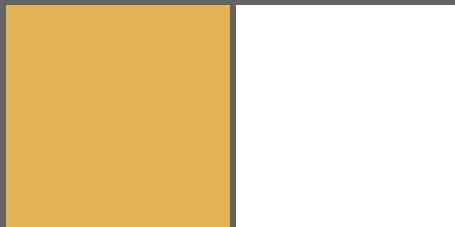
ubicación material cerámico\_  
CERRAMIENTO, FRENTE DEL  
FORJADO Y PATIO INTERIOR



---

descripción material cerámico

---



autor diseño PAULO WERNECK (INTERIOR PATIO)

morfología MOSAICO DE TESELAS CUADRADAS EN  
FACHADA E IRREGULARES EN PATIO

ornamentación ALTERNANCIA DE TESELAS

color AMARILLO Y BLANCO (FACHADA)  
AZULES Y BLANCO (PATIO)

observaciones El mosaico, compuesto por *pastilhas* o teselas, se emplea básicamente para el revestimiento y protección de la estructura. El mosaico existente en el patio, diseño de Werneck, asume un papel pictórico. El diseño de los azulejos del pavimento es obra de Alfredo Volpi. En interior de la vivienda hay también un panel de azulejos de Alfredo Volpi y Mario Zanine realizados por Osirarte.

origen de las imágenes\_ [www.imgsapp.em.com.br/app/noticia/127983242361/2013/03/16/357922/20130316002558474452i.jpg](http://www.imgsapp.em.com.br/app/noticia/127983242361/2013/03/16/357922/20130316002558474452i.jpg) | [www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/casa-kubitschek-sera-aberta-e-recebera-duas-exposicoes-a-partir-do-dia-11/](http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/casa-kubitschek-sera-aberta-e-recebera-duas-exposicoes-a-partir-do-dia-11/) | propia





CASA  
JOÃO LIMA DE PÁDUA

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BELO HORIZONTE

año\_ 1943

tipología\_ RESIDENCIAL

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



#### descripción material cerámico



autor diseño | PAULO WERNECK

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS (AZULEJO DE CUARTO)

color | AZUL SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | Se trata de un azulejo "de cuarto", por lo que se necesitan cuatro azulejos para formar el modulo que se repite en el revestimiento. El motivo está basado en los azulejos de la Iglesia de N. Sra. do Carmo da Lapa. Se utiliza el mismo tipo de azulejo que en Complejo de Pampulha.

origen de las imágenes\_ [www.arqbh.com.br/2007/03/residencia-joao-lima-de-pdua](http://www.arqbh.com.br/2007/03/residencia-joao-lima-de-pdua) | publicación "A matéria da invenção" | propia



BANCO  
BOAVISTA

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ RIO DE JANEIRO

año\_ 1948

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PRIVADO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



#### descripción material cerámico



autor diseño PAULO WERNECK

morfología MOSAICO

ornamentación COMPOSICIÓN ABSTRACTA

color TONOS OCRES, AZULES Y BLANCO

observaciones El interior del edificio alberga una gran composición pictórica de Candido Portinari. Asimismo, la fachada lateral del edificio también muestra un interés cromático por la gradación de tonos azules que se emplean en los brise-soleil de la misma.

origen de las imágenes\_ [www.arqguia.com/wp-content/uploads/2015/09/15521PR070822\\_008D](http://www.arqguia.com/wp-content/uploads/2015/09/15521PR070822_008D) | [www.pinterest.com/pin/4292562116202370/](http://www.pinterest.com/pin/4292562116202370/) | [www.casavogue.globo.com/Interiores/Ambientes/noticia/2014/11/decoracao-inspirada-nas-belezas-do-rio](http://www.casavogue.globo.com/Interiores/Ambientes/noticia/2014/11/decoracao-inspirada-nas-belezas-do-rio)



CONJUNTO GOBERNADOR  
KUBITSCHKEK

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BELO HORIZONTE

año\_ 1951

tipología\_ RESIDENCIAL

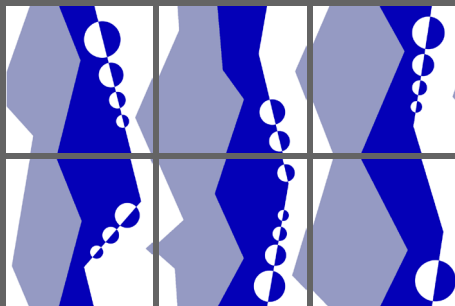
ubicación material cerámico\_  
TESTEROS LATERALES/ PARED  
CURVA JUNTO A ENTRADA  
DEL BLOQUE A



---

descripción material cerámico

---



autor diseño

-

morfología

AZULEJO DE 22.5cmx5.5cm EN TESTEROS,  
15x15cm EN PLANTA BAJA

ornamentación

FIGURAS GEOMÉTRICAS

color

AMARILLO-OCRE EN TESTEROS Y  
AZULES Y BLANCO EN PLANTA BAJA

observaciones

Existen dos tipos de revestimiento cerámico en este edificio. El empleo de la cerámica en los testeros responde a finalidades básicamente constructivas, y establece un contraste con la estructura. Los azulejos situados en planta baja, junto al acceso, asumen un papel discreto en el conjunto. En este último caso las piezas conforman un complejo patrón basado en la combinación de 6 módulos de diseño irregular.

origen de las imágenes\_ [www.singularbyangela.blogspot.com.es/2014\\_05\\_01\\_archive](http://www.singularbyangela.blogspot.com.es/2014_05_01_archive) | publicación "A matéria da invenção" | propia





EDIFICIO  
TRIÂNGULO

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ SÃO PAULO

año\_ 1953

tipología\_ RESIDENCIAL

ubicación material cerámico\_  
ACCESO



descripción material cerámico



autor diseño

EMILIANO DI CAVALCANTI

morfología

MOSAICO

ornamentación

FIGURAS HUMANAS Y GEOMÉTRICAS

color

AZUL, NEGRO Y BLANCO

observaciones

El mosaico reviste una parte discreta del edificio, por lo que asume un papel quasi anecdótico respecto del total de la fachada. En origen las teselas eran de vidrio y fueron sustituidas por teselas cerámicas tras el deterioro que sufrió el panel en los años 90 a causa de una hoguera encendida por indigentes. El edificio fue catalogado en 2004 por la Prefectura de São Paulo.

origen de las imágenes\_ [www.panoramio.com/photo/60125989](http://www.panoramio.com/photo/60125989) | [www.statig.com.br/bancodeimagens/5e/we/km/5ewekm4ps2wpqh6gu8k2t3630](http://www.statig.com.br/bancodeimagens/5e/we/km/5ewekm4ps2wpqh6gu8k2t3630) | [www.ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2014-05-23/obra-por-niemeyer-edificio-triangulo-se-destaca-por-painel-de-di-cavalcanti.html](http://www.ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2014-05-23/obra-por-niemeyer-edificio-triangulo-se-destaca-por-painel-de-di-cavalcanti.html) | [www.folha.uol.com.br/saopaulo/1130755-painel-de-di-cavalcanti-no-centro-de-sp-sofre-com-deterioracao](http://www.folha.uol.com.br/saopaulo/1130755-painel-de-di-cavalcanti-no-centro-de-sp-sofre-com-deterioracao)



CASA  
ALBERTO DALVA SIMÃO

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BELO HORIZONTE

año\_ 1954

tipología\_ RESIDENCIAL

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



---

#### descripción material cerámico

---



autor diseño -

morfología AZULEJO CUADRADO DE 14x14cm

ornamentación MOTIVOS GEOMÉTRICOS EN RELIEVE

color AZUL SOBRE FONDO BLANCO

observaciones El cerramiento del acceso, revestido con este material, fue diseñado como un muro de vidrio en el proyecto original y la azulejería se colocó con posterioridad. Se trata de piezas cerámicas con un motivo floral geometrizado, cuyas connotaciones superficiales, en relieve, parecen escapar de las indicaciones de Niemeyer. Otros detalles de la vivienda tales como picaportes, luminarias, ciertos revestimientos de madera, etc... tampoco parecen estar de acuerdo con el concepto del arquitecto.

origen de las imágenes\_ [www.argbh.com.br/2013/12/residencia-alberto-dalva-simao.html](http://www.argbh.com.br/2013/12/residencia-alberto-dalva-simao.html)





EDIFICIO APARTAMENTOS  
PLAZA LIBERDADE  
(EDIFICIO NIEMEYER)

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BELO HORIZONTE

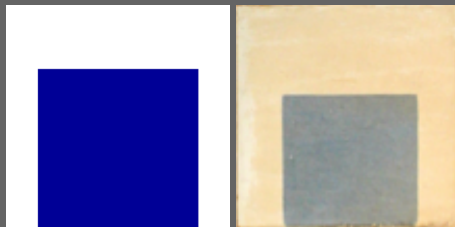
año\_ 1954

tipología\_ RESIDENCIAL

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



descripción material cerámico



autor diseño ATHOS BULCÃO

morfología LADRILLO HIDRÁULICO CUADRADO, 15x15cm

ornamentación CUADRADO DESCENTRADO DE COLOR AZUL SOBRE FONDO BLANCO

color AZUL SOBRE FONDO BLANCO

observaciones El revestimiento se encuentra en el paño ciego confinado entre los voladizos ondulantes de hormigón, los cuales están separados aproximadamente un metro, a razón de tres por planta. Pese a que dichos voladizos no asumen un papel estructural, el contraste entre éstos y el revestimiento cerámico acentúa la lectura de este último como mero cerramiento.

La superficie mate del ladrillo hidráulico hace que la visión lejana del color azul presente en el mismo pueda ser interpretado como negro. El revestimiento fue colocado en 1960.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | [www.es.pinterest.com/pin/9781324160719462](http://www.es.pinterest.com/pin/9781324160719462) | [www.flickr.com/photos/presente-cotidiano/5374616896](http://www.flickr.com/photos/presente-cotidiano/5374616896) | publicación "A matéria da invenção" | propia





HOSPITAL DE AMÉRICA  
DEL SUR (ACTUAL HOSPITAL  
DE LAGOA)

**arquitecto\_**  
OSCAR NIEMEYER / HÉLIO UCHÔA

**lugar\_** RIO DE JANEIRO

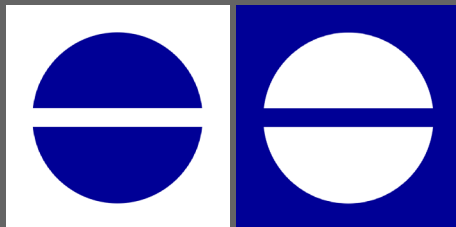
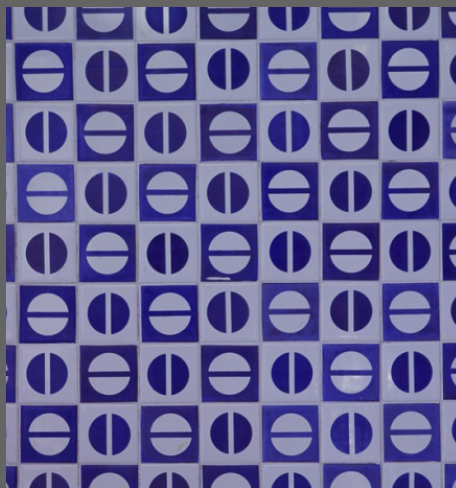
**año\_** 1955

**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

**ubicación material cerámico\_**  
FACHADA PLANTA BAJA



#### descripción material cerámico



<b>autor diseño</b>	ATHOS BULCÃO
<b>morfología</b>	AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm
<b>ornamentación</b>	CÍRCULOS PARTIDOS
<b>color</b>	AZUL Y BLANCO
<b>observaciones</b>	Dos azulejos de similar morfología y colores invertidos (uno es un círculo azul atravesado por una banda blanca, sobre fondo blanco, y el otro un círculo blanco con banda azul sobre fondo azul), ordenados siempre de la misma manera y en disposición de damero, constituyen el acabado del cerramiento retranqueado de la planta baja de este edificio. De esta forma -recurso habitual en Niemeyer- se enfatiza el carácter estructural de los pilares en V de hormigón, que sobre este fondo de revestimiento cerámico se ven resaltados, no perdiendo su autonomía.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



IGLESIA DE NUESTRA  
SEÑORA DE FÁTIMA

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

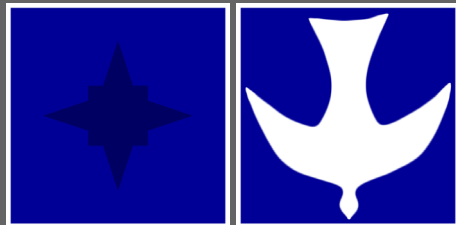
año\_ 1957

tipología\_ TEMPLO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

ornamentación | MOTIVOS ZOOMORFOS Y DE ESTRELLA

color | AZUL Y BLANCO

observaciones | El revestimiento se configura a partir de dos módulos, que se colocan ordenadamente en el paramento. Bulcão todavía sigue un esquema rígido (al igual que en el Hospital de América del Sur) que pronto dará lugar a una disposición más aleatoria de las piezas cerámicas. Este revestimiento enfatiza la ambigüedad a la que juega Niemeyer al considerar el hormigón blanco (cubierta y soportes) como estructura y paredes revestidas de azulejos como cerramiento.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



CATEDRAL METROPOLITANA  
DE BRASILIA

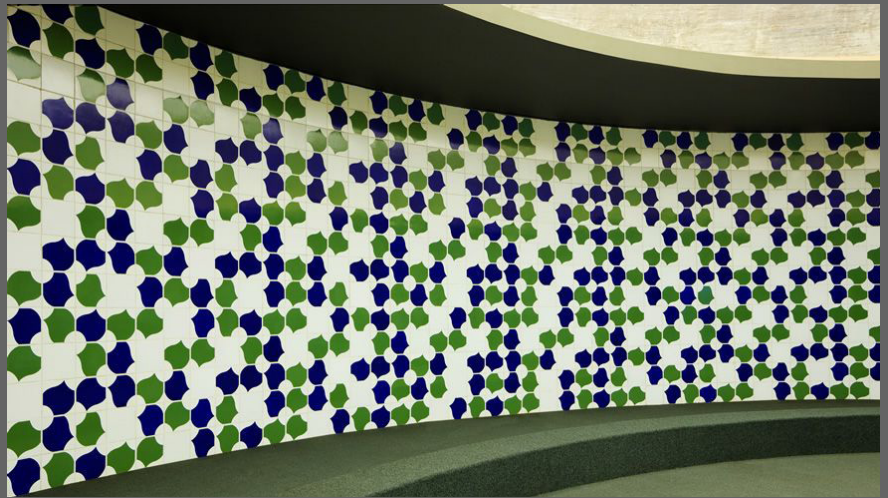
arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

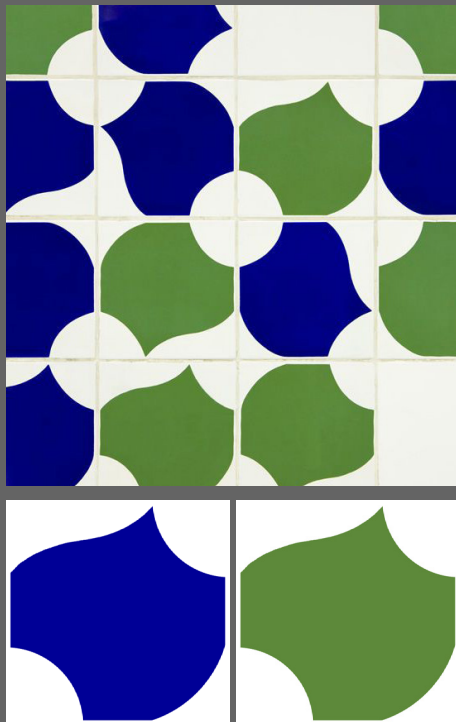
año\_ 1958, INAUGURADA EN 1970

tipología\_ TEMPLO

ubicación material cerámico\_  
BAPTISTERIO



descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 20x20cm,  
CON EXTENSIÓN DE 280x1380cm

ornamentación | MOTIVOS GEOMÉTRICOS Y FLORALES

color | AZUL, VERDE Y BLANCO

observaciones | Se emplea la cerámica para revestir la zona de acceso al edificio con paneles diseñados por Portinari, el cual plantea una composición con motivos marinos, cuyo fondo se corta con líneas diagonales como ya propusiera en la iglesia de San Francisco de Asís. Así mismo, la cerámica está por una terraza ajardinada en la que sobresalen las torres de ascensores y los depósitos de agua recubiertos de azulejos azules (1) y en los cerramientos del auditorio.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia





HOTEL BRASILIA  
PALACE

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

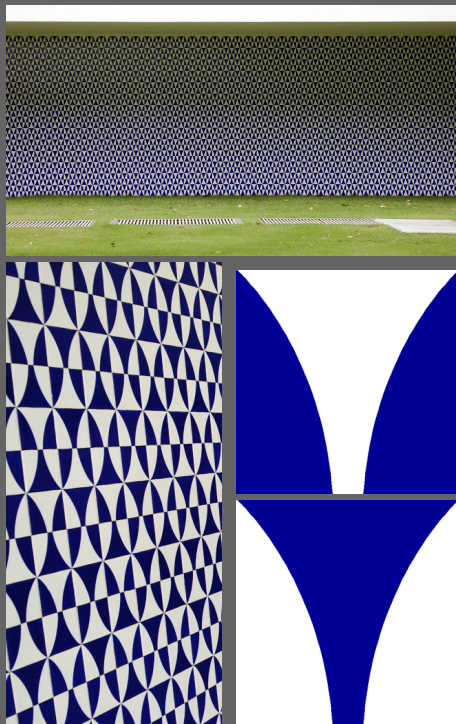
año\_ 1958

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PRIVADO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm,  
PANEL 325 x 2600 cm

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | AZUL Y BLANCO INVERTIDOS

observaciones | El mural, de suelo a techo, se realiza a partir de la combinación de dos azulejos cuyos colores, blanco y azul, están invertidos. El diseño de la pieza, de formas geométricas, es el mismo en ambos casos, y el resultado ofrece una imagen homogénea y al mismo tiempo dotada de dinamismo por el efecto óptico de las rectas y las curvas. En un principio se pensó en piezas de 11x11cm, pero ante la dificultad de encontrarlas se optó por piezas de 15x15cm.

origen de las imágenes\_ [www.panoramio.com/photo/39220872](http://www.panoramio.com/photo/39220872) | [www.fun-dathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fun-dathos.org.br/galeriavirtual) | propia



CONGRESO NACIONAL –  
SALA VERDE DE LA  
CÁMARA DE LOS DIPUTADOS

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

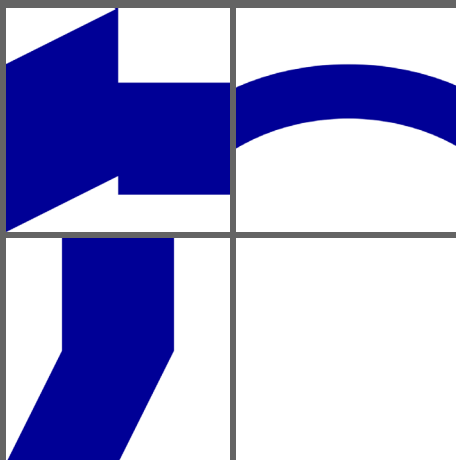
año\_ 1960

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
LÍMITE ZONA DE AMPLIACIÓN



#### descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | AZUL SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | El mural se realiza a partir de la combinación de tres azulejos, cada uno de ellos con un diseño diferente y todos de color azul sobre fondo blanco, dispuestos aleatoriamente. Un cuarto azulejo, de color completamente blanco, completa la composición.  
El revestimiento cerámico fué colocado en 1971.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



CONGRESO NACIONAL –  
CENTRO DE SALUD DE LA  
CÁMARA DE LOS DIPUTADOS

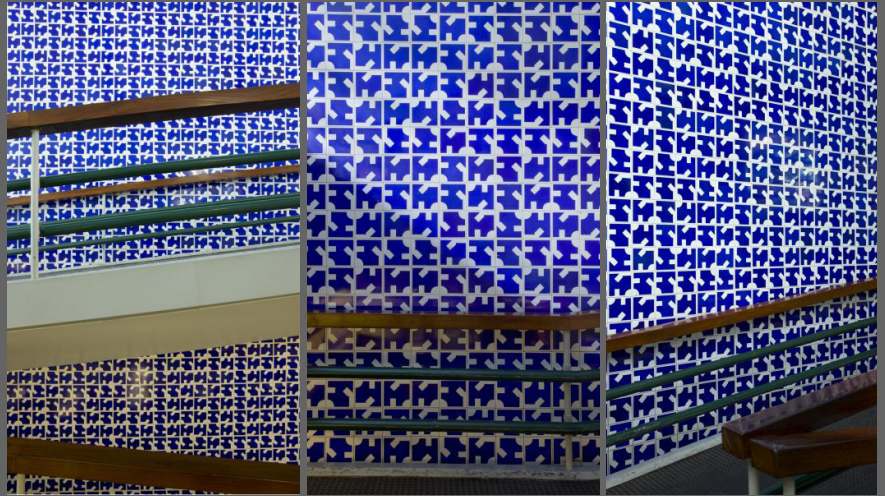
arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

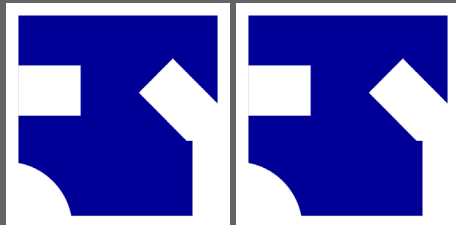
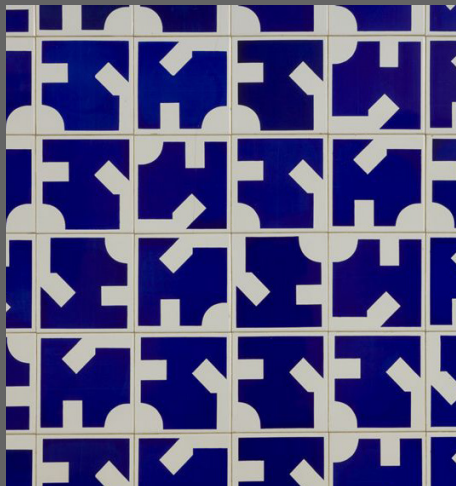
año\_ 1960

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
ZONA DE CIRCULACIONES



#### descripción material cerámico



autor diseño	ATHOS BULCÃO
morfología	AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm
ornamentación	FORMAS GEOMÉTRICAS
color	AZUL SOBRE FONDO BLANCO
observaciones	El mural se realiza a partir de la combinación de un único azulejo que se coloca en diferentes posiciones. Dicho azulejo tiene un diseño geométrico basado en una única figura predominante de color azul y de perímetro irregular, sobre el fondo blanco. El revestimiento cerámico fué colocado en 1972.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia





EDIFICIO  
PETROBRAS SAuN

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

año\_ 1962

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PRIVADO

ubicación material cerámico\_  
INTERIOR



descripción material cerámico

---



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | NEGRO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | El panel cerámico se obtiene con la combinación de un sólo módulo colocado en una disposición rígida.

origen de las imágenes\_ [www.s475.photobucket.com/user/ghfinotti/media/00%20brasilia%20without%20Niemeyer/1977\\_33701\\_090304\\_004D.jpg](http://www.s475.photobucket.com/user/ghfinotti/media/00%20brasilia%20without%20Niemeyer/1977_33701_090304_004D.jpg) |  
[www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



SUPERCUADRA  
n°108

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

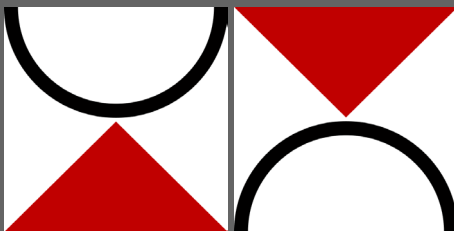
año\_ 1962

tipología\_ RESIDENCIAL

ubicación material cerámico\_  
FACHADA PLANTA BAJA



#### descripción material cerámico



autor diseño -

morfología

AZULEJO CUADRADO

ornamentación

FORMAS GEOMÉTRICAS

color

NEGRO Y ROJO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones

Se trata de un revestimiento a base de piezas comerciales ordenadas de forma regular. Dicho revestimiento guarda distancia con los límites superior e inferior del paramento, lo cual acentúa la lectura de panel decorativo. Las líneas de sombra perimetrales remarcan la idea de cerramiento no portante.

origen de las imágenes\_ [www.rodandopelomundo.com/2015/05/24/minhacidade-destino-brasil](http://www.rodandopelomundo.com/2015/05/24/minhacidade-destino-brasil) | Belén Chirivella Viña | propia



EDIFICIO  
MANCHETE

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ RIO DE JANEIRO

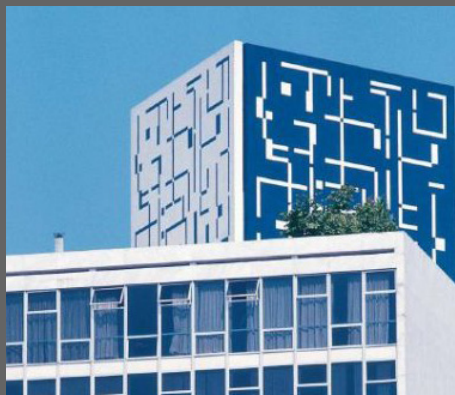
año\_ 1965

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PRIVADO

ubicación material cerámico\_  
CUBIERTA



descripción material cerámico



autor diseño

ATHOS BULCÃO

morfología

AZULEJO CUADRADO

ornamentación

FORMAS GEOMÉTRICAS

color

AZUL Y BLANCO

observaciones

Dos azulejos, uno completamente azul y el otro completamente blanco, se combinan para configurar las fachadas de un edificio de forma regular. El diseño de dichas fachadas ya no resulta del giro de una pieza, como puede verse en otros proyectos de Bulcão, si no que los azulejos son la sub-célula a partir de la cual se organiza una composición que abarca la totalidad del paramento. El revestimiento cerámico fué colocado en 1966.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | [www.niemeyer.org.br/obra](http://www.niemeyer.org.br/obra) | [www.tyba.com.br](http://www.tyba.com.br)





FUNDACIÓN  
GETÚLIO VARGAS

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ RIO DE JANEIRO

año\_ 1968

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PRIVADO

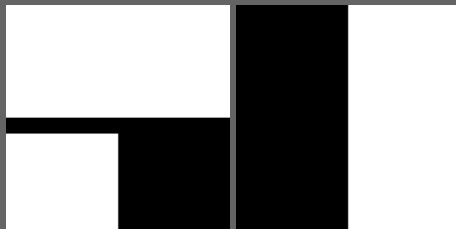
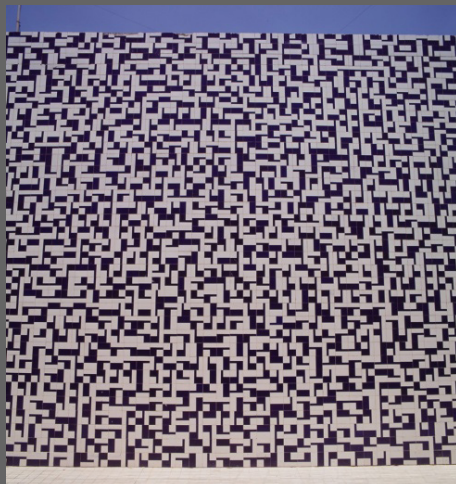
ubicación material cerámico\_  
FACHADA



---

descripción material cerámico

---



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | BLANCO Y NEGRO

observaciones | Basándose en el giro de 90 grados de dos azulejos (uno mitad blanco-mitad negro, y el otro con un cuarto del azulejo de color negro y una banda negra en la mitad de dicho azulejo, sobre fondo blanco) se obtiene una composición dinámica que se diluye con la distancia, y que hoy en día podría sugerir una trama pixelada. En el año 1962 se añadió el revestimiento cerámico.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



CUARTEL GENERAL  
DEL EJÉRCITO –  
SECTOR MILITAR URBANO

---

**arquitecto\_** OSCAR NIEMEYER

**lugar\_** BRASILIA

**año\_** 1970

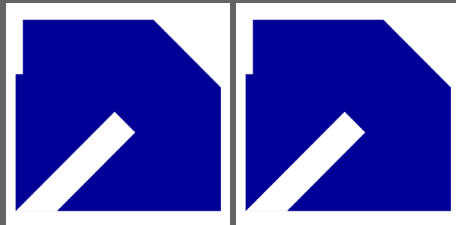
**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

**ubicación material cerámico\_**  
REVESTIMIENTO BLOQUE A,  
4ª PLANTA ZONA EXTERIOR



**descripción material cerámico**

---



**autor diseño** | ATHOS BULCÃO

**morfología** | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

**ornamentación** | FORMAS GEOMÉTRICAS

**color** | AZUL SOBRE FONDO BLANCO

**observaciones** | El panel se compone de la combinación de azulejos similares colocados en diversas posiciones, sin una repetición aparente. El diseño de la pieza, que se basa en una figura predominante azul recortada de diferente forma en tres de sus esquinas, origina que el encuentro entre los azulejos no sea repetitivo.

origen de las imágenes\_ [www.staticflickr.com/4/3769/9446415485\\_19f5cb-d853\\_b](http://www.staticflickr.com/4/3769/9446415485_19f5cb-d853_b) | [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



CUARTEL GENERAL  
DEL EJÉRCITO –  
SECTOR MILITAR URBANO

---

**arquitecto\_** OSCAR NIEMEYER

**lugar\_** BRASILIA

**año\_** 1970

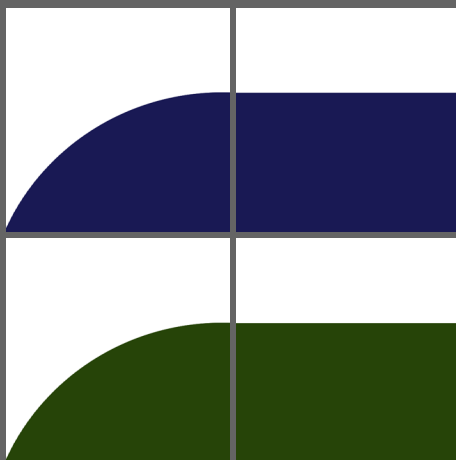
**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

**ubicación material cerámico\_**  
REVESTIMIENTO BLOQUE 1,  
PLANTA SÓTANO



**descripción material cerámico**

---



**autor diseño** | ATHOS BULCÃO

**morfología** | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

**ornamentación** | FORMAS GEOMÉTRICAS

**color** | AZUL Y VERDE SOBRE FONDO BLANCO

**observaciones** | El panel se compone de la combinación de un módulo formado por cuatro azulejos de dos diseños diferentes y dos colores, verde y azul, sobre fondo blanco (aunque en el caso del diseño rectangular la proporción de color blanco es menor). Este módulo se ordena en el paramento rodeado por cuatro azulejos blancos, y sufriendo un giro de 90 grados en sentido contrario a las agujas del reloj, de forma aparentemente aleatoria.

origen de las imágenes\_ [www.staticflickr.com/9/8242/8540160671\\_747787b-2f4\\_b](http://www.staticflickr.com/9/8242/8540160671_747787b-2f4_b) | [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia





RESIDENCIA  
MONDADORI

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ ST. JEAN CAP-FERRAT  
(FRANCIA)

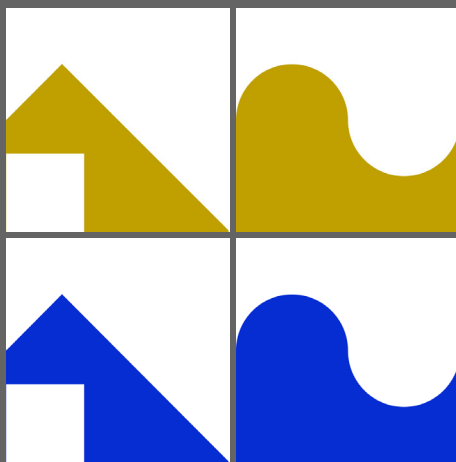
año\_ 1971

tipología\_ RESIDENCIAL

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | AZUL Y AMARILLO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | La vivienda parte del concepto de cubierta plana de forma sinuosa que Niemeyer acuñara en su residencia en Canoas, de 1953. Se destaca dicha cubierta de hormigón pintado de blanco (estructura) respecto del cerramiento revestido. En cada paramento se emplean dos azulejos diferentes, en uno de colores azul y blanco y en el otro los mismos de colores amarillo y blanco.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



SEDE EDITORIAL  
MONDADORI

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ SEGRATE, MILÁN  
(ITALIA)

año\_ 1971

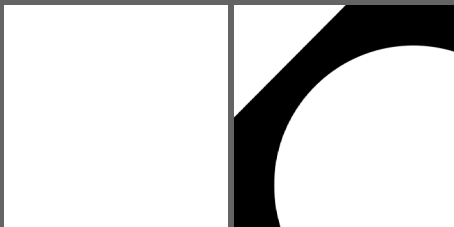
tipología\_  
EQUIPAMIENTO PRIVADO

ubicación material cerámico\_  
CERRAMIENTO PLANTA BAJA



descripción material cerámico

---



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 20x20cm

ornamentación | CUARTO DE CIRCUNFERENCIA

color | NEGRO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | El diseño del panel se basa únicamente en una pieza cerámica de morfología básicamente lineal, que se coloca según diferentes giros y posiciones. Un segundo azulejo completamente blanco otorga los "vacíos" que confieren al conjunto un mayor esponjamiento.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



RESIDENCIA  
FREDERICO GOMES

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ RIO DE JANEIRO

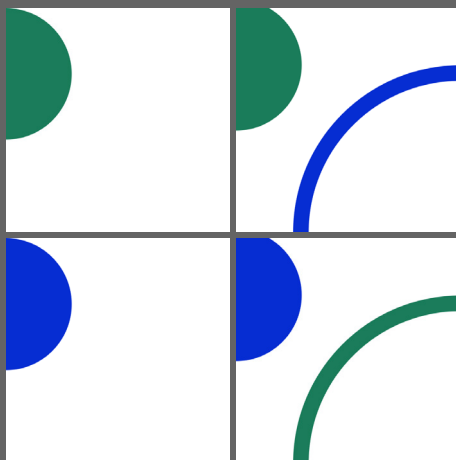
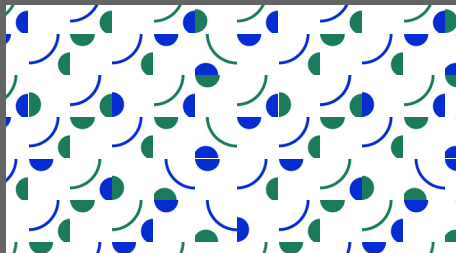
año\_ 1972

tipología\_ RESIDENCIAL

ubicación material cerámico\_  
PATIO INTERIOR



#### descripción material cerámico



autor diseño	ATHOS BULCÃO
morfología	AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm
ornamentación	FORMAS CURVAS
color	AZUL Y VERDE SOBRE FONDO BLANCO
observaciones	El diseño del panel se basa en la combinación de cuatro azulejos diferentes: dos de ellos tienen la misma morfología y colores invertidos, y los otros dos tienen a su vez el mismo diseño entre sí invirtiendo los mismo colores, los cuatro sobre fondo blanco.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) |  
[www.niemeyer.org.br/obras](http://www.niemeyer.org.br/obras) | propia





TERMINAL  
RODOFERROVIÁRIO

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

año\_ 1973

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
MURO EXTERIOR



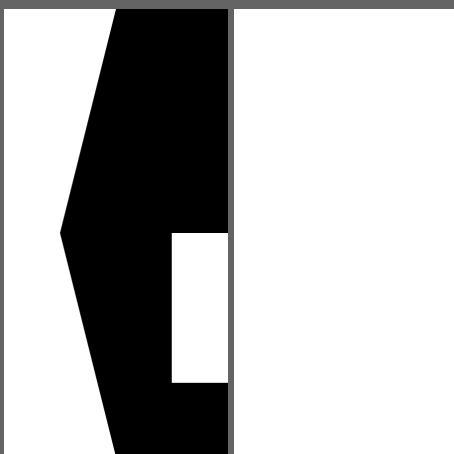
---

descripción material cerámico

---



autor diseño	ATHOS BULCÃO
morfología	AZULEJO CUADRADO 15x30cm
ornamentación	FORMAS GEOMÉTRICAS
color	NEGRO SOBRE FONDO BLANCO
observaciones	En éste caso el panel escapa del habitual formato cuadrado.



origen de las imágenes\_ [wikimapia.org/112803/Train-Station#/photo/54196811](http://wikimapia.org/112803/Train-Station#/photo/54196811) | [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



MINISTERIO ASUNTOS  
EXTERIORES -  
PALACIO ITAMARATY

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

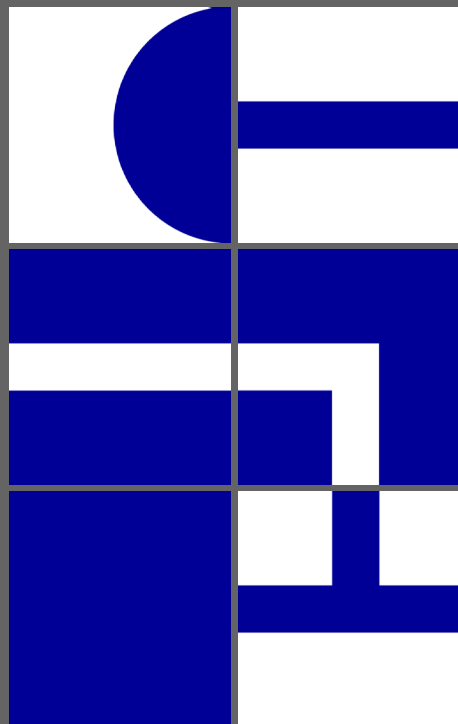
año\_ 1974

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
OCTAVA PLANTA



#### descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | AZUL SOBRE BLANCO Y BLANCO SOBRE AZUL

observaciones | Basándose en la misma morfología e invirtiendo los colores se crean dos composiciones que recuerdan un laberinto. Se evidencia la importancia del peso del color azul en cada caso, que tiene como consecuencia diferentes luminosidades del paramento al que revisten. El revestimiento cerámico fué colocado en 1982.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



MINISTERIO ASUNTOS  
EXTERIORES -  
PALACIO ITAMARATY

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

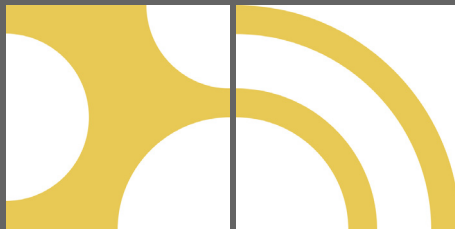
año\_ 1974

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
PASARELA ENTRE LOS ANEXOS I  
Y II DEL MINISTERIO



#### descripción material cerámico



autor diseño	ATHOS BULCÃO
morfología	AZULEJO CUADRADO
ornamentación	FORMAS GEOMÉTRICAS
color	AMARILLO SOBRE FONDO BLANCO
observaciones	Basándose en la combinación de tan sólo dos azulejos, que se colocan de forma aleatoria y con diferentes giros, se obtiene una composición de extraordinaria riqueza y dinamismo. Ambas piezas comparten un cuarto de círculo blanco de similares proporciones situado en uno de los cuadrantes del azulejo, lo que permite generar círculos completos blancos a partir de las mismas. El color amarillo otorga al conjunto una gran luminosidad. El revestimiento cerámico fué colocado en 1983.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia





MINISTERIO ASUNTOS  
EXTERIORES -  
PALACIO ITAMARATY

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

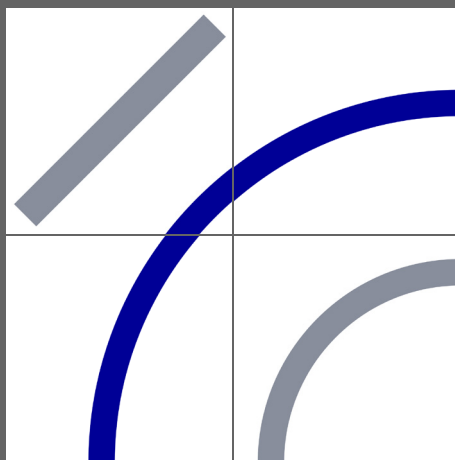
año\_ 1974

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
REVESTIMIENTO ANEXO II DEL  
MINISTERIO



#### descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | TONOS AZULADOS SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | Se emplea un tono gris poco habitual en las anteriores composiciones del mismo arquitecto.  
El revestimiento cerámico fué colocado en 1983.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



MINISTERIO ASUNTOS  
EXTERIORES -  
PALACIO ITAMARATY

---

**arquitecto\_** OSCAR NIEMEYER

**lugar\_** BRASILIA

**año\_** 1974

**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

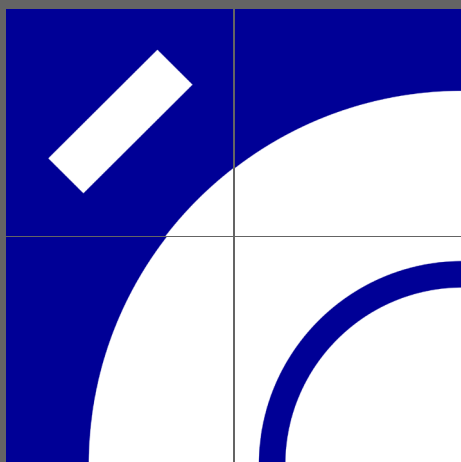
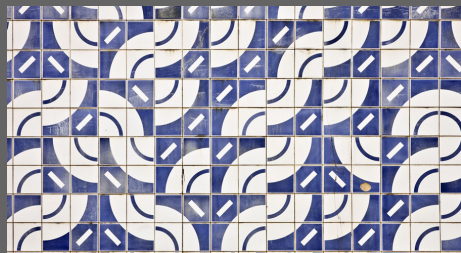
**ubicación material cerámico\_**  
REVESTIMIENTO ANEXO II DEL  
MINISTERIO



---

**descripción material cerámico**

---



<b>autor diseño</b>	ATHOS BULCÃO
<b>morfología</b>	AZULEJO CUADRADO
<b>ornamentación</b>	FORMAS GEOMÉTRICAS
<b>color</b>	AZUL SOBRE FONDO BLANCO
<b>observaciones</b>	El módulo de composición está formado por cuatro azulejos.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



TEATRO NACIONAL  
CLAUDIO SANTORO

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

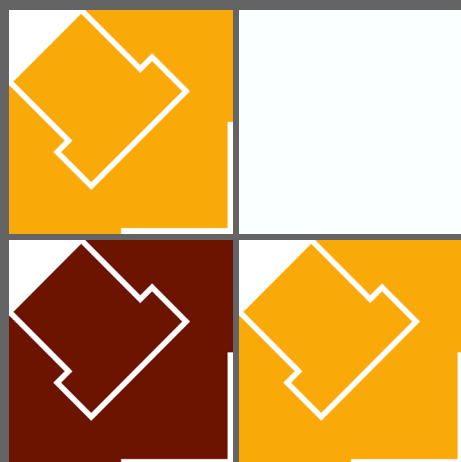
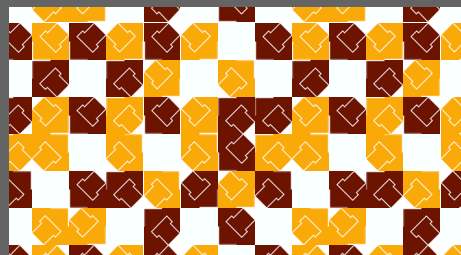
año\_ 1978

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
PARAMENTO EN ESPACIO DERCY  
GONÇALVES



descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 15x15cm

ornamentación | FIGURAS GEOMÉTRICAS

color | NARANJA Y AMARILLO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | El diseño del panel se basa en la combinación de tres azulejos: dos de ellos tienen la misma morfología, uno en color predominante naranja perfilado en blanco en dos esquinas opuestas, y el otro amarillo perfilado en blanco. Un tercer azulejo completamente blanco completa el módulo. Este módulo, que se repite, está formado por 6x4 azulejos: 12 naranjas, 6 amarillos y 6 blancos. El resultado ofrece una imagen de gran luminosidad. En un principio estaba previsto colocar revestimiento de azulejos en la fachada, y finalmente se optó por el actual revestimiento escultórico de hormigón el cual, por su rotundidad, resulta más apropiado al concepto del edificio.

origen de las imágenes\_ [www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.182/5611](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.182/5611) | [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia





TEATRO NACIONAL  
CLAUDIO SANTORO

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

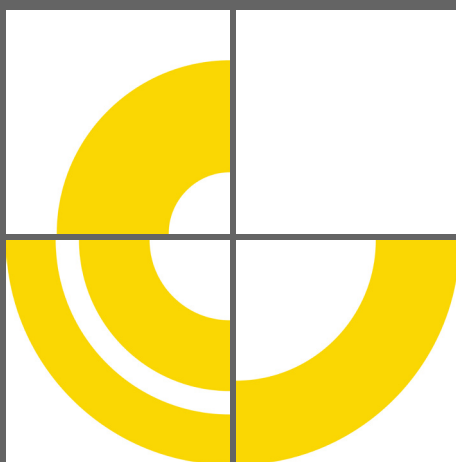
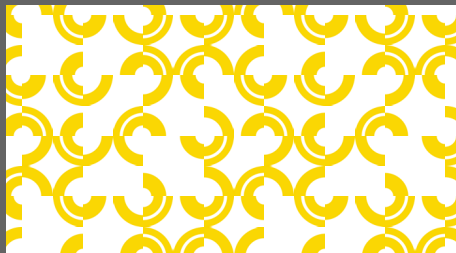
año\_ 1978

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
PARAMENTO EN SALA MARTINS  
PENNA



descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO, PANEL 321 x 2760 cm

ornamentación | FIGURAS GEOMÉTRICAS CURVAS

color | AMARILLO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | El diseño del panel se basa en la combinación de cuatro azulejos, cuya morfología se basa en la figura de cuartos de circunferencia. Un cuarto azulejo completamente blanco completa el módulo. Este módulo, que se repite, está formado por 4x4 azulejos, de los cuales cuatro son blancos. El resultado ofrece una imagen de gran luminosidad.

origen de las imágenes\_ [www.jcspedreira.blogspot.com.es/2011/09/teatro-nacional-de-brasilia-brasilia-df](http://www.jcspedreira.blogspot.com.es/2011/09/teatro-nacional-de-brasilia-brasilia-df) | [www.natalianoletto.com.br/serie-azulejos](http://www.natalianoletto.com.br/serie-azulejos) | [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



ESCUELA  
FRANCESA

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

año\_ 1978

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



#### descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO RECTANGULAR DE 15x30cm

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | NARANJA Y AMARILLO SOBRE BLANCO

observaciones | El módulo de 15x30 centímetros es poco habitual en sus obras. Los tonos cálidos aportan un vitalidad que escapa de los tonos fríos empleados en otros proyectos de Niemeyer.

origen de las imágenes\_ [www.britishschoolbrasil.org/node](http://www.britishschoolbrasil.org/node) | [www.fun-dathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fun-dathos.org.br/galeriavirtual) | propia



PALACIO  
PLANALTO

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

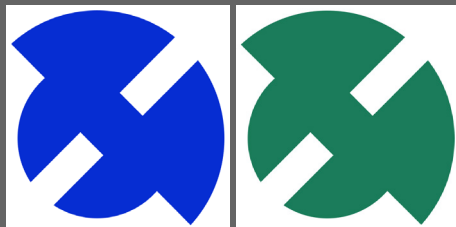
año\_ 1982

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
PATIO INTERIOR, CORREDORES  
CUARTO PISO



#### descripción material cerámico



autor diseño	ATHOS BULCÃO
morfología	AZULEJO CUADRADO
ornamentación	FORMAS GEOMÉTRICAS
color	AZUL Y VERDE SOBRE FONDO BLANCO
observaciones	El diseño del panel se basa en la combinación de dos azulejos de similar morfología y colores diferentes, verde y azul, ambos sobre fondo blanco. Predominan las piezas de color azul. El resultado es un revestimiento de suelo a techo de gran estética, que permite leer el volumen como una caja que levita entre dos plantas. Los paneles fueron eliminados en una reforma de arquitectura de la planta. Conservando algunas colocadas en otras paredes como memoria. Cuando fue demolida la sede del Club de Congreso se eliminaron dos paneles y un relieve.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | [www.planalto.gov.br/presidencia](http://www.planalto.gov.br/presidencia) | propia





SAMBÓDROMO  
DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ RIO DE JANEIRO

año\_ 1983

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

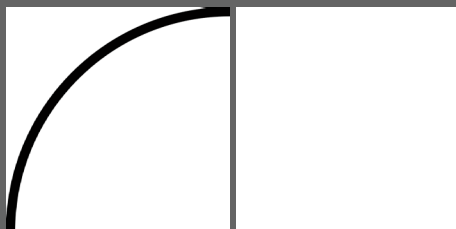
ubicación material cerámico\_  
PARAMENTO



---

descripción material cerámico

---



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO DE 20x20cm

ornamentación | CUARTO DE CIRCUNFERENCIA

color | NEGRO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | El panel, que ocupa la totalidad del paramento, se compone de la combinación de un azulejo de media circunferencia y un azulejo blanco. Las piezas cerámicas se disponen según diferentes giros, pero nunca llegan a completar la figura de una circunferencia.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



MERCADO  
DE LAS FLORES

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

año\_ 1986

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



descripción material cerámico

---



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS CURVAS

color | VERDE Y AZUL SOBRE BLANCO

observaciones | El panel se compone de dos módulos de  
misma morfología con colores invertidos  
en su habitual disposición aleatoria.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



MEMORIAL  
AMÉRICA LATINA

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ SÃO PAULO

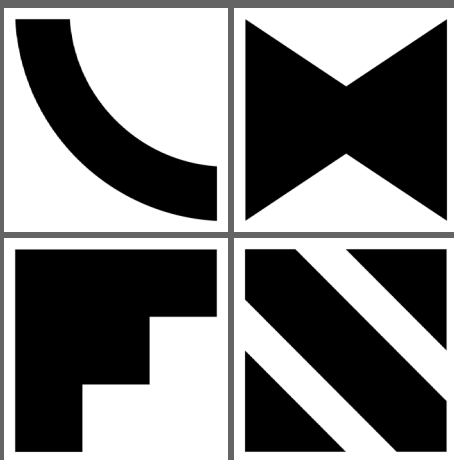
año\_ 1988

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
CERRAMIENTO PLANTA BAJA



descripción material cerámico



autor diseño | ATHOS BULCÃO

morfología | AZULEJO CUADRADO

ornamentación | FORMAS GEOMÉTRICAS

color | NEGRO SOBRE FONDO BLANCO

observaciones | Para desvincular estructura y cerramiento se emplean en esta ocasión cuatro azulejos de formas geométricas (tres de ellas basadas en rectas y la restante en curvas) negras sobre fondo blanco, y dispuestas de forma aleatoria (girando, además, cada pieza en sus diferentes posiciones en el panel). Un quinto azulejo blanco se significa de forma puntual en la composición.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia





TRIBUNAL SUPERIOR  
DE JUSTICIA

---

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ BRASILIA

año\_ 1994

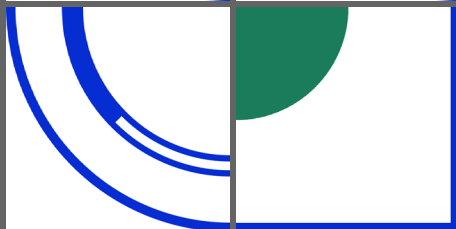
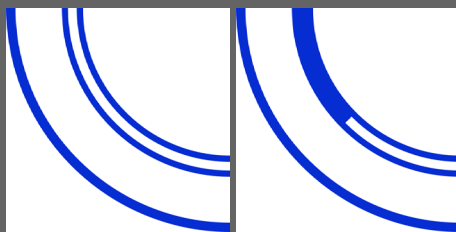
tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
RESTAURANTE Y PATIO INTERIOR



descripción material cerámico

---



autor diseño	ATHOS BULCÃO
morfología	AZULEJO CUADRADO
ornamentación	FORMAS GEOMÉTRICAS
color	AZUL Y VERDE SOBRE FONDO BLANCO
observaciones	El paramento se reviste con tres tipos de azulejos: dos de ellos están diseñados con cuartos de circunferencias azules, y el tercero con una combinación de un semicírculo verde (ocupando un cuadrante del azulejo) y bandas azules en los laterales opuestos. Ello da como resultado una composición donde predomina el tono azul y blanco, y donde los puntos en verde, que nunca se disponen colindantes, matizan y caracterizan el conjunto.

origen de las imágenes\_ [www.fundathos.org.br/galeriavirtual](http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual) | propia



TRIBUNAL DE  
CUENTAS DE LA UNIÓN

---

**arquitecto\_** OSCAR NIEMEYER

**lugar\_** BRASILIA

**año\_** 1998

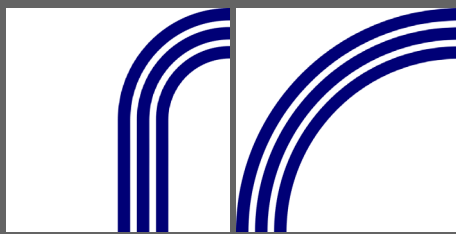
**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

**ubicación material cerámico\_**  
PARAMENTO EN RESTAURANTE



**descripción material cerámico**

---



<b>autor diseño</b>	ATHOS BULCÃO
<b>morfología</b>	AZULEJO CUADRADO
<b>ornamentación</b>	FORMAS RECTAS Y CURVAS
<b>color</b>	AZUL Y VERDE SOBRE FONDO BLANCO
<b>observaciones</b>	De forma aparentemente aleatoria se combinan tres azulejos de morfología lineal y colores azul y verde sobre fondo predominante blanco.

origen de las imágenes\_ <http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual> |  
[www.mapio.net/o/2012043](http://www.mapio.net/o/2012043) | propia



MUSEO  
OSCAR NIEMEYER

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ CURITIBA

año\_ 2001, inaugurado 2002

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



#### descripción material cerámico



autor diseño

OSCAR NIEMEYER, EJECUTADOS POR  
HELENA SAPAROLLI Y ELVO BENITO DAMO

morfología

AZULEJO CUADRADO

ornamentación

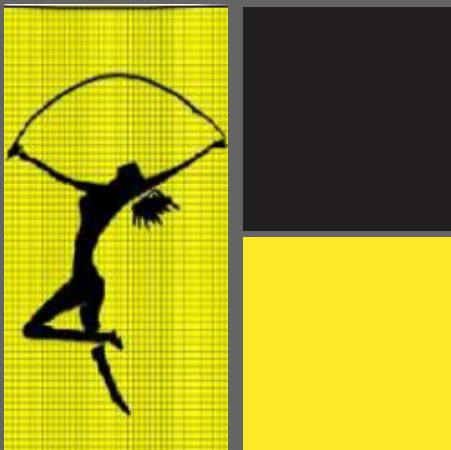
FIGURAS EN NEGRO SOBRE FONDO BLANCO

color

AMARILLO Y NEGRO

observaciones

El "museo del ojo" es una apuesta formal que contrasta con la ortogonalidad del edificio preexistente, diseñado por el mismo Niemeyer en 1967. Tiene una superficie de 3000m<sup>2</sup>, 70m de longitud y una altura de 30m y en él se alberga el principal salón de exposiciones del conjunto. Con este proyecto, el arquitecto brasileño quiso representar un símbolo característico del estado de Paraná: la araucaria. Sobre una base rectangular, decorada con azulejo de intenso amarillo pintado con figuras en negro por el propio Niemeyer, se abre aquella que sería la copa de este pino paranaense. De esta forma se contrasta el pedestal con el resto de la pieza curva de hormigón, enfatizándolo.



origen de las imágenes\_ [www.jzbrasil.com/es/portfolio/parana](http://www.jzbrasil.com/es/portfolio/parana) | propia





MUSEO  
OSCAR NIEMEYER

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ CURITIBA

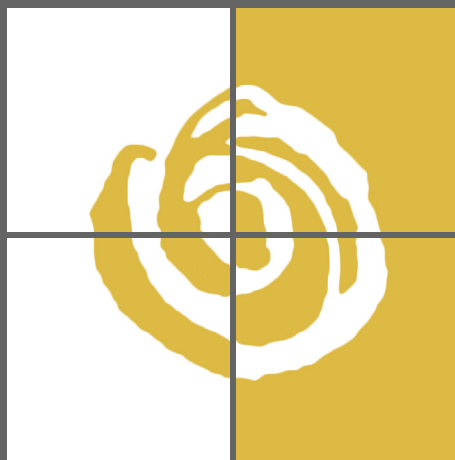
año\_ 2001, inaugurado 2002

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
MURO CUBIERTO



#### descripción material cerámico



**autor diseño** OSCAR NIEMEYER, EJECUTADOS POR HELENA SAPAROLLI Y ELVO BENITO DAMO

**morfología** AZULEJO CUADRADO

**ornamentación** ESPIRALES (AZULEJO DE CUARTO)

**color** AMARILLO Y BLANCO

**observaciones** En éste proyecto el diseño de los azulejos es obra de Niemeyer, que en éste caso huye del figurativismo humano.

origen de las imágenes\_ [www.museuoscarniemeyer.org.br/visite/visita-virtual-3D](http://www.museuoscarniemeyer.org.br/visite/visita-virtual-3D) | [www.mariahelenasaparolli.com.br/obra/paineis-de-azulejos-mon](http://www.mariahelenasaparolli.com.br/obra/paineis-de-azulejos-mon) | propia



TEATRO  
NITERÓI

arquitecto\_ OSCAR NIEMEYER

lugar\_ RIO DE JANEIRO

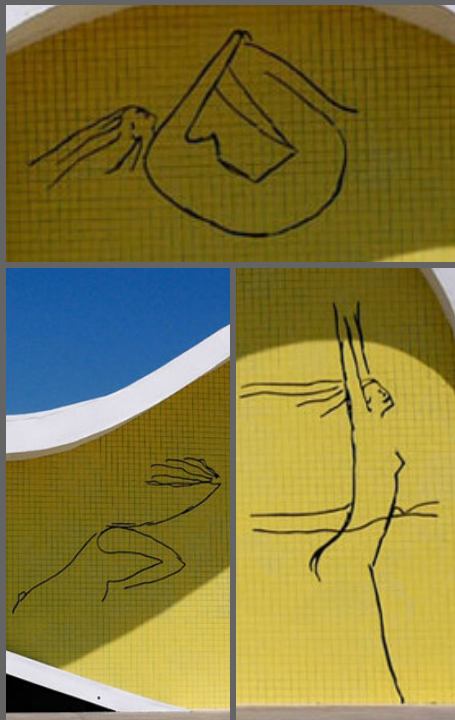
año\_ 1999-2006  
inauguración 2007

tipología\_  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

ubicación material cerámico\_  
FACHADA



descripción material cerámico



autor diseño | OSCAR NIEMEYER

morfología | AZULEJO CUADRADO

ornamentación | FORMAS FEMENINAS

color | NEGRO SOBRE FONDO AMARILLO

observaciones | Como recurso habitual, Niemeyer retranquea el plano de fachada para que la lectura estructural sea evidente. El color es un medio que permite la clara diferenciación de ambos elementos. En los azulejos amarillos un dibujo suyo rinde al arco un sencillo homenaje en los trazos de una chica saltando a la cuerda(1). En este caso, el diseño o "dibujo" supera la escala del azulejo. En el interior del espacio está presente también la azulejería, revistiendo parcialmente la cara interna de la cubierta.

origen de las imágenes\_ [www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/edificios/projetado-por-niemeyer-teatro-popular-de-Niterói-tem-reforma-concluida-300948-1.aspx](http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/edificios/projetado-por-niemeyer-teatro-popular-de-Niterói-tem-reforma-concluida-300948-1.aspx) | [www.ruedigermueller.com/wp-content/oqey\\_gallery/galleries/caminho-niemeyer/galimg/1-rio-oscar\\_940.jpg](http://www.ruedigermueller.com/wp-content/oqey_gallery/galleries/caminho-niemeyer/galimg/1-rio-oscar_940.jpg)



CENTRO CULTURAL  
INTERNACIONAL  
OSCAR NIEMEYER

---

**arquitecto\_** OSCAR NIEMEYER

**lugar\_** AVILÉS (ESPAÑA)

**año\_** 2011

**tipología\_**  
EQUIPAMIENTO PÚBLICO

**ubicación material cerámico\_**  
FACHADA



**descripción material cerámico**

---



**autor diseño** OSCAR NIEMEYER

**morfología** TROZOS IRREGULARES DE AZULEJO

**ornamentación** FORMAS FEMENINAS RECOSTADAS

**color** NEGRO

**observaciones** El empleo de la cerámica en el edificio es anecdótico y supondría un homenaje a la denominada "cerámica negra" de Miranda, localidad cercana a Avilés.

origen de las imágenes\_ propia









