



## **Facultad de Filosofía y Letras**

### **Grado en Historia**

**Arte, nación y estilo: la Exposición Universal de París de 1867  
y el arte neomanuelino en Portugal**

---

**Art, nation and style: the Universal Exhibition in Paris in 1867  
and the Neo-Manueline Art in Portugal**

**Autora: Jessica Becerril Crespo**

**Director: Luis Sazatornil Ruiz**

**Universidad de Cantabria**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Curso 2015 / 2016**

**Diciembre de 2015**

# El arte manuelino

**Resumen:** El estilo manuelino es el arte que se desarrolló en Portugal durante el reinado de don Manuel I de Portugal (1495-1521). Se trata de una variante portuguesa del tardogótico. En el siglo XIX, después de las invasiones napoleónicas, Europa intentará configurar un nuevo orden político con el objetivo de establecer la paz. Paralelamente, comienza un proceso en el que los países europeos van a competir entre sí por hacerse con la hegemonía europea. En este marco se encuadra la exposición universal de 1867 en la que se pide a las naciones que levanten pabellones con una arquitectura representativa. Asimismo, los países también expondrían una serie de productos típicos que reflejasen sus costumbres. La finalidad era definir elementos simbólicos que se asociasen a cada una de las naciones.

**Palabras clave:** Manuelino y Neomanuelino o Arquitectura de los Descubrimientos, Tardogótico portugués, Revivalismo, Arquitectura Historicista, Romanticismo, Exposición Universal de 1867, Portugal, Brasil, París.

---

**Abstract:** The Manueline style is the art that developed in Portugal during the reign of Don Manuel I of Portugal (1495-1521). It is a Portuguese version of late Gothic. In the nineteenth century, after the Napoleonic invasions, Europe will attempt to set a new political order in order to establish peace. Meanwhile, it begins a process in which European countries will compete with each other to seize European hegemony. In this framework the Universal Exhibition of 1867 in which it calls on nations to raise flags with a representative architecture fits. In addition, countries also expose a number of typical products that reflected their customs. The purpose was to define symbolic elements teaming up to each of the nations.

**Key Words:** Manueline and Neomanueline or Architecture of the “Discoveries”, Portuguese late Gothic, Revivalisme, Historicism, Romanticism, Universal Exposition of 1867, Portugal, Brazil, Paris.

# **ÍNDICE GENERAL:**

<b>* INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
<b>1.- DON MANUEL I Y EL ESTILO MANUELINO COMO DISCURSO NACIONAL PORTUGUÉS .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1.- Período de Don Manuel.....</b>	<b>5</b>
<b>1.2.- La invasión napoleónica de Portugal y sus consecuencias.....</b>	<b>7</b>
<b>1.3.- El movimiento liberal en Portugal .....</b>	<b>11</b>
<b>1.4.- Exposiciones universales .....</b>	<b>13</b>
<b>1.5.- Participación portuguesa .....</b>	<b>16</b>
<b>1.6.- Características .....</b>	<b>17</b>
<b>2.- PRIMEROS EDIFICIOS NEOMANUELINOS EN PORTUGAL. REAFIRMACIÓN DE UN ESTILO NACIONAL .....</b>	<b>20</b>
<b>2.1.- Convento de Sintra .....</b>	<b>21</b>
<b>2.2.- Monasterio de los Jerónimos en Belém .....</b>	<b>22</b>
<b>2.3.- Estación central del Rossio .....</b>	<b>24</b>
<b>2.4.- Cámara municipal de Sintra .....</b>	<b>26</b>
<b>2.5.- Palace-Hotel de Buçaco .....</b>	<b>26</b>
<b>2.6.- Quinta da Regaleira en Sintra.....</b>	<b>27</b>
<b>3.- REPERCUSIÓN: BRASIL Y EDIFICIOS MÁS REPRESENTATIVOS ..</b>	<b>28</b>
<b>3.1.- Real Gabinete Portugués de Lectura en Río de Janeiro.....</b>	<b>29</b>
<b>3.2.- Centro portugués de Santos.....</b>	<b>30</b>
<b>3.3.- Gabinete Portugués de Lectura en Bahía.....</b>	<b>31</b>
<b>4.- LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1867 Y LOS PABELLONES DE PORTUGAL Y BRASIL.....</b>	<b>32</b>
<b>4.1.- La Exposición Universal de París 1867 .....</b>	<b>35</b>
<b>4.2.- El pabellón de Portugal .....</b>	<b>39</b>
<b>4.3.- El pabellón de Brasil .....</b>	<b>48</b>
<b>5.- CONCLUSIÓN FINAL .....</b>	<b>51</b>
<b>* BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>55</b>

# INTRODUCCIÓN:

Con el presente Trabajo de Fin de Grado se pretende llevar a cabo un estudio y análisis de una de las vertientes más personales del arte portugués del siglo XIX: el neomanuelino. Estilo que se convirtió en imagen nacional, seña de identidad y elemento distintivo de la patria portuguesa. A partir de aquí se crea un discurso nacional que afectará a la arquitectura y a otras formas de expresión artística.

Aunque nos vamos a centrar en la arquitectura, hay que tener en cuenta que esta no puede concebirse sola, se va a integrar en un conjunto de áreas. De esta forma, comienza a formarse un discurso nacional, el cual, gracias a las exposiciones universales va a facilitar que se construya más rápido.

En primer lugar se analizará el contexto histórico de Portugal, esto es el movimiento liberal que tiene lugar en el siglo XIX, el origen de las exposiciones universales y la participación portuguesa en ellas. Asimismo, se hablará del reinado de Don Manuel I sin el cual no puede entenderse el arte manuelino, de la formación de este mismo estilo como un discurso nacional y de las características arquitectónicas.

También, se expondrán algunos de los edificios más importantes y representativos del arte manuelino, ya que han formado parte de la articulación de ese discurso nacional y continúan siendo una seña de identidad para el pueblo portugués.

De igual manera, se indicaran los edificios más simbólicos de estilo manuelino en Brasil donde este arte se configura como una especie de puente entre la patria y los emigrantes que habían partido hacia allí. Es un conector en la medida en que su construcción ayuda a formar una memoria artística colectiva que permite la integración social en la comunidad.

Una vez considerados todos estos elementos, se puede entender mejor la elección por este estilo y la reafirmación de una nación mediante el arte. Finalmente, se pasará a analizar la Exposición Universal de París de 1867. Se ha escogido esta exposición por su importancia en la construcción de los discursos nacionales. El contexto histórico de este certamen es posterior, en el marco del surgimiento de los Estados-nación en la Europa postnapoleónica. A partir de aquí se inició un lento y costoso proceso en el que las naciones buscaron su identidad, configurándola a partir de su pasado.

En la Exposición Universal de París de 1867 se pidió a los diferentes países participantes que levantasen un pabellón que arquitectónicamente les representase y en donde exponer sus productos, trajes, manifestaciones artísticas y tradiciones. En este apartado se comentará

primero el contexto de la exhibición de París, organizada en el Campo de Marte y después ya nos centraremos en el anexo portugués y brasileño.

Con todo esto, quedará reflejada la importancia de la arquitectura en la nación y la creación de un estilo nacional que se consolida y acelera en las exposiciones universales y principalmente a partir del certamen de París de 1867.

## **1.- DON MANUEL I Y EL ESTILO MANUELINO COMO DISCURSO NACIONAL PORTUGUÉS<sup>1</sup>:**

A pesar de que el trabajo trate sobre el arte neomanuelino del siglo XIX, es preciso analizar brevemente el período del reinado de Don Manuel, para así comprender mejor en qué contexto los portugueses escogen en el siglo XIX el arte de esa época para representar a su país. Posteriormente, veremos cómo va surgiendo ese discurso nacional y en qué circunstancias.

Los años que van desde el inicio del reinado de María I (1777) hasta el final de las Guerras Liberales (1834) conforman un período histórico complejo durante el cual tuvieron lugar una serie de acontecimientos políticos y militares que propiciaron la desaparición del régimen absolutista y la creación de una monarquía constitucional en el país.

En 1807 Napoleón invadió Portugal obligando a la Familia Real a huir a Brasil. Este suceso sería una de las causas que dio paso a la declaración de la Independencia de Brasil, bajo el mandato de Pedro I en 1822.

Asimismo, debido a las invasiones napoleónicas, apareció un movimiento liberal y romántico en Europa que llegaría entre otros a Portugal. Paralelamente a todo esto, empezaría a celebrarse las exposiciones que serían primero a nivel local y luego a nivel internacional.

### **1.1.- Período de Don Manuel<sup>2</sup>:**

El período que abarca el reinado de Don Manuel I de Portugal, *el Afortunado*, va desde 1495 hasta 1521. Se trata de un período lleno de felicidad y progreso para el pueblo portugués. De aquí el apodo “el Afortunado”.

---

<sup>1</sup> BAIÓA, M. y FERNANDES, P. J.: “La Historia Política del Portugal Contemporáneo” en *Historia y Política. Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, Núm. 7, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, pp. 11-54.

<sup>2</sup> BARROS GAMA, A: “A iconografia régia manuelina e as muitas faces da política do rei descobridor (1495-1521)” en ANPUH, *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, San Pablo, 2011, pp. 1-16.

BARROS GAMA, A: “As Ordenações Manuelinas, a tipografia e os descobrimentos: a construção de um ideal régio de justiça no governo do Império Ultramarino português” en *Navigator: Subsídios para a História Marítima do Brasil*, Vol. 7, Núm. 13, Río de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, 2011, pp. 21-35.

BARROS GAMA, A: “A iconografia régia manuelina e as muitas faces da política do rei descobridor (1495-1521)” en ANPUH, *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, San Pablo, 2011, pp. 1-16.



Rey Don Manuel I de Portugal.  
Pintado por Henrique Ferreira en 1718  
Dimensiones: 293 × 300

De forma inesperada, en 1495, Don Manuel I ascendió al trono, sucediendo a su primo Juan II de Portugal. Durante su reinado continuaría con las exploraciones iniciadas por sus antecesores lo que derivó en diversos descubrimientos. Entre los más importantes cabe destacar los siguientes: el hallazgo de Vasco de Gama en 1498 de una ruta marítima a través del Atlántico, cruzando el cabo de Buena Esperanza, el descubrimiento de Brasil en 1498 por Pedro Álvares Cabral y en 1519 las valiosas “islas de las especias” (las Molucas) por Fernando de Magallanes.

También, se organizaron viajes para occidente, llegando a Groenlandia y a la isla de Terra Nova. Asimismo, Francisco de Almeida se convirtió en virrey de la India en 1505 y el almirante Alfonso de Albuquerque aseguró el control de las rutas comerciales del Océano Índico y el Golfo Pérsico y conquistó Malaca, Goa y Ormuz. Como puede deducirse, fue un período de gran expansión para el pueblo portugués.

En lo referente a su política interna, Don Manuel fue un rey que se preocupó por las tareas legislativas de la época, en un intento de preservar la justicia y el buen orden del Reino. Trató de crear una serie de elementos unificadores, de carácter estatal. En esta línea, en 1521 publicó unas leyes conocidas como *Ordenaciones Manuelinas* cuya finalidad era una revisión de la legislación<sup>3</sup>. También reformó la Hacienda Pública y su estructuración. Igualmente, y a pesar de su resistencia inicial, autorizaría la implantación de la Inquisición en Portugal según las cláusulas establecidas en su matrimonio con Doña María de Aragón. Con todas estas medidas intentó organizar un Estado Moderno.

En cuanto a su política exterior, gracias a la prosperidad que experimentaron los reinos y al comercio<sup>4</sup>, realizó diversas obras, creando principalmente edificios reales, con un

---

<sup>3</sup> BARROS GAMA, A: “As Ordenações Manuelinas, a tipografia e os descobrimentos: a construção de um ideal régio de justiça no governo do Império Ultramarino português” en *Navigator: Subsídios para a História Marítima do Brasil*, Vol. 7, Núm. 13, Río de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, 2011, pp. 21-35.

<sup>4</sup> Principalmente con el comercio de especias.

determinado estilo arquitectónico que se conocería después popularmente como “manuelino”. Los ejemplos más destacados de este estilo son: el Monasterio de los Jerónimos y la Torre de Belém.

En lo que concierne al comercio portugués, debido a todas las tierras descubiertas, fue bastante próspero para el país. Se establecieron incluso tratados comerciales y relaciones diplomáticas con China y Persia. No en vano, Don Manuel fue el primer rey que asumió el título de “Señor del Comercio, la conquista y la Navegación de la Arabia, Persia e India”.

Además, durante su reinado, no descuidó la cultura y a las artes. Atrajo a su corte de Lisboa diversos artistas y científicos. También, reformó los Estudios Generales, creando nuevos planes educativos y ayudas. En su Corte aparecieron personajes célebres como Gil Vicente (el padre del teatro portugués) y Duarte Pacheco Pereira (el geógrafo y autor de *Esmeraldo de Situ Orbis*).

Respecto a su política religiosa, Don Manuel fue un hombre muy religioso que invirtió una gran parte de la fortuna del país en el patrocinio, construcción, decoración y dotación de iglesias y monasterios. También empleó parte de la riqueza estatal en la evangelización de las nuevas colonias a través de los comisarios católicos.

Entre 1496 y 1498, tuvo lugar la persecución de judíos y musulmanes en Portugal. Esta política adoptada por Don Manuel, en parte para agradar a los Reyes Católicos, fue debida a las cláusulas establecidas en su contrato de casamiento con la heredera de España, Isabel de Aragón.

Como resultado de la política que adoptó Don Manuel, en 1506 tuvo lugar la Masacre de Lisboa y continuaron las conversiones forzadas de los judíos. Posteriormente, y en misión secreta, confió al embajador en Roma su solicitud ante el Papa para establecer la Inquisición en Portugal.

En definitiva, todos estos factores, en mayor o en menor medida, contribuyeron a la construcción del Imperio Portugués, haciendo de Portugal, uno de los países más ricos y poderosos de la Europa de la época. Finalmente, Don Manuel I moriría en 1521, siendo sepultado en el Monasterio de los Jerónimos, del que hablaremos más adelante<sup>5</sup>.

## **1.2.- La invasión napoleónica de Portugal y sus consecuencias<sup>6</sup>:**

---

<sup>5</sup> BARROS GAMA, A: “A iconografia régia manuelina e as muitas faces da política do rei descobridor (1495-1521)” en ANPUH, *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, San Pablo, 2011, pp. 1-16.

<sup>6</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. et al. *Arquitectura y regionalismo*. Córdoba, UCOPress - Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2013., pp. 273-296, 2013.

PAREDES ALONSO, J.: *Historia universal contemporánea I: De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. Ariel, Barcelona, 1999.

Tras la derrota de Napoleón en Francia en 1814 y su posterior exilio a la isla de Elba, los aliados procedieron a la firma de la paz con Francia. Para solucionar las repercusiones causadas por las Guerras Napoleónicas en el continente europeo, se anunció la celebración de un congreso internacional: el Congreso de Viena.

Como consecuencia de las Guerras Napoleónicas, en muchos países de Europa penetraron los ideales del liberalismo de la Revolución francesa, dificultando a las monarquías la restauración del régimen absolutista y obligando a los monarcas a llevar a cabo una serie de reformas. Asimismo, Francia no volvería a ser la potencia dominante en Europa y por el contrario, Gran Bretaña se convertiría en la potencia hegemónica a nivel mundial.

El nuevo mapa surgido del Congreso de Viena supone la aparición de los Estados-nación, que justifican su identidad en base a las nuevas tendencias y discursos nacionales. Este movimiento ayudó a configurar el nacimiento de nuevas naciones y el fin de otras. Es decir, el mapa de Europa sería redibujado en los siguientes 100 años.

Desde el 1 de Octubre de 1814 hasta el 9 de Junio de 1815 tuvo lugar la celebración del Congreso de Viena. El objetivo de este congreso era restablecer las fronteras de Europa tras la derrota de Napoleón, así como reestructurar la ideología del Antiguo Régimen. En definitiva, se pretendía volver a la situación anterior a la Revolución francesa de 1789 y asegurar el equilibrio del poder para establecer el orden y la paz.

No obstante, aunque el Congreso de Viena sí que fijó un auténtico “equilibrio de poder” entre las potencias, no todos los objetivos propuestos se alcanzaron. También daría paso a la difusión de ideas liberales y socialistas en diversos países que acabaría derivando en oleadas revolucionarias, siendo destacables las revoluciones de 1830 y 1848<sup>7</sup>.

En este apartado, habría que remarcar también, el arraigo de una profunda transformación en el sentimiento religioso que va a repercutir en el ámbito de la arquitectura en el que es importante destacar la figura de François-René de Chateaubriand quien en 1802 dio a la imprenta *El Genio del Cristianismo*. Este libro no tenía, estrictamente, un contenido religioso, en realidad expresaba un profundo espiritualismo esteticista. Lo importante fue que en este texto aconsejaba admirar, conservar y restaurar los monumentos medievales.

Se empieza a consolidar en este contexto un nuevo espíritu, cristiano, legendario, de caballería, romántico... etc. que se va a ir imponiendo paulatinamente y que se va a materializar en una vuelta a los antiguos textos poéticos medievales<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> PAREDES ALONSO, J.: *Historia universal contemporánea I: De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Ariel, 1999, 113-135.

<sup>8</sup> *La chanson de Roland, El Cantar de los Nibelungos, El Santo Grial, El Rey Arturo* y otros muchos similares.

En lo que respecta a la arquitectura, va a incorporar la historia como memoria colectiva, volviendo a la Edad Media, que, en este momento, será analizada a través de una mirada romántica de libertades y de orígenes legítimos<sup>9</sup>. De esta forma, la arquitectura, junto con la literatura, aparecerán como la imagen principal que refleja este espejo nacionalista. Por su parte, la literatura y la pintura van a aparecer revestidas con un lenguaje completamente renovado y creado por el romanticismo para su propio uso.

Una característica principal del romanticismo es la tendencia a los historicismos. Es decir, se intenta recuperar la arquitectura de los tiempos pasados, imitando los estilos arquitectónicos de otras épocas a las que se incorporan algunas de las características culturales de ese siglo.

En este aspecto hay que decir, que el revival más importante de la primera mitad del siglo XIX fue el de la Edad Media. Con esta elección, se perfila dentro de la cultura romántica, una propensión de oposición hacia el academismo neoclásico y a las enseñanzas oficiales de la Escuelas de Bellas Artes. De igual modo, el medievalismo en arquitectura significa proyectar un estilo neogótico y neorrománico.

En este revival, hay dos cuestiones que se evidencian cada vez más aunque siempre sea recuperando las formas del pasado y siendo llevadas a cabo por la burguesía. Por un lado, la posibilidad de cargar las elecciones estilísticas con diferentes motivos de tipo ideológico e incluso político, social, religioso y nacionalista. Y por otro lado, la de dar vida a una arquitectura de estilo medieval que proporciona a los arquitectos un ejemplo convincente de racionalidad constructiva, de claridad estructural, de funcionalidad de la distribución y de decoración<sup>10</sup>.

Asimismo, los revivales románticos están totalmente impregnados de la melancolía del exilio. Es decir, se vive idealmente en otra época pero siempre con la manera de pensar del presente, y con un sentido de precariedad que dificulta la visión clara de aquel pasado en el que se ha buscado refugio. Así que, este pasado sólo se puede sustituir por el presente del que se está marginado<sup>11</sup>.

Por el contrario, la arquitectura ecléctica se dedicaba a mezclar estilos para dar forma a algo nuevo. Dentro de estos historicismos, se da el neorrománico, neogótico, neomudéjar, neobarroco, neocolonial... etc. Es la época de los "neos", revivals o historicismos en

---

<sup>9</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P. J.: "Fundamentos da arquitectura neomedieval" en ANACLETO, R.: *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 27-43.

<sup>10</sup> PATETTA, L.: *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid, Gráficas Roanca, S. A., 1984.

<sup>11</sup> ARGAN, G.C.: *El pasado en el presente. EL revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977.

arquitectura<sup>12</sup>. Esta demanda de una arquitectura nacional se vio también reforzada por las diferentes situaciones políticas, económicas o sociales que se dieron en los países. En este aspecto, hay que recordar el proceso revolucionario francés y, especialmente, su formación y la caída del imperio napoleónico. A estos acontecimientos habría que sumar también, el despegue industrial<sup>13</sup>.

El resultado del primer suceso, la caída de Napoleón, supuso una fuerte sacudida a las instituciones políticas así como la consolidación del cambio de fronteras en Europa que se produjo tras el Congreso de Viena<sup>14</sup>. Es decir, se originó un nuevo equilibrio mundial que favorecería el desarrollo del nacionalismo.

En el caso portugués, además de estos factores, pueden añadirse otros aspectos más relacionados con la formación de la idea del nacionalismo o nacionalismo histórico. En 1807, como consecuencia de la invasión napoleónica, la corte portuguesa y un numeroso séquito se traslada a Brasil, dejando una Junta de Gobierno para hacer frente a los asuntos del reino. Hasta 1811 el país padece varias embestidas de los ejércitos franceses, a la par, las autoridades de las tropas portuguesas se encontraban sin liderazgo.

Con la intención de ayudar al ejército portugués, los británicos decidieron establecerse en Portugal y permanecer allí. Una vez instalados, ocuparon los puestos civiles y militares más importantes y mejor pagados, suplantando al rey y su gobierno.

En 1820 la situación era ya insostenible produciéndose una revolución que obligaría a D. Juan VI a huir a Brasil y jurar en 1821 una nueva Constitución que se basó en la Constitución española de Cádiz de 1812. En 1826 murió el monarca, llegando su hijo Pedro VI al poder. Pedro VI otorgó entonces al país la Carta Constitucional que no fue aceptada por todos, y especialmente, por su hermano D. Miguel. Este acontecimiento llevó en 1828 al estallido de una guerra civil que perduraría hasta 1834, momento en el que venció el liberalismo.

Por tanto, como puede observarse, a partir de 1834 salimos de un período marcado por violentas convulsiones y en el que se acentuó la idea nacionalista. Después de esa fecha, el liberalismo comienza a amoldarse al romanticismo y a convivir con él.

Retomando el tema de la arquitectura, el gusto por el exotismo, el ejemplo de otros países y la intervención real protagonizada por D. Fernando II (del que se hablará más adelante),

---

<sup>12</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P. J. y QUESADA MARTÍN, M. J.: *El Siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992.

<sup>13</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P. J.: "Fundamentos da arquitectura neomedieval" en ANACLETO, R.: *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 27-43.

<sup>14</sup> 1814 – 1815.

permitieron que surgiera en Portugal una arquitectura basada en el “estilo manuelino”. Dicho estilo arquitectónico se perfiló y adoptó durante todo el siglo XIX y se prolongaría hasta inicios del XX bajo el nombre de “Neomanuelino”. El arte manuelino fue llamado así por ser el arte que se desarrolló durante el reinado de Don Manuel (1495-1521).

Esta variante portuguesa del tardogótico acabaría por ser considerado como el más característicamente nacional. Aunque, técnicamente, el término Manuelino fue creado e introducido por Francisco Adolfo Varnhagen en su *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém* (1842)<sup>15</sup>.

### **1.3.- EL movimiento liberal en Portugal<sup>16</sup>:**

El desarrollo del movimiento liberal portugués se configura a partir del sentimiento esperanzador de salvación de una patria agonizante. Fue en esta línea en la que los liberales respondieron con la denominada “regeneración” a la crisis que se inició durante el Antiguo Régimen.

Se intentó conseguir una unidad social mediante la consolidación del régimen monárquico constitucional. Los valores que se buscaban con el movimiento liberal están inspirados en las ideas de la Ilustración, y fueron: la consumación de la libertad, la consolidación de la gloria nacional y la conquista de la felicidad humana y social.

Principalmente este movimiento social y político buscaba la reconciliación general y la armonía de la patria portuguesa. Normalmente, al concepto de reconciliación se han asociado algunos atributos como: “santa”, “sagrada” y “feliz”. Asimismo, asumen en este aspecto una particularidad nacionalista de doble vertiente: una en el plano geográfico y otra a nivel social. En el plano geográfico porque ha de extenderse a todo el territorio y social en cuanto que se trata de unificar todos los estratos de la sociedad. Es importante en este punto la Revolución de 1820 que fue el resultado de un sentimiento enraizado de decadencia y que se convirtió en un deseo de regeneración.

Se producen también una serie de acontecimientos que impiden la implantación de cambios estructurales: el proceso autonomista de Brasil, la recesión económica y la incapacidad gubernamental. Además, a esto hay que unir el lento proceso de desfeudalización económica y

---

<sup>15</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

<sup>16</sup> ANACLETO, R.: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 18-20.  
DE LA TORRE GÓMEZ, H. (ed.): “Portugal y España Contemporáneos” en *Ayer*, Madrid, nº 37, Marcial Pons, 2000.

social que junto con el arcaísmo de la estructura social, la debilidad de la burguesía, el atraso a nivel económico, tecnológico y mental bloquearon el proceso de transformación.

Como consecuencia, esta particular estructura social portuguesa junto con las dificultades de tipo coyuntural que atravesaba, provocó que el liberalismo se debatiese entre el instinto de conservación del orden tradicional y la urgente necesidad de renovación del país.

Es durante la legislación de Mouzinho da Silveira (1831-1832) cuando se proyectarán una serie de pautas para el establecimiento de un nuevo orden económico y social que darían paso al progreso material. A partir de entonces Portugal debería de formar parte de la nueva Europa “civilizada” mediante el trabajo y el progreso. El proyecto de Mouzinho se centró principalmente en una política de carácter liberal, interesándose en la creación de unos nuevos instrumentos de Estado (condición que era indispensable para el ejercicio de poder político de las fuerzas burguesas).

Sin embargo, para la estructuración de una nueva sociedad liberal era necesario una nueva regulación jurídica sobre la actividad política y la actividad económica. Construir una “civilización” liberal suponía además crear unas nuevas políticas sociales, materiales, símbolos (arte y valores), nuevas prácticas sociales y formas de sociabilización. Asimismo, la consolidación del liberalismo sería lo que permitía una expansión de las formas de expresión artísticas.

No obstante, estructurar una nueva cultura inquietaba a los liberales y preocupaba a su vez a los intelectuales portugueses. Dicha inquietud provocaba la búsqueda incesante de una identidad nacional. Alrededor de esta preocupación surgen una serie de líderes simbólicos de lo que fue la conocida como primera generación liberal y romántica (Almeida Garret y Alexandre Herculano). Estos fueron, cada uno a su manera, ejemplares e influyentes exponentes. La mayoría de intelectuales de este grupo fueron también emigrantes que aportaron su experiencia y aprendizaje de las nuevas vivencias y diferentes visiones culturales del mundo.

Casi de obligada mención es el poema *Camões*, compuesto por Garret en 1825. Compuesto con esperanza y amargura, trata la incertidumbre sobre el ser y el destino de la Patria así como del héroe mitificado y garante de la regeneración nacional. Este discurso perdurará con el paso de los años. Fue justamente en este poema donde Almeida Garret utiliza por vez primera el término manuelino<sup>17</sup> en una nota alusiva a la Torre de Belém. Dice así: “En

---

<sup>17</sup> Según Reinaldo dos Santos, antes de Varnhagen.

el tiempo magnífico de Belém en aquel precioso ejemplar del gótico florido o antes de un género tan único y especial que se debía designar tal vez manuelino”<sup>18</sup>.

En este contexto, los intelectuales románticos formulan y teorizan la decadencia y “muerte colectiva” de la nación. También intentan buscar y teorizar el Ser-Nación y su desmoronamiento progresivo que culminará con la traumática pérdida de Brasil, el inmovilismo y la disgregación nacional. Incidió en este punto también Eduardo Lourenço, que habla del proceso que se produce en Portugal de “autoconocimiento de la propia Patria” que ya había iniciado Garret con su poema. También Freí Luis de Sousa compone *Viagens na Minha Terra* (1846) reflexionando y buscando sobre los fundamentos de la Nación que esbozaba D. Branca en su poema de exilio de 1826. Por tanto, se puede comprobar como la decadencia y la desgracia de la Patria son temas centrales en el análisis literario. Posteriormente, Alexandre Herculano recopilará también estas preocupaciones en su obra historiográfica.

Otro tema al que se recurre es la reivindicación del mundo rural tradicional. Un ejemplo significativo fue la novela *O Paroco da Aldeia* de Alexandre Herculano. En esta novela la religión, lengua e historia se convierten en los pilares fundamentales para la construcción del Estado-Nación. Por tanto, desde la óptica herculaniana la construcción de la nación debe de partir del conocimiento e interpretación del pasado colectivo, es decir, de un pueblo. Otros romances históricos de este autor serían: *O bobo* (1843), *O Monge de Cister* (1841-1848), *Eurico*, *O Prebístico* (1844).

#### **1.4.- Exposiciones universales<sup>19</sup>:**

Entre 1851 y 1939, las exposiciones universales se centraron principalmente en el comercio y la presentación de avances tecnológicos. Dichas exposiciones fueron la plataforma

---

<sup>18</sup> Cit. ANACLETO, R.: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 19.

<sup>19</sup> CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

DE VARGAS SCHERER, F.: *As exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos*. Dissertação de Mestrado apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional. Porto Alegre, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

DOS CARVALHOS, I. M.: “Os pavilhões de Portugal e as exposições universais” en *Seminário: Arte e celebração: o efémero e o durável*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2006.

GONÇALVES RODRIGUES, M.: *A participação portuguesa nas exposições universais na perspectiva do Design de Equipamento*, Dissertações de Mestrado, Faculdade de Belas Artes, Repositório da Universidade de Lisboa, 2014.

LE PLAY, F.: *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris*, Paris, 1869.

QUARESMA LOPES, A. P.: *Exposições universais parisienses oitocentistas*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Coimbra, Departamento de Arquitectura, Universidade de Coimbra, 2007.

SAZATORNIL, L.: “Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales, 1867-1900” en MÉNDEZ, L.: *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

donde se concentraron todo el desarrollo tecnológico y científico de la época. De hecho, su repercusión fue tal que, actualmente, la principal imagen que tenemos de las exposiciones mundiales proviene de esta época.

Asimismo, durante el siglo XIX tuvieron lugar dos fenómenos importantes que van a suceder prácticamente de forma paralela. Por un lado, la celebración de las exposiciones y por otro la aparición de las masas urbanas, de las multitudes que circulan, trabajan o se divierten por la ciudad. Es en esta época cuando comienza consagrarse la presencia de las masas, lo que supone la existencia de un sujeto social. Estos factores hacen que se configure una nueva concepción de la ciudad. La ciudad como un lugar que acoge a las multitudes.

En cuanto a la celebración de las exposiciones universales, se podrían establecer dos fases: una primera en la que se celebran certámenes a nivel nacional<sup>20</sup> y una posterior en la que se pasaría a las exposiciones universales<sup>21</sup>. El éxito cosechado fue tan grande que desde entonces y hasta nuestros días se siguen celebrando, y salvo en alguna excepción, con pocos años de intervalo. Esta repercusión se debió a diversos factores, entre los que habría que destacar el cultural (el rápido progreso de las ciencias), socioeconómicos (la necesidad de “marketing”) y políticos (el nacionalismo/imperialismo vigente).

Además de las exposiciones internacionales, tuvieron lugar igualmente, numerosas exposiciones en el interior de los propios países, tanto a nivel local como regional o nacional. Por ejemplo, en Portugal se celebraron exposiciones en Braga, Porto, Aveiro, Coimbra, Lisboa, y otras localidades.

Sin embargo, 1867 se convierte en un año clave en la celebración de las exposiciones. En 1867 tiene lugar la Exposición Universal de París que va a ser el referente más importante para la historia de las exposiciones. En este certamen los países se reunieron para establecer unas reglas. Asimismo, aparecen los pabellones nacionales que van a ser concebidos como escenografías historicistas. Es decir, cada país construía su propio pabellón, en el cual se utilizaba un lenguaje o estilo arquitectónico propio y característico de cada nación. De esta forma, se debía de mostrar la esencia de cada país.

Igualmente, estos edificios servían como edificios de experimentación en los que probar nuevas técnicas, materiales y formas de construir. En este sentido las exposiciones se convertían en espacios en los que revisar el pasado. Aunque durante la exposición de Viena de 1873, y a pesar del esfuerzo de la de París de 1867, se hizo visible la necesidad de una mayor organización.

---

<sup>20</sup> Esta etapa tendría lugar entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX.

<sup>21</sup> Que comenzaría en de 1851 en Gran Bretaña, donde se celebró la primera Exposición Universal.

Más adelante tuvo lugar la Exposición Universal de 1876, celebrada en Filadelfia. En este certamen se adquirió un carácter evocativo-conmemorativo que va a repetirse en las siguientes exposiciones. Otro momento importante en la historia de las exposiciones fue en 1878, durante la Exposición Universal de París en la que empieza a cobrar importancia el componente colonial.

No obstante, hay que tener en cuenta que, en lo referente a estilos, el denominador común de todas estas exposiciones celebradas en el siglo XIX fue el historicismo arquitectónico. Asimismo, todas estas exposiciones universales contribuyeron al establecimiento de un cierto clasicismo como último estilo unitario.

Estas exposiciones se configuraron tanto como un testimonio de la época como una fiesta. De igual forma, tampoco tenían unos objetivos comerciales reconocidos. Sería así, como la estética de la utopía acabaría por dar paso a la estética de la ilusión.

Aunque en un inicio, las exposiciones eran de carácter industrial destinadas a productos y productores, con el paso del tiempo, en torno a 1900, ese carácter industrial se transformaría en un certamen en el que la palabra orden tomaría una gran importancia. También, la electricidad se convertiría en el principal elemento. Otro debate que aparece en esta época es la posibilidad de fijar algunas infraestructuras de las exposiciones. Es en este aspecto cuando aparece la problemática de lo efímero y de lo perecedero.

A pesar de que en la Exposición Universal de 1937 en París ya se fue abandonando lo conocido como estilos de exposición no sería hasta 1939, en Nueva York, cuando las exposiciones perdieron parte de la importancia que tenían así como el componente científico para los encuentros y congresos internacionales. Esto se debió principalmente a la celebración pasada de los Juegos Olímpicos. Igualmente, tampoco eran ya autorizados proyectos que ocultasen su principal característica: la efeméride.

Más adelante, en 1970, con la celebración de la Exposición Universal en Osaka, por primera vez los pabellones de las empresas privadas compitieron en audacia y ostentación con los demás países participantes. Con todo esto, puede observarse cómo las exposiciones se han ido transformando gradualmente en “exposiciones-espectáculos” por excelencia. Aunque no hay que olvidar que se constituyeron como un factor de desarrollo importante. Es decir, no sólo movieron capital, sino también fueron claves para el desarrollo del urbanismo y de la arquitectura. Ayudaron además, a intensificar el diálogo entre los pueblos y las naciones.

Igualmente y pese a que en un inicio de forma pionera, contribuyeron notablemente a conseguir una cooperación internacional e institucionalizada. Y según la propensión que se

desarrolló en el futuro, con resultados de estructuras e infraestructuras permanentes y con utilizaciones diferentes a las concebidas.

### **1.5.- Participación portuguesa<sup>22</sup>:**

En tiempos del Marqués de Pombal (1775-1776) tiene lugar en Oeiras la primera exposición industrial del Reino y de Europa, seguida de otras como la son la Exposición Industrial Portuguesa de 1803 en los Jerónimos.

De forma casi paralela a las exposiciones universales del siglo XIX en Portugal, tiene lugar el largo período de regeneración. Este período se trató de un nuevo ciclo liberal, en el que se pasaría de una fase de conflictos violentos e incertidumbre a una época de relativa estabilidad política y pacificación social. En este contexto, el Estado Liberal consideró un requisito importante para este proceso de regeneración la presentación de los productos portugueses en estos eventos.

A partir de 1967, los productos portugueses casi siempre se presentaron en un pabellón propio. Aunque el interés por realizar una exposición internacional ya existía en los años 60', será en 1865 cuando las élites portuenses la concreten. Asimismo, fue también por estas fechas cuando se inauguró el Palacio de Cristal de Oporto, un proyecto de los británicos Dillen Jones y F. W. Sheilds. Esto, en términos nacionales fue un acontecimiento pionero. Igualmente, una diferencia principal con su congénere inglés fue la perdurabilidad de la estructura.

Otro aspecto relevante en cuanto a la participación portuguesa fue la verificación de la participación portuguesa en casi todos los certámenes. Aunque hubo algunas excepciones como fue el periodo posterior a la implantación de la República. También se hizo visible una secuencia evolutiva general en dos aspectos. Una a nivel tipológico (por ejemplo los pabellones coloniales y en los elementos de cariz nacionalista) y otra a nivel arquitectónico (evolucionando del historicismo al modernismo).

En este apartado también cabría mencionar por el simbolismo de la participación portuguesa la Exposición de Lisboa de 1998 (aunque no sea una exposición universal), la Ibero Americana de Sevilla y la, Internacional de Barcelona, ambas en 1929. En definitiva estas serían los eventos (ya sea universales o no) que directa o indirectamente más influenciaron a Portugal.

---

<sup>22</sup> DOS CARVALHOS, I. M.: “Os pavilhões de Portugal e as exposições universais” en *Seminário: Arte e celebração: o efêmero e o durável*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2006.

GONÇALVES RODRIGUES, M.: *A participação portuguesa nas exposições universais na perspectiva do Design de Equipamento*, Dissertações de Mestrado, Faculdade de Belas Artes, Repositório da Universidade de Lisboa, 2014.

## 1.6.- Características<sup>23</sup>:



Detalle de la Torre de Belém, Lisboa.

En el pasado Portugal desempeñó un papel protagonista en la escena política y económica europea y del resto del mundo durante gran parte de los siglos XV, XVI y XVII. Las velas de las armadas portuguesas se vieron en todos los mares conocidos y, rápidamente, también en aquellos que en Europa aún estaban por descubrir.

Y es que los portugueses levantaron numerosas fortalezas, establecieron puertos comerciales y crearon ciudades a semejanza de las suyas en numerosas playas del atlántico, Índico y del Nuevo Mundo. Así fue como en un siglo, este pequeño país periférico de Europa que contaba con poco más de medio millón de habitantes, consiguió dominar todos los mares, establecer unas reglas

comerciales a nivel internacional, destruir los antiguos equilibrios estratégicos y conseguir territorios según su deseo o interés a la par que dejaba la mitad o sobrante para Castilla.

En lo que se refiere al arte, y particularmente al campo de la arquitectura, fue el mejor testimonio de la actividad de las generaciones pasadas. Visible en diferentes edificios como iglesias, conventos, palacios y casas, fortalezas y castillos.

El nacimiento de la arquitectura manuelina se desarrolló durante el reinado de Don Manuel<sup>24</sup> (1492-1521) y durante los primeros años de gobierno de Don Juan III (hasta 1535 aproximadamente). Períodos que coinciden con el auge del poder imperial lusitano y el auge de la potencia tanto en el contexto europeo como en el mundial.

Es aquí cuando se empieza a forjar una identidad. Ambos reyes muestran una voluntad y una estrategia unitaria e imperial. Esto no se refleja sólo en la búsqueda de un arte que busque rememorar el pasado y ser símbolo de un nuevo orden que muestre la heterodoxia de los elementos formales y de las estructuras usadas. Aparece también, una capacidad de experimentación por parte de los maestros que trabajaron en Portugal en el período tardogótico y del renacimiento. Esto provocó nuevas soluciones de coberturas, gestión del espacio, la

<sup>23</sup> FRANÇA, J. A. "El siglo XIX" en FRANÇA, J. A., MORALES Y MARÍN, J. L., RINCON. W.: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXX, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 431-482.

<sup>24</sup> De aquí recibe su nombre.

aparición de un nuevo lenguaje decorativo y formal, la combinación de influencias y una técnica de expresión<sup>25</sup>.

En este apartado, es importante mencionar también, el aprecio del rey Don Manuel y de los principales nobles y clérigos del reino por las obras arquitectónicas. Por este motivo, la arquitectura manuelina se considera el emblema de esta época así como del nuevo imperio.

Actualmente, se ha llegado a afirmar que Don Manuel tomó como modelo político imperial el desempeñado por Julio César en la Antigüedad pero adecuándolo a la Era Moderna. Es decir, este modelo político imperial debía de expandir tanto el territorio como la fe verdadera.

Esta política que llevó a cabo puede verse por ejemplo, en la embajada que envió al Papa en 1514, en la que se muestra como principal agente de la expansión de la Fe y del Imperio del Espíritu puesto que se apoyaba en cosas prácticas como la potencia de su artillería naval. De esta manera Don Manuel se presentaba como el brazo activo y visible de la expansión portuguesa y de la Roma cristiana como si se tratase del sucesor de Constantino. Asimismo, emula cualidades de los emperadores Maximiliano y Carlos V aunque con algunas variantes.



Detalle del Monasterio de los Jerónimos, Lisboa.

Por tanto, el poder e “Imperium” de Don Manuel I de Portugal se basaron en varias premisas. Una de estas fue el poder por el cual mediante origen divino sería el rey, lo que a su vez le otorgaba el privilegio de ser señor de la vida y de la muerte de sus vasallos. Otra premisa sería los fundamentos en los que se asentaba su poder: gran capacidad económica y militar. Esto le permitía gobernar en calidad de señor un amplio conjunto de tierras y

mares sin tener la necesidad de intimidar a sus enemigos.

---

<sup>25</sup> NUNES DA SILVA, R.: "Mestres e oficiais de pedraria do Tardo-Gótico português em Terras do Norte de África (1415-1521)" en ALONSO RUIZ, B. y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F.: *Arquitectura tardogótica en las Corona de Castilla: trayectoria e intercambios*, España, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014, pp. 215-250.



Claustro del Monasterio de los Jerónimos,  
Lisboa.

Sobre el poder, es importante tener en cuenta que sólo existe en la medida en que es ejercido, no es autónomo, es potencia y no acto. Es decir, necesita de ser conocido por señales permanentes o acciones. No obstante, estas son siempre de duración limitada. Por este motivo, el arte siempre fue y es un medio muy práctico para demostrar y hacer notorio la existencia y característica del poder<sup>26</sup>.

Por estas razones, es importante el estudio de los pabellones portugueses durante las exposiciones universales (aunque tomando como referencia las de París solamente), para poder analizar cómo se fue configurando ese arte nacional de Portugal. En cuanto a la iconografía adoptada: los motivos decorativos utilizados eran

vegetales<sup>27</sup>, animalescos<sup>28</sup>, geométricos, heráldicos<sup>29</sup>, ligados al mar<sup>30</sup>, religiosos y narrativos<sup>31</sup> y símbolos nacionales<sup>32</sup>.

Con toda esta iconografía, no es de extrañar que se escogiera este estilo arquitectónico como el que mejor define a la nación portuguesa. Define a un pueblo de navegantes, religioso y con bastante iconografía nacional<sup>33</sup>.

En todo este contexto, durante el siglo XIX tienen lugar las exposiciones universales, celebrándose la primera en Reino Unido (en el Palacio de Cristal situado en Hyde Park) en 1851<sup>34</sup>. No obstante, la tradición era francesa ya que en Francia se comenzaron a celebrar exposiciones nacionales que culminaron con la de Reino Unido.

<sup>26</sup> MORALES Y MARÍN, J. L.: "Manuelino" en FRANÇA, J. A., MORALES Y MARÍN, J. L. y RINCON. W.: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXX, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 163-213.

<sup>27</sup> Ramos cortados, hojas (de hiedra y roble), frutas (que en muchas ocasiones estaba ligado a un valor iconográfico) y flores.

<sup>28</sup> Representación de animales que en podían ser reales o fantásticos (sirenas, monstruos...). Estos podían estar también vinculados a un simbolismo.

<sup>29</sup> Blasones (tanto personales como de Órdenes religiosas) y divisas y emblemas (de la Familia Real).

<sup>30</sup> Siendo estos los más raros, se pueden encontrar corales, algas, conchas, redes, boyas, etc.

<sup>31</sup> Agnus Dei, uvas querubines, la Anunciación...

<sup>32</sup> Esfera armilar, Escudo Nacional, Cruz de la Orden de Cristo, Símbolos de Monarcas...

<sup>33</sup> MORALES Y MARÍN, J. L.: "Manuelino" en FRANÇA, J. A., MORALES Y MARÍN J. L. y RINCON. W.: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXX, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 163-213.

<sup>34</sup> Y bajo el título de *Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones*.

## **2.- PRIMEROS EDIFICIOS NEOMANUELINOS EN PORTUGAL. REAFIRMACIÓN DE UN ESTILO NACIONAL<sup>35</sup>:**

El siglo XVI es la época de los “Descubrimientos” en Portugal. Fue en este período en el que los navegantes portugueses dieron a conocer al mundo civilizaciones lejanas. También, es cuando tiene lugar el traslado de muchos artistas extranjeros a Portugal para trabajar. En ese contexto nació el manuelino.

Como se dijo con anterioridad, a pesar de que el estilo surgió durante el reinado de Don Manuel (1495-1521) no fue hasta el siglo XIX cuando recibirá su nombre. Fue Francisco Adolfo Varnhagen quien utilice el término por primera vez en su *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém* (1842).

Posteriormente, la arquitectura que se desarrolló durante del siglo XIX es, principalmente, una arquitectura urbana. Será en este siglo cuando las ciudades crezcan desenfrenadamente. También empezaron a aparecer nuevo núcleos urbanos en lugares situados cerca de las fuentes de energía o materias primas necesarias para la industria.

La industrialización acentuó la necesidad de construir edificios de nueva tipología (fábricas, estaciones, viviendas...). Asimismo se demanda que sean baratos y rápidos de construir por lo que se crean nuevas soluciones técnicas para solventar esas necesidades. Por este motivo, arquitectura y urbanismo en el siglo XIX van vinculados a la industrialización.

No obstante, no se puede hablar de uniformidad de estilos ni de soluciones arquitectónicas y urbanísticas determinadas. Se tecnifican las soluciones, aparecen nuevos materiales (hierro colado, cemento y vidrio) y hay una tendencia al funcionalismo.

Esta nueva realidad que refleja la “modernidad”, no es del gusto de todos por lo que, también, se manifestaron las opiniones de volver al orden anterior<sup>36</sup>. Estas reivindicaciones recibieron el nombre de *revival*. En el caso de Portugal se comenzó a utilizar el neomanuelino que entra en juego, primero debido al gusto manuelino y en una segunda etapa por la influencia del historicismo romántico.

Los siguientes edificios que se comentarán a continuación van a repercutir en la construcción de sentimiento nacional. Aunque algunos sean del período de Don Manuel y otros del siglo XIX, todos ellos sirvieron para crear un símbolo de identidad de la patria portuguesa.

---

<sup>35</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

ANACLETO, R.: *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

<sup>36</sup> VALDEARCOS, E.: “Arquitectura y urbanismo en los ss. XIX y XX” en *Clío* 33, 2007.

## 2.1.- Convento de Sintra<sup>37</sup>:

En 1503, Don Manuel patrocinó la construcción de un convento dedicado a Nossa Senhora da Pena. Este convento con aires del romanticismo, estaba situado en la cima de un enorme acantilado en Sintra. Para poblar el convento, se lo entregaría a los monjes de San Jerónimo.

Entre 1833 y 1834, el gobierno aprobó una serie de leyes con la intención de hacer desaparecer la estructura agraria que había basada en el “antiguo régimen” nacional. Esta política reformista acabaría con la extinción de las órdenes religiosas y con la desamortización de sus bienes que pasarían desde entonces a formar parte del Estado. Después de incorporar el viejo monasterio jerónimo al patrimonio nacional, acabaría siendo vendido en subasta pública, donde pasaría a manos del rey consorte Don Fernando en 1838.

En un principio, el monarca sólo tenía la intención de restaurarlo con el fin de convertirlo en una pequeña residencia al servicio de la Familia Real para cuando quisiera realizar una breve estancia en Sintra. No obstante, en 1840 cambia de idea, y quiso convertir el convento en un palacio fortificado, siguiendo el estilo árabe mixto o el manuelino original.

Dos años después, decidió aumentar las estructuras existentes y agregar lo que se conoce como “palacio nuevo”, llamado así a la zona que no se correspondía con el pequeño monasterio. Para llevar a cabo el proyecto del rey, este contrata como arquitecto al Barón de Eschwege (de procedencia alemana). Probablemente, el hombre adecuado ya que debido a su posición acomodada, soportaba bastante bien las extravagancias regias.

Sobre 1841 se modificó la torre del campanario, ampliando entonces el atrio de la capilla, conocido popularmente como Patio de los Arcos. Esto hizo necesario que se construyesen muros fuertes que se coronarían con una elegante arquería de estilo neoárabe.

La portada llevaría armas fernandinas. Asimismo se construiría otro pórtico que, probablemente fue diseñado por el propio monarca, y en el que se verían influencias de la arquitectura lisboeta del siglo XVI<sup>38</sup>. Estaba influenciado por la Casa de los Biscos, la Torre de Belém, el Monasterio de los Jerónimos.

Igualmente, este portal fue proyectado para que sirviese de antesala y así preparar al visitante. Aunque también cabe la posibilidad, de que sirviera para preparar al iniciado para

---

<sup>37</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

<sup>38</sup> La Casa de los Biscos, la Torre de Belem y el Monasterio de los Jerónimos fueron las referencias utilizadas para este pórtico.

comprensión del delirio, onírico o real, del Pórtico conocido como “alegórico de la creación del mundo” que se localizaba un poco más arriba, en la fachada noble del “palacio nuevo”.

La estructura estaba coronada por Tritón y servía de acceso a un pasadizo cubierto por un techo de estilo neoárabe que imitaba formas naturales. También, se comunicaba con el patio de los Arcos, llamado en alguna ocasión como patio del Reloj. En dicho patio, en la pared opuesta a la que se encontraba el tritón, había una ventana inspirada en la manuelina que hay en el Convento de Cristo Tomar, obra de Diego de Arruda. A pesar de que, la ventana del Palacio da Pena probablemente la dibujase el monarca, no deja de ser una aproximación y recreación al mismo tiempo de un comportamiento artístico del pasado que se pretendía evocar en ese momento.

De esta forma, Fernando podía sentir gracias a la utilización del arte de los descubrimientos “las hazañas de su patria adoptiva, en el siglo feliz del descubrimiento y conquista de la India por el inmortal Vasco de Gama en el memorable reinado del señor D. Manuel”<sup>39</sup>. Fue por este motivo, por el que el rey, guiado por principios ideológicos, escogió el estilo manuelino para tal obra. Aunque modificó la ventana ya comentada, transformándola en una obra completamente diferente del arquetipo. Se puede decir que recompuso el manuelino y que le otorgó su propia autonomía. Asimismo, al introducir esta ventana en el Palacio da Pena, Don Fernando lo que hizo fue aprobar y firmar el acta de nacimiento del neomanuelino.

No obstante, el uso de elementos arquitectónicos relacionados con el pasado, y más concretamente con el manuelino y el árabe, no apareció técnicamente en el Castillo da Pena si tenemos en cuenta este hecho como un caso aislado en el contexto europeo debido a que todas las naciones buscaron su estilo nacional propio. Había una necesidad de crear la identidad que coincidió con la exigencia de desarrollar una cultura propia en cada país. Y esto fue lo que ocurrió en el Palacio da Pena, donde por primera vez se mezclaron elementos orientalizantes con los puramente nacionales, expresando también de esta forma, el carácter universal del portugués.

## **2.2.- Monasterio de los Jerónimos en Belém<sup>40</sup>:**

---

<sup>39</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba - UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

<sup>40</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

FRANÇA, J. A. “El siglo XIX” en FRANÇA, J. A., MORALES Y MARÍN, J. L. y RINCON. W.: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXX, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 431-482.



Monasterio de los Jerónimos, Lisboa.

El Monasterio de los Jerónimos de Santa María de Belém<sup>41</sup> es un antiguo monasterio de la Orden de San Jerónimo situado en Lisboa, en el barrio de Belém. Dicho edificio fue un encargo del rey Manuel I de Portugal al arquitecto Juan de Castillo<sup>42</sup>.

El edificio se localiza sobre el enclave de la *Ermida do Restelo* en lo que antes era la playa de Restelo. Dicha ermita fue fundada por Enrique el Navegante y en la cual Vasco de Gama y sus hombres pasarían la noche orando antes de iniciar rumbo a las Indias. En esta línea no es de extrañar que se hallen en este monasterio las tumbas del navegante Vasco de Gama, de Luís de Camões y desde 1985 los restos de Fernando Pessoa. Ambas construidas en estilo manuelino.

También es relevante, la proximidad del monasterio con otros dos edificios considerados monumentos nacionales: la Torre de Belém<sup>43</sup> y el Monumento a los Descubrimientos. Estos tres edificios simbolizan la conocida era de las exploraciones portuguesas.

---

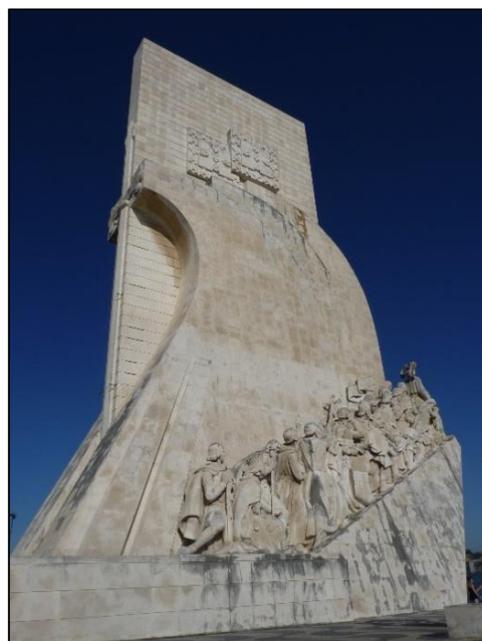
<sup>41</sup> Un dato que muestra la relevancia de este edificio es la una réplica simplificada del pórtico de sur del Monasterio de los Jerónimos que se presentó en la Exposición Universal de París de 1878 para representar a la Patria. Este proyecto fue diseñado por Pascal quien, probablemente, se basó en los grabados del arquitecto portugués José Luis Monteiro (su alumno y con quien colaboró para la realización de la muestra portuguesa).

<sup>42</sup> Aunque hay que mencionar que se sucedieron varias etapas constructivas. El primer arquitecto al que se le encargó el proyecto fue al francés Diogo Boytac aunque su proyecto no se llevaría a cabo. Posteriormente, se eligió al arquitecto español Juan de Castillo y se continuaría con su proyecto. A la muerte del rey Manuel I, las obras no se paralizaron, continuando con el rey Juan III y con el arquitecto portugués Diego de Torralva.

<sup>43</sup> Declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1983.



Torre de Belém, Lisboa.



Monumento a los Descubrimientos,  
Lisboa.

### 2.3.- Estación central del Rossio<sup>44</sup>:

Con un poco de retraso en relación a otros países europeos, en 1856 se inauguró en Portugal el primer tramo de línea de ferrocarril entre Lisboa y Carregado. Aunque hay que decir que, en un inicio, la salida oficial era desde Santa Apolonia, los responsables del proyecto acabaron por centralizar todos los servicios en el punto clave que sería Lisboa. De este modo, se construye la estación del Rossio.

A cargo de la presidencia del consejo de administración de la Real Compañía de Los Ferrocarriles Portugueses, el marqués de Foz, convidó al ingeniero de caminos Edmond Bartissol<sup>45</sup> para que presentara los estudios y el proyecto de la nueva estación y de la línea urbana de Lisboa.

---

<sup>44</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 285.

RFER INVESTER: Do rossio a Campolide. Estação e túnel do rossio, MR Artes Gráficas, Lisboa, 2008.

<sup>45</sup> También director del ferrocarril de Beira Alta.



Estación del Rossio, Lisboa.

La estación está formada por un conjunto arquitectónico que se compone de un edificio para los andenes y otro destinado a pasajeros. Mientras que el trazado de las estaciones se confiaba generalmente a arquitectos vinculados con estilos del pasado, el de los andenes se otorgaba a los ingenieros que los concebían como edificios del futuro.

Posteriormente, la Real Compañía de Ferrocarriles Portugueses encargó al arquitecto José Luís Monteiro, el diseño de los edificios destinados a la estación central. La única condición impuesta fue que el estilo adoptado para la estación fuese el manuelino<sup>46</sup>. Con esta imposición se quería conseguir que el edificio fuese una adaptación de los valores nacionales así como representar el estilo que estaba desarrollando en el siglo XIX.

Dicho proyecto de Luís Monteiro fue aprobado en Abril de 1888. No obstante, el artista tuvo que adaptarse a la falta de espacio y a la imposición del estilo. Aún así, intentó proporcionar al edificio originalidad al abrir la planta baja en dos grandes “puertas en forma de herradura” que, al cruzar con baquetones, permitían el nacimiento de un nicho que se ocupó con un paje que sustentaba las armas portuguesas.

En la zona superior de los arcos, entre los bordes de encaje, se encontraba inscrito en relieve el nombre del edificio: “ESTAÇÃO CENTRAL”. Los caracteres empleados para esta inscripción se tomaron copiados de la carta del fuero que el rey Don Manuel concedió a Lisboa. A pesar de que Luís Monteiro utilizó el lenguaje manuelino en el edificio, no sobrecargó la fachada de adornos.

Asimismo, cabe destacar que en esta estación, se produjeron una gran serie de acontecimientos relevantes para la historia del país. Facilitado por el ferrocarril, y al ser Lisboa la capital, atrajo a monarcas y a jefes de estado, a artistas y escritores que de aquí partían y venían, en sus puertas se organizaron diversas manifestaciones, homenajes, desfiles militares e

---

<sup>46</sup> Cit. ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. et LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 280.

incluso crímenes... Y es que la ubicación céntrica de la estación y su singular fachada arquitectónica atrajo a diversos personajes ilustres, tanto nacionales como extranjeros.

#### **2.4.- Cámara municipal de Sintra<sup>47</sup>:**

Frecuentemente, Sintra se transformaba en corte, funcionando como una extensión del Paseo Público de Lisboa. Asimismo, en 1889, con la inauguración de la red ferroviaria Lisboa-Sintra, Sintra sufrió alteraciones en su tejido urbano. Esto se vio reflejado en el aumento de la población, creciendo las necesidades y produciendo la reforma de edificios antiguos que antes servían de sede a las oficinas de la administración.

En 1903, el alcalde del ayuntamiento, Dr. Vergílio Horta sometió a votación las diversas hipótesis sobre cómo hacer frente a los gastos de la construcción. Hasta que, en 1905, el ayuntamiento encargaría al arquitecto Adães Bermudes la elaboración de los proyectos.

Para la proyección del edificio escogió una composición asimétrica y el estilo manuelino de tinte austero y elegante. De igual forma, todas las ventanas son de estilo manuelino. Se compone por una planta rectangular, con una alta torre que tiene remates piramidales. Todo este cuerpo se encuentra asimismo revestido por azulejos<sup>48</sup> y rematado por una esfera armilar. En el pórtico, hay un falso portón en forma de arco conopial estilizado en el que se encontraba el escudo de la villa en la parte central. Finalmente, en el interior del edificio se localiza un claustro en el que los balcones de la planta superior poseen una variada y exuberante decoración manuelina.

#### **2.5.- Palace-Hotel de Buçaco<sup>49</sup>:**

En 1628, la orden de los carmelitas inició en Buçaco la construcción de un convento cuya función sería la de eremitorio. No se sabe mucho del edificio del cenobio que fue construido por aquel entonces aunque se cree que se trataba de un complejo algo vasto, espacioso y grande.

En 1834, se proclamó un decreto que pondría fin a la existencia de este y haría que se incorporara al patrimonio nacional. A pesar de este hecho, la importancia del edificio (complejo, convento y bosque) no pasaría al olvido. Doña María Pía, princesa de Saboya,

---

<sup>47</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.  
<http://www.cm-sintra.pt> (última consulta 15/11/2015).

<sup>48</sup> Con los que se ha representado en la torre la Cruz de Cristo y el Escudo de la Patria.

<sup>49</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.  
<http://www.bussacopalace.com> (última consulta 15/11/2015).

casada con el rey Don Luis, retiraron el complejo de la lista de bienes desamortizados y lo pondría a la venta pública por subasta.

De esta situación, nace la idea de crear en Buçaco un parque paradisiaco que si no eclipsaba al de Pena al menos lo igualara. En 1887, Doña María Pía encomienda a Turín G. Roda e Figli un proyecto que no se llegó a realizar pero que tendría como fin conseguir este propósito. Vinculado a este diseño de jardín idílico, Luigi Manini proyectó un palacio real. Entonces dicho proyecto paso a denominarse “Edificio Monumental”.

Años después, el consejero Emídio Navarro, por aquel entonces ministro de Obras Públicas, ansioso por mejorar la zona, no quiso dejar pasar la oportunidad y se adueñó de esta idea regia. Transformó el proyecto de mansión que iba a ser el palacio real en un hotel. Asimismo, encarga al Luigi Manini el diseño de un conjunto de edificios que irían anexos al convento.

Luigi Manini para diseñar el proyecto se basaría en los edificios más representativos y más simbólicos del espíritu portugués. Se influenció del Monasterio de los Jerónimos, de la Torre de Belém, el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, el Monasterio de San Marcos, etc. En definitiva, con lenguaje manuelino. En cuanto al trabajo de esculpir la piedra tallada que se extiende por el edificio, fue encargado a un grupo de canteros que se había formado en la Escuela Libre de Artes del Diseño de Coimbra.

En cuanto a su conversión de palacio a hotel, en 1904 el rey D. Carlos visitó Buçaco<sup>50</sup>. Allí permaneció tres días e hizo la promesa de que la próxima vez que volviese sería acompañado de la reina. Y a finales de ese mismo mes así lo hizo, volvió junto con la reina D. Amélia de Orléans e Bragança para inaugurar el hotel.

### **2.6.- Quinta da Regaleira en Sintra<sup>51</sup>:**

En 1893, Antonio Augusto Carvalho Monteiro<sup>52</sup>, un hombre, rico, culto y dueño de una célebre colección de obras de Camões, adquirió la Quinta de la Torre da Regaleira. Dicha torre se encontraba en Sintra, y más concretamente en la carretera de Pisões.

Para la restauración del edificio, Antonio Augusto Carvalho Monteiro, encargó un proyecto al paisajista francés, Henri Lusseau aunque acabó por rechazarlo. Encomienda así la

---

<sup>50</sup> El cual no lo había visitado en 20 años.

<sup>51</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

<http://arquivo.cm-sintra.pt> (última consulta: 15/11/2015).

<sup>52</sup> Brasileño de padres portugueses.

misma tarea a Luigi Manini pero esta vez imponiendo la condición de que sea en estilo manuelino.

En torno a 1900, Luigi Manini acaba diseñando un complejo adaptado a los gustos y a la condición impuesta. Las influencias de Manini para este proyecto hay que buscarlas en Buçaco. Contrató sin pestañear a la Escuela Libre que se había fundado en Coimbra por António Augusto Gonçalves en 1789 y que había tallado las piedras en Buçaco.

Sobre 1904, Luigi Manini junto con Carvalho Monteiro, comenzó a dirigir la obra de aspecto grandioso del palacete y capilla. La talla de piedra del palacete fue obra principalmente del cantero conimbricense José da Fonseca. En cuanto a las esculturas de la capilla fueron obra del taller de João Machado<sup>53</sup>.

A pesar de estar construido en un lenguaje manuelino, el conjunto de Regaleira también refleja la personalidad del arquitecto Luigi Manini. Visible en los elementos religiosos, profanos, esotéricos y mágicos. En esta línea, no es de extrañar que la Quinta sea uno de los pocos ejemplos en Portugal (pero a la vez representativo), de los llamados “Jardins Iniciáticos”. Estos eran espacios sagrados con una profunda carga religiosa y mística. Y es que la del palacio se integra a la perfección en su contexto, esto es el parque que lo rodea. De hecho la espectacularidad que desencadenaba este complejo causaba que la gente lo conociese como el “Palacio de las Hadas” de “Monteiro el de los Millones”.

Hay que destacar en la casa la planta noble por notable decoración. Asimismo, también son dignos de mención los pavimentos, las pinturas de las paredes, los artesonados y los azulejos. En cuanto al interior, el comedor, se muestra tan sobrecargado que da la sensación de ser más pequeña de lo que realmente es.

Igualmente, comentar que a principios del siglo XIX, Sintra fue un reconocido lugar de veraneo o de residencia aristócratas y de millonarios. Y posteriormente, entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX, Sintra se convirtió en un lugar privilegiado para diversos artistas entre los que destacarían: el músico Viana da Mota, el músico pintor Alfredo Keil, el pintor Cristino da Silva<sup>54</sup>, los escritores Eça de Queiróz y Ramalho Ortigão. Todos estos artistas residían aquí, trabajaban y buscaban inspiración.

### **3.- REPERCUSIÓN: BRASIL Y EDIFICIOS MÁS REPRESENTATIVOS<sup>55</sup>:**

---

<sup>53</sup> Este taller se ubicaba Gasómetro, en la ciudad de Mondego.

<sup>54</sup> Quien es el autor de una de las más célebres pinturas del romanticismo português: *Cinco Artistas em Sintra*.

<sup>55</sup> ANACLETO, R.: “Arquitectura Neomanuelina no Brasil: a saudade da Pátria” en *Camões* nº11, 2000.

Brasil tampoco escapó del arte neomanuelino. Los portugueses que estaban viviendo allí también quisieron materializar el estilo arquitectónico de su país. Y es que el manuelino pasó a utilizarse en casi todos los edificios oficiales y en las ciudades de las villas de Portugal.

La construcción de estos edificios manuelinos en Brasil casi siempre fue bajo la responsabilidad de las instituciones portuguesas. De esta forma, se intentaba unir Brasil con la madre patria situada al otro lado del océano Atlántico.

Paulatinamente, la numerosa colonia, formada principalmente por gente salida de Lisboa, Minho, Trás-os-Montes y de la Beira, va aumentando. Aunque estos individuos no compartían un propósito común por el que habían abandonado la patria sí que tenían en común la necesidad de juntarse para mitigar la nostalgia de Portugal y de socorrer a otros compatriotas. Así como de mantener y ampliar su cultura nacional. Por este motivo, para responder a esta “saudade”, se empezaron a fundar asociaciones y centros en los que promover su cultura portuguesa y ayudar a los recién llegados portugueses.

A continuación se procederá a analizar algunos de los edificios neomanuelinos más significativos de Brasil.

### **3.1.- Real Gabinete Portugués De Lectura en Río de Janeiro<sup>56</sup>:**

Al principio, durante los años 30’ del siglo XIX había una colonia no muy grande de portugueses instalada en Río de Janeiro. La mayoría de estos portugueses compartían los mismos intereses e intentaban convivir con el fin de estrechar lazos comunes.

Como resultado de esto y pocos años después de la independencia, tienen la iniciativa de fundar un centro asociativo que les permitiera “aislarse en el dulce recuerdo de las cosas de la patria y en la ilustración del espíritu, mediante la sana lectura de buenos autores y periódicos de la época”<sup>57</sup>. Surgió así en 1837, en el Real Gabinete Portugués de Lectura de Río de Janeiro, ejemplo destacado de fachada neomanuelina en Brasil.

Siguiendo con la funcionalidad inicial, la biblioteca siguió creciendo y se fue quedando pequeña por lo que fueron necesarias una serie de modificaciones hasta el año 1861. En ese año

---

ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

<sup>56</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 273-296.

ANACLETO, R.: “Arquitectura Neomanuelina no Brasil: a saudade da Pátria” en *Camões* nº11, 2000. <http://www.realgabinete.com> (última consulta 15/11/2015).

ANACLETO, R.: “Arquitectura Neomanuelina no Brasil: a saudade da Pátria” en *Camões* nº11, 2000.

<sup>57</sup> ANACLETO, R.: “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo” en VILLAR MOVELLÁN, C. y LÓPEZ JIMÉNEZ C. M.: *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, UCOPress - Editorial Universidad de Córdoba, 2013, pp. 285.

se decidió construir un edificio propio que fuese capaz de responder a las carencias de la anterior instalación.

Para proyectar el edificio se recurrió a arquitectos norteamericanos y brasileños entre los que figura Francisco Joaquim Béthencourt da Silva<sup>58</sup> aunque finalmente escogió para tal tarea al portugués Rafael da Silva Castro. A quien se le impuso la condición de que adoptara “en su diseño la arquitectura manuelina, que en el edificio de los Jerónimos de Belém encarnó lo que hizo Camões en la poesía épica, y Fray Luiz de Souza en la prosa descriptiva”<sup>59</sup>.

Su construcción comenzó el 10 de Junio de 1880, conmemorando así los 300 años desde la muerte del poeta Luís de Camões (1580) quien consagró la gesta de los Descubrimientos. Y siguiendo la condición impuesta al arquitecto, al año siguiente se incluyeron en el edificio estatuas evocativas del infante D. Henrique, de Camões, de Vasco de Gama y de Cabral que fueron hechas en Lisboa por Simões de Almeida y proyectadas por Rafael da Silva Castro (que de acuerdo con instrucciones directamente recibidas de Brasil, debía seguir, y siguió, el estilo del monasterio de Belém).

Por expreso deseo de los impulsores del edificio, el Real Gabinete Portugués de Lectura de Río de Janeiro, se enmarca dentro de un espíritu romántico en el que pueden verse historicismos y símbolos patrióticos. Se basa en definitiva en un estilo nemoanuelino, inspirando en el monasterio de los Jerónimos de Lisboa. Y es que no fue casualidad que se escogiese un arquitecto nacional para proyectar el edificio y un escultor lisboeta para dar forma a las estatuas de la fachada. Asimismo, las piedras de su fachada fueron talladas en Portugal. Finalmente, fue inaugurado oficialmente el 22 de Diciembre de 1888.

### **3.2.- Centro Portugués de Santos<sup>60</sup>:**

Otro edificio representativo de la repercusión del neomanuelino en Brasil es el Centro portugués. Este centro estaba vinculado a una asociación de portugueses de la región santista. Asimismo, estaba ligado con el tradicionalismo luso. Esto llevó a que a finales del siglo XIX, algunos de los miembros más activos de la comunidad, fundasen una asociación que agrupara a todos aquellos que nacieron en Portugal y que vivían en la ciudad de Santos.

Al igual que ocurrió con el Real Gabinete Portugués De Lectura en Río de Janeiro, las instalaciones del Centro Portugués de Santos resultaron insuficientes por lo que, al poco tiempo

---

<sup>58</sup> Francisco Joaquim Béthencourt da Silva (1831-1911) fue um arquiteto, professor y educador brasileiro.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> ANACLETO, R.: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 273-296.  
ANACLETO, R.: “Arquitectura Neomanuelina no Brasil: a saudade da Pátria” en *Camões* nº11, 2000.

de su fundación se pensó en comprar un terreno para construir un edificio propio. Y así fue, en Mayo de 1898 se colocó la primera piedra.

No es tampoco casualidad esa fecha, ya que ocurre también como en el caso anterior con las celebraciones camonianas de 1880. Mayo de 1898 coincide con la conmemoración del centenario del descubrimiento de la ruta marítima a la India. Acontecimiento que fue promovido por la Sociedad de Geografía de Lisboa.

En esta línea se escogió el estilo neomanuelino para la construcción del edificio<sup>61</sup> ya que era el estilo “evocador de la era de nuestras grandes conquistas”<sup>62</sup>. Asimismo, fue proyectado en Portugal y por los ingenieros João Esteves Ribeiro da Silva y Ernesto Carlos Alberto da Maia, siendo de esta forma la fabricación encargado a artistas nacionales.

Merece ser mencionado el interior en el que destaca el salón noble y sus pinturas. De esas pinturas destacan las del techo por tener un aire romántico y una temática camoniana en los casetones que hacen alusiones a las escenas de *Os Lusíadas*<sup>63</sup>.

### **3.3.- Gabinete Portugués de Lectura en Bahía<sup>64</sup>:**

En la segunda mitad del siglo XIX, en Salvador de Bahía también vivía un grupo de emigrantes portugueses que habían marchado a tierras brasileñas con la intención de poder mejorar su situación económica o solicitar refugio político.

Así fue como el 2 de Marzo de 1863 se reunió un grupo de portugueses bajo la dirección de los hermanos comendadores Manoel Joaquim Rodrigues y Francisco José Rodrigues Pedreira en la sala de sesiones de la *Sociedade Portuguesa de Beneficência*, con el objetivo y por unanimidad, de instalar en la ciudad una sociedad literaria bajo el nombre de “Gabinete Portugués de Lectura”. Ocurre también que el edificio se queda pequeño debido al aumento de las actividades y la ampliación de la biblioteca. Se compró por esto un terreno con la finalidad de construir otro edificio que cubriese las nuevas necesidades.

A pesar de ser el más tardío de los tres, el Gabinete Portugués de Lectura en Bahía, continúa con la tradición de las connotaciones nacionalistas. Al mismo tiempo, cumple con el

---

<sup>61</sup> Visible en los motivos decorativos en los que destacan las ventanas, portales y el remate de estos por ser el encaje más refinado.

<sup>62</sup> ANACLETO, R.: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 18-20.

<sup>63</sup> Que fueron copiadas de los grabados que se incluyeron en la edición del poema que se conoce popularmente como Morgado de Mateus.

<sup>64</sup> ANACLETO, R.: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 18-20.

ANACLETO, R.: “Arquitectura Neomanuelina no Brasil: a saudade da Pátria” en *Camões* nº11, 2000. <http://www.gplsavador.com> (última consulta: 15/11/2015).

objetivo inicial de difundir la cultura portuguesa. Ayudaba también a conocer el pasado de los portugueses y proporcionar una lección para el presente que sirviese para planificar el futuro.

Fue planeado por Alberto Borelli entre 1912 y 1915 en estilo neomanuelino. Estilo que es visible tanto por la decoración como por el contenido de las actas y de los discursos proferidos de la inauguración una filosofía idéntica a la que emana de sus congéneres brasileños.

Asimismo, en el interior del edificio hay vidrieras que aluden al gigante “Adamastor”, a Camões salvado en *Os Lusíadas* o a la primera misa celebrada en Brasil que está flanqueada a su vez, por dos alegorías pintadas por Carlos de Servi.

En definitiva, no cabe duda de que los portugueses que vivieron en Brasil a finales del siglo XVIII y en el inicio del XIX, tengan la misma visión de la arquitectura manuelina que aquellos que estaban en el territorio europeo y continuaron a asociar espontáneamente las formas del tiempo de D. Manuel al prestigio y a la grandeza.

Se puede decir que el arte tuvo una función conectora entre Brasil y Portugal que a modo de puente intentó acercar. Muy visible en la iconografía, utilizándose especialmente la representación y alusión de personajes portugueses (como D. Henrique, Luis de Camões, Vasco de Gama y Pedro Álvares Cabral) y los descubrimientos portugueses (como la ruta de Indias).

Es decir, se usaron glorias nacionales que sirvieron de simbolismo para unir a estas dos naciones. De este modo puede decirse, que este tipo de edificios de estilo neomanuelino tienen generalmente un toque revivalista y cierto aire de “saudade” o melancolía.

#### **4.- LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1867 Y LOS PABELLONES DE PORTUGAL Y BRASIL<sup>65</sup>:**

Durante el siglo XIX tienen lugar en París cinco exposiciones universales. Estas fueron de los primeros fenómenos de comunicación en los que empieza a aparecer lo que se conoce como “sociedad de masas”. Asimismo, dichos certámenes funcionaban como una especie de puente entre la cultura de las élites y la cultura popular. Por este motivo, en estas exposiciones se registró uno de los elementos típicos de la sociedad moderna: la multitud.

---

<sup>65</sup> CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

DUCUING, F.: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Vol. I y II, París, 1867.

Para hacernos una idea de lo que supuso esto, según los datos registrados: en la Exposición Universal de 1851<sup>66</sup> tendrá unos 6 millones de visitantes, cifra que no superaría la edición de 1855. Posteriormente, en la de 1867 ya se podía hablar de entre nueve y catorce millones de personas y en la de 1889 eran en torno a treinta y dos millones. Finalmente en la de 1900 y, según fuentes algo más optimistas, acudieron unas cincuenta millones de personas<sup>67</sup>.

No todas las capitales europeas organizaron exposiciones. París por esta época era considerada como una de las capitales más modernas del mundo. De hecho, había quienes opinaban que para aprender lo que estaba pasando en el mundo era necesario volver la mirada hacia París. Por este motivo, además de ser considerada un icono de la incipiente burguesía y de la modernidad era igualmente la capital del siglo XX.

Y es que por aquel entonces, se podía considerar París como el “eje organizador del mundo”. Era donde tenía lugar un encuentro inexcusable para los europeos que ayudaba a satisfacer la curiosidad de un amplio número de visitantes. Por este motivo, París recopilaba todos los valores culturales del Occidente y del cosmopolitismo. En este contexto, encaja perfectamente la cita de un cronista: “París no está en París sino en la Exposición; la ciudad aparece como un suburbio de ésta”<sup>68</sup>.

Con todo esto, hay que añadir la sociedad de consumo que está apareciendo. En este espacio empieza a surgir una cultura de consumo y con ella una nueva forma de presentar las mercancías en las exposiciones. Se crea un nuevo y moderno escenario que se caracteriza por una dinámica basada en la renovación y en la continua aparición. Aunque también puede hacerse una doble lectura, en la que puede observarse el ocaso y la muerte del pasado.

Se comienza a valorar de forma extraordinaria el presente. Este pasaría a ser considerado como un tiempo en el que se fusionaba la regeneración de lo moderno y también del consumo. Igualmente, en esta dimensión cultural, se acentúa de forma significativa, el ritmo del tiempo a medida que iba evolucionando el sistema capitalista. Por esto se puede decir que la novedad se convierte en un instante.

Por tanto, lo moderno es algo fugaz y transitorio como lo son las exposiciones que terminan por ser efímeras y pasajeras. A pesar de esto, las exposiciones universales

---

<sup>66</sup> Fue la primera Exposición Universal que se celebró, teniendo lugar en Londres con un pabellón único: el Palacio de Cristal de Hyde Park.

<sup>67</sup> LASHERAS PEÑA, A. B.: *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, Tesis doctoral. Santander, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad de Cantabria, pp. 64, 2009.

<sup>68</sup> Z.: “La Exposición Universal de París. Impresiones” en *La Ilustración Artística*, Barcelona, Montaner y Simón, 15-VI-1889, pp. 238-239. Cit. LASHERAS PEÑA, A. B.: *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, Tesis doctoral. Santander, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad de Cantabria, pp. 2, 2009.

desarrollaron notables y permanentes contenidos en la cultura de la época que han llegado incluso hasta nuestros días.

A pesar de referirse a la Exposición Universal posteriores a la de 1868, hay dos comentarios que resumen bastante bien el objetivo perseguido en las exposiciones universales en lo referente a la arquitectura que representaba a las naciones. Uno es el comentario realizado por la revista *L'Architecture* a la Rue des Nations sobre la emblemática Exposición Universal de París de 1900: “Los arquitectos se esforzaron en el sentido de eliminar todo lo que no era absolutamente nacional, para ofrecernos los productos del país, purificados de cualquier mezcla”<sup>69</sup>.

El otro comentario del arquitecto español Vega y March sobre esta misma exposición y dice lo siguiente: “El éxito alcanzado por la Calle de las Naciones ha sido proverbial... la Arquitectura se ha ofrecido... como lo que es en realidad: el símbolo, el reflejo de la cultura de cada pueblo y de su carácter propio”.

En estas exposiciones, se dieron numerosos casos de eclecticismo como fue el caso de los pabellones manuelinos de Portugal, la resumida historia de la arquitectura hispanomusulmana (en el conocido como pabellón mudéjar) o Gran Bretaña e Italia con retenciones góticas entre otros.

En definitiva, se puede decir el común denominador de todas las exposiciones universales del siglo XIX fue el elemento arquitectónico. No se hacía más que evidenciar una sociedad que se sumergía insistentemente en su historia. Esto era lo que impulsaba el progreso en la dirección del futuro.

Era así como los recintos de las exposiciones, daban cuerpo a esta dualidad, pues mientras el orgullo de la modernidad radicaba en las espaciosas y férreas galerías de las máquinas, la Rua de las Naciones reflejaba el pasado.

En definitiva, y según expresó Pedro Navascués “la arquitectura, la historia y la idea de pueblo o nación se encuentran estrechamente vinculadas en el siglo XIX; un siglo éste, en el que la arquitectura se interpreta como expresión genuina de las sociedades que la pergeñan, siendo necesario elegir qué momento histórico es el más auténtico en el devenir de un pueblo”<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> ANACLETO, R.: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

<sup>70</sup> Esta idea es manifestada en la *Revue Générale d'Architecture* por Lenormant en el año 1841. Cit. LASHERAS PEÑA, A. B.: *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, Tesis doctoral. Santander, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad de Cantabria, pp. 414, 2009. siguiendo las ideas propuestas por Cesar Daly. SABOYA, 1991. Cit. LASHERAS PEÑA, A. B.: *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, Tesis doctoral. Santander, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad de Cantabria, pp. 2, 2009.

#### 4.1.- La Exposición Universal de París 1867<sup>71</sup>:

Antes de comenzar este apartado, hay que destacar tres aspectos que son fundamentales a la hora de analizar estos certámenes: “el urbanismo de las exposiciones y su lugar dentro de la ciudad, la importancia de las demostraciones arquitecturales; y la vinculación de los pabellones nacionales”<sup>72</sup>.

Con una extensión considerablemente mayor a la anterior edición parisina de 1855, el recinto de la exposición se extendía sobre 46 hectáreas que se concentraban en su mayor parte, en el Champs de Mars. Este espacio estaba situado entre los muelles del Sena, la Escuela Militar y las avenidas de Suffren y de La Bourdonnais<sup>73</sup>.



Vue officielle à vol d'oiseau de l'exposition universelle de 1867.  
Extraído de *Prints and Photographs*, división de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, número de identificación pga.00497.

<sup>71</sup> CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

DE VARGAS SCHERER, F.: *As exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos*. Dissertação de Mestrado apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional. Porto Alegre, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

RUBIO Y DÍAZ, V.: *Memoria de la Exposición Universal de París*, Cádiz, Imprenta y Litografía de la Revista Médica (a cargo de Federico Joly y Velasco), 1868.

LE PLAY, F.: *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris*, París, 1869.

QUARESMA LOPES, A. P.: *Exposições universais parisienses oitocentistas*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Coimbra, Departamento de Arquitectura, Universidade de Coimbra, 2007.

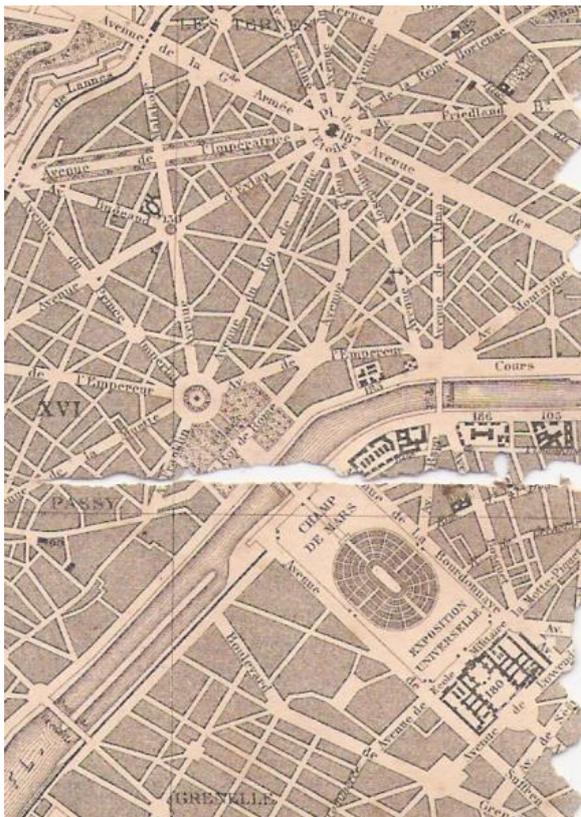
SAZATORNIL, L.: “Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales, 1867-1900” en MÉNDEZ, L.: *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

<sup>72</sup> LOYRETTE, H.: “Du pavillon isolé à la ville dans la ville (1851-1900)” en *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, París, Editions des Arts Decoratifs, 1983, pp.224.

<sup>73</sup> A este espacio habría que añadir también la isla de Billancourt donde se realizaban prácticas agrícolas.

En cuanto al coste de tal obra, se ha presupuestado en 20 millones de francos. Cantidad que se distribuyó en 12 millones pagados en partes iguales por el Estado y por la ciudad de París, el resto fue pagado por suscripción.

El edificio principal de la exposición de París de 1867 fue el *Palais du Champ de Mars*. Se trataba de un edificio de forma ovoidal. Esta exposición fue proyectada como una forma de escape a la caótica realidad que se estaba produciendo en el mundo urbano.



Plano de la zona de Campos de Marte, en París, con el edificio ovalado de la exposición universal en 1867.

Extraído de la exploración de un avión de París, *Guía de Paris-Diamant*, Alfred Joanne, guías Joanne Collection, Hachette, París, 1867.

Por este motivo, el Palais, fue construido para ser visto desde el cielo y no por los peatones. Asimismo, alrededor del edificio había un parque que se configuraba como una constelación de satélites alrededor de la forma planetaria del Palais du Champ de Mars. También hay que mencionar que la organización interior recreaba la base teórica del expansionismo colonial francés. Los demás edificios de la exposición, fueron organizados como satélites dentro del parque, construido alrededor del Palais du Champ de Mars.

En la disposición de los edificios dentro de la exposición se puede contemplar la intención francesa de demostrar su poder mundial mediante la organización de las representaciones en miniatura de sus colonias. Colocándolas como anexos del pabellón central, el pabellón francés.

En cuanto a los pabellones nacionales, se construyeron según la tipología arquitectónica nacional de cada país. Estos debían de reflejar el concepto napoleónico de “*génie national*” que planteaba una distinción nacional mediante determinados elementos culturales<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> RUBIO Y DÍAZ, V.: *Memoria de la Exposición Universal de París*, Cádiz, Imprenta y Litografía de la Revista Médica (a cargo de Federico Joly y Velasco), 1868.

La concepción de los pabellones internacionales nace de este parque y se va a convertir en una característica fundamental para las posteriores exposiciones universales. Mencionar que algunos de estos edificios servían de hospedaje para los trabajadores de las diferentes galerías y otros tantos se transformaban en salas de exposiciones para albergar muestras etnográficas.

Hay que destacar que el Palais du Champ resaltaba más las diferencias que las similitudes entre los países. Y es que su esquema clasificatorio servía como barómetro para medir y comparar el grado de desarrollo económico que había alcanzado las diversas naciones participantes. Varias naciones no encajaban dentro de la estructuración enciclopédica al que se había sometido el interior del edificio. Ya que el desarrollo industrial era tan desigual entre unos países y otros – especialmente entre los países occidentales y los países orientales – los diversos sectores quedaban constantemente desproporcionados.

Un dato paradójico es que el parque tuvo más éxito popular que las exposiciones que albergaba el Palacio. No obstante, el principal objetivo de los pabellones fue la diversión del público. Asimismo, tenían una funcionalidad didáctica ya que el visitante podía observar construcciones típicas de varias regiones del mundo y en concreto, edificaciones orientales. En todas estas construcciones imperaba el eclecticismo arquitectónico.

De esta forma, en el parque de la Exposición Universal de París, el componente sensacionalista era el que primaba sobre el educacional. Esto se puede ver, por ejemplo, en las representaciones etnográficas. Las cuales, a pesar de ser serias, eran transformadas en espectáculos propios de un bazar. Y es que en los pabellones extranjeros se recurría a los estereotipos que más arraigados se encontraban en la imaginación del parisino de mediados del siglo XIX.

Las múltiples culturas mundiales presentes en la exposición quedaban libres de complejidades para dar paso a los simples decorados teatrales que eran reclamados por los visitantes. Fue así como la perspectiva del espectador cambió radicalmente en el viaje imaginario alrededor del mundo que ofrecía la Exposición de París de 1867. Ahora la magnitud del mundo estaba al alcance de las manos<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

SAZATORNIL RUIZ, L.: “Las ciudades de la memoria y el moderno espectador: de las exposiciones universales al turista” en IGLESIAS GIL, M.: *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 8: actas de los XIV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Reinos, Universidad de Cantabria, pp.49-67, 2003.

SAZATORNIL RUIZ, L. y LASHERAS PEÑA, L.: “París y la española. Casticismo y estereotipos nacionales en las Exposiciones Universales (1855-1900)” en *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, nº 35 (2), pp. 265-290, 2005.

Hay que mencionar que a pesar de que, aparentemente, la exposición tenía un tono pacifista entre los invitados no era del todo cierto. Un ejemplo de esta artificial cordialidad eran los cañones prusianos de Krupp que albergaba la Galería de las Máquinas. Tres años después de la Exposición Universal de 1867, dichos cañones destruirían la ciudad de París y la llevaría a una humillante rendición. Asimismo el Emperador Napoleón III se tendría que exiliar.

La importancia de esta exposición vino dada porque fue la primera en la que cada país erigirá pabellones que tengan una estructura propia en los que se debía de mostrar la arquitectura que mejor expresara su historia<sup>76</sup>. El comisario de la Exposición Universal del París de 1867 así como el principal artífice de la edificación del Palais du Champ de Mars fue el ingeniero, sociólogo y economista francés Frederic Le Play. En el informe oficial sobre la Exposición Universal de 1867 de París, Le Play decía lo siguiente:

“La Comisión Imperial tuvo, como punto de partida, una clasificación metódica, basada en una doble clasificación de productos: por la naturaleza de los objetos, y por su nacionalidad. Esta condición se ha conseguido con una distribución circular con dos sistemas de división. La primera está formada por zonas concéntricas, que albergarán productos similares de las diversas naciones; la segunda, de secciones radiales, dividirá el edificio por naciones”<sup>77</sup>.

Este punto es importante porque, por primera vez se utilizan conjuntamente dos principios organizativos: según la naturaleza de los productos y según la nacionalidad de los objetos. En esta organización, el modelo a seguir fue la clasificación enciclopédica de Diderot ya que se perseguía la categorización de la realidad en una lista por tipologías: “Clasificar el mundo era descomponer el planeta en pequeños compartimentos fácilmente inteligibles, para mejor poder poseerlos”<sup>78</sup>.

Se creaba de esta forma una especie de museo de la arquitectura o “arquitectura de exposición”<sup>79</sup>. La funcionalidad asimismo de estos edificios nacionales reside en la divulgación de alguna marca, vender productos o respaldar alguna idea. Estas arquitecturas construidas de revestimientos, máscaras, excentricidades y fantasías encontrarían su sitio en las exposiciones mostrándose todo como un espectáculo. A esto había que añadir un factor importante y era que en determinadas ocasiones los estilos arquitectónicos que eran representados en los pabellones

---

<sup>76</sup> Aunque en teoría debía de ser así, hubo algún caso como Egipto, Túnez y Marruecos en los que la Comisión Imperial no quedó del todo satisfecha con los pabellones proyectados por tales países por lo que deciden construirlos los propios arquitectos franceses y siguiendo la moda orientalista. En definitiva y más que nada, se trataba de crear espectáculo y los países orientales eran ideales para alcanzar tal fin. Cit. CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

<sup>77</sup> LE PLAY, F.: *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris*, París, 1869, pp. 164.

<sup>78</sup> CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

<sup>79</sup> LOYRETTE, H.: “Du pavillon isolé à la ville dans la ville (1851-1900)” en *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, París, Editions des Arts Decoratifs, 1983, pp. 224.

de los países participantes, no representaban a las construcciones locales, es decir, del origen del país. Asimismo, generalmente se solían exagerar y acababan por convertirse en caricaturas.

Y es que la importancia de investigar la exposición de 1867 viene dada por ser la primera exposición en la que se invita los países participantes a construir su propio pabellón. Es aquí donde comienza una nueva base dentro de las exposiciones universales. Fue la adopción de esa actitud la que va a provocar la aparición en la próxima exposición celebrada en París en 1878, la materialización de esa reafirmación: la “Rue des Nations”.

Es también a partir de esta exposición de 1867 cuando el país anfitrión pasó a construir diversos pabellones en lugar de un grandioso palacio que englobase todos los productos y mercancías. Empiezan a aparecer construcciones especializadas como son: el Palacio de la Industria, las Artes, las Mujeres, la Guerra, la Electricidad...

El punto álgido sería ya la exposición de 1900, también celebrada en París, en la que debido a la enorme cantidad y diversificación de los pabellones, la exposición salió bastante perjudicada. Finalmente, decir que no sólo la arquitectura se vio afectada por el intento de crear un discurso nacional. También se vieron afectados los diversos medios de expresión artística: la pintura, la literatura y la música<sup>80</sup>.

#### **4.2.- El pabellón de Portugal<sup>81</sup>:**

Las grandes exposiciones celebradas en el siglo XIX pueden ser consideradas como muestras excepcionales de los nacionalismos arquitectónicos. Así va a acontecer a partir de 1867, cuando cada Estado levante pabellones con una determinada estructura en las que se represente no sólo una nueva arquitectura sino en la que pueda reflejarse su historia pasada.

En el catálogo de la Exposición de París de 1867<sup>82</sup>, el anexo de Portugal viene junto al anexo español. Este hecho no es de extrañar si tenemos en cuenta que estos dos países vecinos tienen bastantes similitudes y diferencias entre sí, por lo que resulta interesante su estudio comparado. Y es que, tal y como dijo Macedo: “Si l’ Espagne est la tête de l’ Europe, le Portugal en est le diadème<sup>83</sup>”.

Ambas naciones habían protagonizado la era de los descubrimientos, habían compartido protagonismo en cuanto a potencias mundiales. Protagonismo que estaba desapareciendo, al haber perdido poco a poco sus colonias. Asimismo, en esta nueva etapa en la que la industria

---

<sup>80</sup> CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

<sup>81</sup> DUCUING, F.: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Vol. I, París, 1867.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> “Si España es la cabeza de Europa, Portugal es la diadema”. (Traducción propia).

comenzaba a emerger, ambos países se encuentran relativamente atrasados, con una economía principalmente agraria. Este atraso se veía sobre todo al compararse con países como Francia, Alemania, Prusia, Inglaterra y Bélgica.

En cuanto a los pabellones nacionales que han de presentar para la Exposición Universal, mientras que España tiene dudas para escoger ese estilo que defina a la nación, Portugal tenía claro cuál era el que mejor representaba a la nación: el estilo manuelino.



Dessin de DE LA GANDARA, M. 1867. Annexe de l'Espagne, Paris.  
Extraído de DUCUING, François. 1867. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale*. Vol. I. París. Pp. 44.

En el caso español, hubo intensos debates, llegándose a plantear tres posibilidades hasta que, finalmente, se decidiese por un pabellón inspirado en el renacimiento español del palacio de Monterrey de Salamanca<sup>84</sup>. Palacio que, asimismo, estaba concebido en el estilo "Monterrey" o "neoplateresco". De cierta forma, dicho estilo se relacionaba con el final del reinado de Isabel II<sup>85</sup> y con la España de los Reyes Católicos<sup>86</sup>.

El pabellón fue proyectado por Jerónimo de la Gándara quien, a su vez, se guió por la visión de José Amador de los Ríos que concebía el plateresco como un estilo de “nacionalidad e independencia respetables”<sup>87</sup>. A pesar de que la decisión española no fue fácil, su pabellón llamó positivamente la atención. Aunque también hubo comentarios negativos de cronistas españoles.

Lo que llamó principalmente la atención del pabellón fue la instalación de un toro disecado lo que fue motivo de escándalo. Se comienza por esta fecha a asentarse el estereotipo español y lo que se conoce como “españolada”. Este tópico español estaba relacionado con: toros, flamenco y la Andalucía árabe<sup>88</sup>. A pesar de que el pabellón español había satisfecho a

<sup>84</sup> Estilo que estaba influenciado por el arte árabe y el arte gótico.

<sup>85</sup> En 1868 se produce “La Gloriosa” poniendo fin al reinado isabelino.

<sup>86</sup> Etapa en la que la Inquisición goza de fuerte poder y tiene lugar la expulsión de los moriscos y los judíos.

<sup>87</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J.: "Tiempos modernos. Arquitectura del Renacimiento" en *Boletín Español de Arquitectura*, I, p.59, 1846. Cit. SAZATORNIL, L.: “Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales, 1867-1900” en MÉNDEZ, L.: *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

<sup>88</sup> SAZATORNIL, L.: “Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales, 1867-1900” en MÉNDEZ, L.: *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

lo que se esperaba de esta e incluso, se admiraba su elegancia y contención arquitectónica, no fue lo que más entusiasmo. Lo que llamó la atención verdaderamente fue lo que había en su interior: los instrumentos para torear y los espectáculos flamencos que se mostraban<sup>89</sup>.

Tal vez, el poco interés que generó se debiese a que tal estilo arquitectónico no se adecuara del todo al estereotipo español. La crítica negativa vino de aquí. Por Inglaterra y por Francia, España era vista desde una iconografía romántica, admirada por edificios de estilo árabe (como la Alhambra, la mezquita de Córdoba o la Giralda)<sup>90</sup> y llena de bandoleros, toreros y sevillanas. Lo que algunos autores lamentaban es que España no hubiese explotado más esta imagen<sup>91</sup>.

Sin embargo, aquí puede verse una semejanza con Portugal. Ambas naciones decidieron que la mejor opción para representar su nación debía de ser aquella que evocase los tiempos de grandeza y que mejor que en el caso de España que el estilo neoplatereesco (evocando a los Reyes Católicos) y el manuelino en Portugal (período que recordaba el reinado de Don Manuel). Ambos estilos, tenían que ver con momentos de fuerte expansión de estas naciones y de los grandes navegantes, que a su vez, intentaban vincular con las colonias.

Volviendo al caso portugués, Portugal no dudó con su decisión y escogió para la tarea de representar a la patria el estilo manuelino. El pabellón portugués se encontraba no muy lejos de la escuela militar, en el barrio conocido como Quart-Allemand, a la izquierda del palacio español.

Preparándose cuidadosamente, ordenó erigir un pabellón en dicho estilo que enmarcaba perfectamente, la exposición de productos portugueses. El quiosco nacional, del gusto exótico, fue proyectado por Rimpin Mayor<sup>92</sup>. Se trataba de un arquitecto que realmente no conocía de cerca la arquitectura nacional de Portugal. Este edificio presentaba una mezcla estructural y decorativa que remitía a orientalismos poco coherentes con el purismo que se pedía. Se

---

<sup>89</sup> DE ORELLANA, F. J.: *La Exposición Universal de Paris en 1867: considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de agricultura, industria y artes*, Barcelona, Barcelona Librería de Manero, p. 210, 1867. Cit. SAZATORNIL, L.: "Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales, 1867-1900" en MÉNDEZ, L.: *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

<sup>90</sup> Y es que tal y como señalaba Francisco de Orellana, no era de extrañar este estilo arquitectónico no decepcionase en la exposición ya que la cultura musulmana se relacionaba con el refinamiento estético "porque lo oriental seduce al París de 1867". DE ORELLANA, F. J.: *La Exposición Universal de Paris en 1867: considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de agricultura, industria y artes*, Barcelona, Barcelona Librería de Manero, p. 210, 1867. Cit. SAZATORNIL, L.: "De Diebitsch a Hénard: el 'estilo Alhambra' y la industrialización del orientalismo" en CALATRAVA, J. y ZUCCONI, G.: *Orientalismo. Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Abada, S. A., pp. 62, 2012.

<sup>91</sup> SAZATORNIL, L.: "Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales, 1867-1900" en MÉNDEZ, L.: *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

<sup>92</sup> Arquitecto húngaro-alemán.

mezclaba de esta forma el tardogótico portugués, con el Renacimiento y el arte morisco. Aunque tampoco se intentaba proporcionar cierto carácter purista al edificio no se conseguía del todo y acababan por ser construcciones eclécticas.

El edificio llamaba la atención principalmente por su arquitectura artística, floral y de cuadros que dejaba reflejado la influencia de Occidente en Portugal. Y es que el gótico fue aliviado por inspiración musulmana, viendo creaciones espectaculares nacidas de la influencia de India y Oriente.



Dessin de RAMPIN, M. 1867. Annexe du Portugal, Paris.  
Extraído de DUCUING, François. 1867. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale.*  
Vol. I. París. Pp. 44.

Dicho pabellón, de estilo elegante, era un edificio ecléctico compuesto por la mezcla de estilos del renacimiento puro portugués, árabe y fusionado con el estilo del rey Don Manuel (manuelino)<sup>93</sup> que se inspiró en la Torre de Belém de Lisboa. Se mezclaban elementos como el arco gótico con el romano, tréboles de día y tracerías arabescas, nichos de medio punto con santos y coronados por pináculos... es decir, a pesar de presentar cierto carácter uniforme y armónico, esto se rompía con una decoración bastante abigarrada. Aunque no por ello dejaba de ser elegante y agradable a la vista<sup>94</sup>.

El edificio se levantaba sobre un zócalo de estuco el cual, mediante unas escaleras se daba paso al pórtico. El pórtico se componía de una triple arcada que se sostenía por unas

<sup>93</sup> Tardogótico portugués.

<sup>94</sup> THEOPHIL, D. y THEOPHIL, B.: *Revue de l'Exposition universelle de 1867, Le Portugal*, Paris, Impression à la demande, pp, 16-18, 1867.

esbeltas y retorcidas columnas que acababan con unos remates en forma de elegantes tréboles. La techumbre del pórtico estaba decorada con vayas de crestas y depresiones entretejidos.

El pórtico permitía el acceso a una nave octogonal que estaba flanqueada por pabellones de planta cuadrangular. Estas tres salas estaban cubiertas por cúpulas. En el pabellón principal la iluminación era gracias a los grandes y policromados rosetones que había en el tambor de la cúpula. En cuanto a las instalaciones interiores, la Comisión Portuguesa mostró un gran gusto que podía ser clasificado entre las más originales. También las muestras de pintura y escultura revelaron el gran impulso que dieron a las artes. En el caso de los cuadros expuestos por Portugal, al igual que en los de España, se podía hablar del “genio nacional”.

Finalmente, en la fachada del exterior del quiosco, tanto sus proporciones como sus esbeltos campanarios, se perdían en colores azules y cálidos dorados que hacían referencia a los viajeros portugueses<sup>95</sup>.

En este ambiente, Portugal expone los productos de sus colonias<sup>96</sup>. Hay que recordar que, en este momento, a Portugal ya solamente le queda una pequeña parte de sus colonias. En África tiene: Cabo Verde, Guinea-Bissau, Guinea Ecuatorial, Santo Tomé y Príncipe, Angola y Mozambique y Ziguinchor en Senegal. En Asia y Oceanía: Macao, Timor Oriental y Goa. De igual modo, entre 1822 y 1825 Brasil se independiza y Portugal pierde su colonia más importante. A pesar de que ha perdido amplios territorios los quedan son importantes por su originalidad. Asimismo, las producciones de estas colonias eran variadas y numerosas por lo que Portugal debía de elegir con mucho criterio qué muestras eran las mejores para exponer.

---

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> RICHARD, G.: *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*, Paris. Bureaux de vente et d'abonnement, 1867.



Dessin de WOLF, M. La statue de Don Pedro II, empereur du Brésil.

Extraído de DUCUING, François. 1867. L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale. Vol. II. París. Pp. 352.

También, junto al anexo de Portugal se situaban tres estatuas de tres emperadores que fueron sucesores del trono de Brasil. En la avenida Rapp, en la sección portuguesa se encontraba el fundador de la monarquía brasileña: Pedro I de Brasil y IV de Portugal. Asimismo, había otra estatua de Pedro II<sup>97</sup> que se localizaba en el barrio noroeste del Parque.

Estas estatuas estaban construidas con materiales caros, cosa que no es de extrañar ya que la casa de Braganza alcanzó un relevante papel en el contexto europeo. Igualmente, estos reyes fueron bastante queridos ya admirados por el pueblo.

Pedro I proclamó la independencia de Brasil y Juan VI la reconoce. El primero era admirado por los brasileños por sus virtudes como rey. El segundo, a pesar de haber

condenado a la metrópolis en cuanto a recursos, no fue menos querido en Portugal que Pedro II. De igual forma, no sólo reconoció la independencia de Brasil sino que también les otorgó una constitución con grandes rasgos liberales. Lo que hicieron realmente estos reyes y principalmente, Pedro I, fue asegurar la prosperidad del pueblo brasileño.

Para conseguir alcanzar el desarrollo de las libertades interiores y la ampliación de las relaciones comerciales, era necesario que el país prosperase. Y a modo de ver de Don Pedro, esto no era una utopía inalcanzable y así lo demostró con sus acciones. Además, en esta línea, en 1850 se proclamó un decreto por el cual el tráfico de esclavos se eliminaba en Brasil. Posteriormente, en el discurso del trono es anunciada la apertura de la última sesión legislativa, se introduce ya la palabra emancipación. Finalmente, en 1888 se acabaría prohibiendo en la esclavitud en Brasil en todos sus aspectos.

La guerra de Brasil contra el imperio de Paraguay también hizo que los brasileños admirasen las virtudes de su soberano. El cual, al entrar el ejército de Paraguay en la provincia del Río Grande, quiso luchar al frente de sus tropas pese a las negativas de sus ministros.

---

<sup>97</sup> Emperador de Brasil, rey de Portugal y duque de Braganza.

Volviendo a las estatuas, la de Don Pedro fue diseñada por Chavespinheiro<sup>98</sup>. Se representa al emperador en el juicio de Uruguayana. En cuanto a la estatua ecuestre de Don Pedro, fue obra del escultor Calmels<sup>99</sup>, discípulo de Pradier.

“Les peuples heureux n'ont pas d'histoire. Ils n'ont donc pas de héros!”<sup>100</sup>. Esto es una paradoja puesto que un pueblo sin historia es un pueblo sin antepasados, sin memoria. Y en este aspecto los portugueses se esforzaron en hacer ver sus raíces. Para los portugueses Camões era lo mismo que Homero a los griegos, un poeta nacional. Y al igual que la aristocracia y el pueblo de Atenas, Argos y Esparta buscaron y encontraron sus orígenes en la *Iliada*, el pueblo de Lisboa, Oporto y Coimbra lo encontraron en *Os Lusíadas*. No obstante, hay que añadir que en el siglo XVI, mientras se está produciendo en toda Europa el renacimiento de las letras y las artes, en Portugal tardaría en llegar. A pesar de esto, no deja de haber algún que otro representante en la literatura.

Otro objeto expuesto es, en las galerías de la Historia del Trabajo, una perla fina entre otras tantas obras que se agrupan en la sala y a lo largo de las estanterías. Se relacionaba con los viajes de Vasco de Gama. Después del descubrimiento de la ruta marítima hacia la India, llegó la etapa de conquista y explotación del territorio.

De estilo gótico tardío, para la fabricación de esta custodia fueron necesarias 1500 piezas de oro, las cuales fueron traídas por Vasco de Gama a la vuelta de su segundo viaje a la India. En 1503, el rey de Quíloa (actual Tanzania) Kilwa Kisiwani las envió al rey Don Manuel y así de esta forma reconocer el vasallaje.

Posteriormente se le encargó al orfebre Gil Vicente<sup>101</sup> la realización de la custodia para que perdurase en el tiempo y en los siglos aquella época de gloria y prosperidad. Después de un largo y costoso trabajo, en 1506 se presenta al rey Don Manuel la custodia.

Finalmente, Don Manuel donaría a su muerte la custodia al monasterio de los Jerónimos de Belém el cual fundó y escogió para su enterramiento. Sin embargo, actualmente y desde 1925 se expone en el Museo Nacional de Arte Antigo en Lisboa (MNAA).

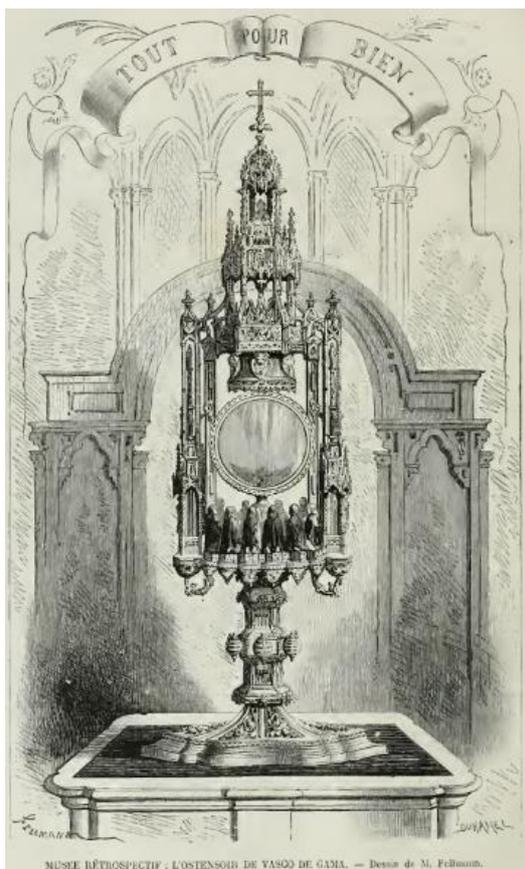
---

<sup>98</sup> Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884) fue un escultor y profesor brasileño.

<sup>99</sup> Célestin-Anatole Calmels (1822-1906) fue un escultor francés.

<sup>100</sup> SCHWARTZENBERG, R.-G.: *L'État spectacle. Essai sur et contre le star system en politique*, Paris, Ernest Flammarion., 1977, pp. 47.

<sup>101</sup> Gil Vicente (1465-1536) fue el primer gran dramaturgo portugués y poeta de renombre. Asimismo se relaciona con la orfebrería.



Dessin de FELLMANN, M. Musée Rétrospectif : l'ostensorio de Vasco de Gama. Extraído de *DUCUING, François. 1867. L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale. Vol. II. París. Pp. 176.*

La custodia se realizó con oro y esmalte. Asimismo, se encuentra rodeada por los doce apóstoles que están arrodillados ante ella. Sobre ellos hay una paloma esmaltada en oro blanco que simboliza el Espíritu Santo. En lo más alto de la pieza se localiza la figura de Dios Padre el cual soporta el mundo del universo materializando de esta forma la dirección hacia arriba, es decir, la representación de la Trinidad. Finalmente, la pieza está rematada por una cruz. También pueden contemplarse las esferas armilares del rey Don Manuel I y monedas extranjeras que simbolizan el nodo con la finalidad de unir dos puntos: el de la tierra y el de lo sobrenatural.

En cuanto a la industria portuguesa, bajo el reinado de Pedro II y gracias a ministro Luís de Meneses<sup>102</sup>, los trabajadores portugueses fueron a Inglaterra con el objetivo de aprender y poner en práctica las materias primas del reino. En esta línea se fundaron las Manufacturas de Covilhã y Portalegre, las cuales prosperaron rápidamente y

fueron capaces de abastecer a las colonias y a la metrópoli. Aunque posteriormente se firmaría un tratado con Inglaterra que les permitiría la importación de telas. Esto fue bastante negativo para la industria portuguesa. En esta línea, el Marqués de Pombal, intentó revivir la industria nacional para intentar asegurar el monopolio de las colonias pero la posterior invasión francesa afianzó aún más la influencia de Inglaterra. Después de treinta años intentando recuperarse, se organizaron exposiciones por Portugal: Lisboa, Oporto...

En la Exposición Universal de París, en el sector de la industria, Portugal expuso piezas de mobiliario de lujo (obras de excelente ebanistería), notas tipográficas (estuco y ornamentación en madera), barro y cerámica, cristales, productos textiles (lana, seda, etc.), joyería, estatuillas...

<sup>102</sup> Tercer conde de Ericeira.

Realmente, se puede decir que la Comisión portuguesa se esforzó en esta exposición con la finalidad de recuperar la gloria y el genio de su país. Tal esfuerzo quedó muy bien reflejado en la muestra de arquitectura que expuso: un hermoso edificio influenciado por el estilo manuelino de la época de Don Manuel. Época dorada para Portugal<sup>103</sup> en la que se dieron las personalidades más célebres de la patria: navegantes, eruditos, poetas, científicos, pintores, artistas... entre los cuales figuran por ejemplo: Alfonso de Albuquerque, Pedro Álvares Cabral, Vasco de Gama...

No hay que olvidarse de que fue en esta época en la que los capitanes de la nación portuguesa conquistaban los límites del mundo conocido hasta el extremo Oriente y plantaban la bandera de Portugal en África para proteger y practicar asimismo las ciencias y las artes. Y esto fue lo que Don Manuel había conseguido perpetuar hasta nosotros mediante el estilo artístico del Manuelino, plasmado en la Catedral de Belém, el monasterio de la Serra, el de Santo Antonio do Pinheiro, el de la Anunciada, Santa Clara de Travira, el de San Bento de Oporto... y otros tantos más cuya arquitectura reflejaba fielmente el espíritu de la época, es decir, el entusiasta país de Portugal que se proyectaba hacia el futuro, colonizaba y que con el paso del tiempo se convertía en un régimen estable y pacífico.

La repercusión del manuelino fue tan fuerte que este estilo se manifestaría durante casi tres cuartos de siglo y perduraría hasta el siglo XX. De igual modo, se expandiría notablemente por todo el país. Hay que tener en cuenta que el manuelino no sólo se dio en la arquitectura, sino que también se extendió en las artes decorativas y en las antigüedades.

De hecho, fue tal el éxito del estilo manuelino en la exposición de 1867, que en la posterior Exposición Universal de 1878 de París, deciden llevar al campo de Marte una réplica simplificada del Monasterio de los Jerónimos proyectada por Pascal y basada en grabados quizá de José Luis Monteiro<sup>104</sup>. Es decir, vuelven a escoger el estilo manuelino para representar a la patria portuguesa.

En resumidas cuentas, y tal y como se dice en el informe realizado por François Ducuing<sup>105</sup> sobre la Exposición Universal de París de 1867<sup>106</sup>, lo que Portugal demostró en esta convención fue que: “(...) le Portugal, dans toute son histoire, a toujours prouvé qu'il n'était pas besoin d'être un peuple nombreux pour être un grand peuple”<sup>107</sup>.

---

<sup>103</sup> “Época dos descobrimentos portugueses”.

<sup>104</sup> Quien además de ser alumno de Pascal, colaboró con él en la instalación de la muestra portuguesa.

<sup>105</sup> Político francés (1817-1875).

<sup>106</sup> DUCUING, F.: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Vol. I, París. 1867.

<sup>107</sup> “(...) Portugal, a lo largo de su historia, siempre ha demostrado que no tenía la necesidad de tener un gran pueblo para serlo”. (Traducción propia).

### 4.3.- El pabellón de Brasil<sup>108</sup>:

Antes de comenzar a analizar el pabellón de Brasil hay que hablar de su contexto histórico. En 1822 tiene lugar la independencia de Brasil de Portugal, siendo oficialmente reconocida en 1825. Asimismo en 1825, se promulgó la primera Constitución. Por tanto, durante la segunda mitad del siglo XIX, la sociedad brasileña experimenta un proceso de cambios políticos y sociedad.

La ciudad de Río de Janeiro se convertía en el nuevo proyecto de Brasil. Se trataba de introducirla en la modernidad a través del urbanismo y de la arquitectura. Esta tarea de reurbanización fue obra de Pereira Passos<sup>109</sup>. En este marco, la exposición universal fue una buena forma de divulgación de todos estos procesos alcanzados. Brasil comenzó a participar en las Exposiciones Internacionales a partir de 1862. Aunque se prepararía previamente con exposiciones nacionales, siendo la primera en 1862<sup>110</sup>.

No obstante, durante el transcurso de esa primera exposición universal, Brasil fue cuestionado por poseer todavía un régimen esclavista. Sólo en la colonia de Blumenau estaba abolida la esclavitud tal y como recalcaría en la exposición el barón de Penedo. La abolición de la esclavitud sería un proceso lento que comenzaría en 1850 y se prolongaría hasta 1888<sup>111</sup>.

La exposición brasileña es definida de la siguiente forma en el informe realizado François Ducuing sobre la Exposición Universal de París de 1867<sup>112</sup>: “Quand , après avoir étudié l'exposition brésilienne, on se reporte aux conditions défavorables au milieu desquelles elle a été organisée et qu'on songe que depuis trois ans le pays, absorbé par la nécessité de venger injures faites à l'amour -propre national, soutient une guerre difficile contre des ennemis que protègent et les remparts donnés par la nature et la difficulté des opérations militaires dans une contrée presque inaccessible, une conviction se fait : c'est que le Brésil est appelé à un magnifique avenir et qu'un jour viendra, moins éloigné qu'on ne le croit, peut-être, où cet empire

---

<sup>108</sup> DUCUING, F.: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*, Vol. I y II, París. 1867.

<sup>109</sup> El ingeniero Francisco Pereira Passos (1836-1913) ejercería el cargo de alcalde de la ciudad de Río de Janeiro (por entonces capital de Brasil) entre 1902 y 1906. Llegando a convertirse en uno de los más destacados alcaldes por su administración tanto polémica como modernizadora.

<sup>110</sup> MACADAR, A. M. : *Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais dos anos 1939-1992*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

<sup>111</sup> KUHLMANN JÚNIOR, M.: “As exposições universais e a utopia do controle social” en MONTEIRO, J. M. y BLAJ, I. (Org.), ANPUH: *História & Utopias. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História*, San Pablo, 1996, pp. 164-171.

<sup>112</sup> DUCUING, F.: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*, Vol. I, París. 1867.

comptera parmi les premières nations du monde”<sup>113</sup>. Por tanto, como puede apreciarse, las expectativas puestas por la comisión francesa en Brasil eran bastante altas.

Destaca en la exposición de sus productos especialmente el café de Brasil. De hecho, casi la mitad del café que se producía en Brasil se exportaba por todo el mundo<sup>114</sup>. Tal hecho puede entenderse si se tiene en cuenta que el café puede crecer en casi todas las partes de Brasil ya que gracias a su temperatura media de 20-25°, necesaria para que se produzca en gran parte de este imperio que ocupaba sólo el décimo quinto de la superficie de la tierra. Importado en un principio desde África y más concretamente desde las provincias de Minas Gerais y Santa Pau, cerca de Arabia, cualquier rasgo diferenciador entre la procedencia de uno y otro había desaparecido por completo.

Otro producto que llamaría la atención en la exposición que era exportado desde Brasil, fue el algodón, el cual ganó un premio conjuntamente a Argelia, India, Italia y Egipto. El Consejo Superior quiso premiar el desarrollo y esfuerzo de estos países al salvar la industria de la crisis que amenazó en los últimos años. También, destacaron la caña de azúcar, el caucho, el tabaco, el aceite y los diamantes<sup>115</sup>.

Volviendo a la cuestión arquitectónica, Brasil quiso causar furor en la exposición. Para lograr tal objetivo, se escoge un edificio proyectado por el arquitecto Alfred Chapon. La decoración de la fachada estaba pintada con los colores nacionales de Brasil (verde y oro) que se encuentran de igual forma por todas las habitaciones. A lo largo de las paredes se ejecuta una decoración vegetal, a imitación de las hojas de tabaco y café.

Esta concepción arquitectónica para representar a la patria se debe a que desde el primer momento de su independencia, Brasil tuvo claro que la principal riqueza de esta nación era el trabajo agrícola<sup>116</sup>. Trabajo al que debían de centrarse los ciudadanos por completo. Y como quedó reflejado en la exposición brasileña, no se equivocaba en absoluto, era la agricultura la que proporcionaría a este joven imperio toda su prosperidad.

---

<sup>113</sup> “Cuando, después de estudiar la exposición brasileña referente a las condiciones desfavorables al medio de la cual se organiza y que creemos que en tres años el país, absorbido por la necesidad de vengar injurias hechas al amor Nacional – limpieza nacional, soporta una guerra difícil contra los enemigos que protegen y amurallan, dada la naturaleza y la dificultad de las operaciones militares en una región casi inaccesible, una convicción que se hace: es que Brasil es llamada a un magnífico futuro y que un día llegará, menos remoto de lo que creemos, quizás, donde este imperio sea una de las primeras naciones del mundo”. (Traducción propia).

<sup>114</sup> Un dato relevante para imaginarnos la producción de café de este país es que en el año 1866, la cifra de exportación se elevó a un valor de más de 300 millones de francos.

<sup>115</sup> CONSTANCIO DE VILLENEUVE, J.: *Relatório sobre a Exposição Universal de 1867. Redigido pelo secretário da Comissão brasileira*, París, 1868.

<sup>116</sup> RICHARD, G.: *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*, Paris. Bureaux de vente et d'abonnement, 1867.



Dessin de LANCELOT, M. 1867. Exposition du Brésil, París.  
 Extraído de DUCUING, François. 1867. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. I. París. Pp. 393.

De igual modo, en una parte de la exposición de Brasil, había una pintura realizada por M. Rubé en el que se representaba la fuente de riqueza y de orgullo de los brasileños: la selva amazónica. En dicha pintura se veían enormes troncos dibujados con fuertes raíces y grandes ramas. Todo esto trazaba un techo verde, que proporcionaba al paisaje un toque pintoresco y original. Dicho escenario rompía con la monotonía de las vitrinas de la exposición.



Dessin de LANCELOT, M. 1867. Fôret vierge du Brésil  
 Extraído de DUCUING, François. 1867. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. I. París. Pp. 280.

Asimismo, y en medio de aquella selva, se elevaba una pirámide de madera que estaba compuesta por más de 400 muestras. Las piezas de madera que la formaban estaban cortadas de tal forma que permitía estudiar las fibras de la madera en dirección horizontal, longitudinal y transversal.

Casi toda la riqueza de Brasil se debe a los árboles que crecían en las orillas del Amazonas ya que ofrecían enormes recursos para el país. Por ejemplo, se producía mangle que era usada especialmente como combustible, caoba para la realización de muebles, caucho con diversos usos y de las que se exponían varias muestras en la exposición, etc. Además toda esta madera era cortada de tal forma que no se dañaba la raíz, facilitando así el posterior crecimiento de los árboles.

En definitiva, se puede decir que el resultado de la participación brasileña en la Exposición de París de 1867 fue positiva. Se intentó al igual que en Portugal, mostrar todo el potencial de la nación y Brasil lo hizo especialmente mediante sus materias primas. Así que no es de extrañar que una parte de la exposición se centrara en la selva amazónica, la principal fuente de materias primas de esta nación<sup>117</sup>.

## 5.- CONCLUSIÓN:

Como conclusión, después de la invasión napoleónica y de la caída de Napoleón, se inicia un proceso largo y costoso en el que las naciones deben de encontrar la forma de representar su identidad nacional. Identidad que irán configurando mediante la rememoración de su historia pasada y principalmente de sus glorias. Al servicio de esta causa se pondrán el arte (arquitectura<sup>118</sup>, pintura y escultura) y la literatura.

Tímidamente, empiezan a surgir las exposiciones, primero son en Gran Bretaña y a nivel local. Posteriormente, en 1851, se realiza la primera Exposición Universal en Hyde Park, Londres. A partir de la Exposición Universal de 1867 que se celebra en París, se pide a los países occidentales y alguno oriental que escojan una arquitectura que les defina como nación, se pide que los países expongan su “génie national”:

En palabras del historiador y crítico literario francés Gustave Lanson<sup>119</sup>: "Puis, ce que le génie individuel a, tout de même, de plus beau et de plus grand, ce n'est pas la singularité qui

---

<sup>117</sup> DUCUING, F.: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale*, Vol. II, París, 1867.

<sup>118</sup> Se producen revivalismos al recuperar estilos pasados y eclecticismos al mezclar diferentes estilos.

<sup>119</sup> LANSON, G. : *Histoire de la littérature française*, Vol.II, París, Librairie Hachette, 1894, pp. 265.

l'isole, c'est, dans cette singularité même, de ramasser en lui et de symboliser la vie collective d'une époque et d'un groupe, c'est d'être représentatif"<sup>120</sup> .

También, aparece una especie de nostalgia que surge de una incipiente sociedad industrial. De igual forma aparece lo conocido como “fenómeno de masas” que será muy bien acogido por las exposiciones universales. En dichos certámenes, se crearían espectáculos y una nueva forma de vender productos nacionales.

Asimismo, se intenta recordar el pasado a la vez que se mira hacia el futuro, hacia el progreso. Lo antiguo es visto como una sociedad a veces idílica o tranquila que se contrapone a lo moderno, es decir, a la frívola ciudad. Lo que no quiere decir que se desprecie el presente sino que se busca, en cierta manera, refugiarse en el pasado sin dejar de mejorar<sup>121</sup>. Realmente, todas las exposiciones tenían la misma finalidad de transportar al visitante en un viaje imaginario a lo largo del tiempo y diferentes sitios del mundo.

Por este motivo, en las exposiciones universales, los países orientales tuvieron tanto éxito. Visto como algo exótico y poco desarrollado, se quiso ver en ellos el pasado de Europa. Era una forma de “ver” los progresos de las naciones occidentales. En este apartado hay que decir, que, en alguna ocasión, dichas exposiciones de los países orientales fueron “adulteradas”.

Otra consecuencia de estas exposiciones fue que se crean unos estereotipos nacionales que van a perdurar hasta nuestros días. Se proporcionaba una visión del mundo, que hacía que los visitantes se acercaran a las diversas culturas. Culturas, en parte “modificadas o controladas” que causaban que los visitantes que viajaban después a los países que había visto en la exposición, no fueran del todo iguales. No se representaban minuciosamente a las naciones sino que se daba un rasgo que luego se caricaturizaba de cierta forma.

A pesar de reflejar cierta cordialidad, entre las diferentes naciones, tampoco era del todo verdad. En las exposiciones podía verse reflejado el progreso de cada nación lo que actuaba como una especie de rivalidad entre estas. Un ejemplo muy claro de esa aparente “concordia” fue como ya se mencionó, los cañones prusianos de Krupp que albergaba la Galería de las Máquinas. Los cuales tres años después de la Exposición Universal de 1867, destruirían la ciudad de París y la llevaría a una humillante rendición, llevando al Emperador Napoleón III al exilio.

---

<sup>120</sup> “Luego, el genio individual, de todos incluso, más hermoso y más grande, no es la singularidad que lo aísla sino más grande de todos, no es la singularidad sino, en esa misma singularidad, simbolizar la vida colectiva de una época y de un grupo, para hacerlo representativo”. (Traducción propia).

<sup>121</sup> SAZATORNIL, L.: “Entre la nostalgia y el progreso: la sociedad burguesa y las artes” en SUÁREZ CORTINA, M.: *La cultura española en la Restauración, I Encuentro de historia de la Restauración*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1999, pp. 223-262.

En el caso de Portugal, se han mencionado con anterioridad y a lo largo del trabajo los principales edificios que van a repercutir en el estilo arquitectónico nacional<sup>122</sup>. Igualmente, se han comentado los edificios manuelinos de Brasil<sup>123</sup>, en donde se ha utilizado el arte como forma de “acercamiento” a la patria madre, es decir, a Portugal.

De una determinada forma, el objetivo del arte fue concienciar a los ciudadanos de habla portuguesa<sup>124</sup>, en apelar al destino de la Nación. Asimismo, el arte portugués refleja la personalidad de una nación que tardó unos ocho siglos y medio en forjar sus características y su independencia política.

Identidad y arte que se irá perfilando y desarrollando con el paso del tiempo y con la participación en las exposiciones universales. En la que va a ir buscando poco a poco su identidad.

Ocurre algo parecido a Portugal con el caso de España. De cierta forma, comparten historia. Ambas habían sido potencias durante el siglo XV y poco a poco decaen al perder sus colonias. La hegemonía pasa a estar bajo el dominio francés e inglés<sup>125</sup>. Además, en ambos países, tanto en España como en Portugal tiene lugar un movimiento liberal y un atraso considerablemente grande con respecto a otros países de Europa. En esta nueva etapa industrial, ambas naciones siguen todavía con una economía agraria y con una industria muy poco desarrollada que va a tardar mucho tiempo en igualar al resto de países europeos y que se hace más notable en las exposiciones universales. Además, resulta más evidente en la Exposición, al mostrarse todo el desarrollo industrial en esta.

También, hay que decir que en los dos volúmenes de los catálogos de la Exposición Universal de París, en el cual se ha basado la parte de los pabellones, se trata a las naciones de España, Portugal y Brasil desde un enfoque un tanto paternalista.

En definitiva, y como conclusión, en este trabajo además de todo lo que se ha comentado queda vigente el papel que tiene el arte a lo largo de la historia. Sirviendo como medio para manipular a la población. Se trata de propaganda política de gran alcance y que se manifiesta en todos los aspectos artísticos: arquitectura, pintura, escultura, música y literatura.

---

<sup>122</sup> El Monasterio de los Jerónimos en Belém, la Estación central del Rossio, la Cámara municipal de Sintra, el Palace-Hotel de Buçaco y la Quinta da Regaleira en Sintra.

<sup>123</sup> El Real Gabinete Portugués de Lectura en Río de Janeiro, el Centro portugués de Santos y el Gabinete Portugués de Lectura en Bahía.

<sup>124</sup> Es decir, a los habitantes de Portugal y a sus colonias.

<sup>125</sup> Las cuales mantienen una rivalidad que se manifiesta en las exposiciones universales entre otros contextos.

Con el romanticismo el mensaje nacional se acentúa y las exposiciones lo aprovechan y lo utilizan para formar una imagen del mundo<sup>126</sup>. Con la caída de Napoleón no se trata sólo de volver a organizar todo, sino que se disputa el control del mundo, la supremacía. Por tanto en las exposiciones van a aparecer rivalidades como se dijo.

Finalmente, lo que se consiguió fue que se diera una visión caricaturesca del mundo<sup>127</sup>. A día de hoy tenemos muchas ideas preconcebidas y hemos creado estereotipos debido a esas exposiciones universales. Asimismo, diversos estereotipos fueron creados de la nada en estos certámenes.

Acabar diciendo que, en el panorama de la cultura nacional, las artes plásticas y decorativas ocuparon una posición singular. Quedan consolidadas a lo largo del tiempo histórico de una forma muy importante. Fueron muchas veces en estos certámenes en donde se vinculó la religión, el recuerdo de una gloria nacional pasada y el encumbramiento de la condición humana. Aunque todas estas características convergen en una unidad de contenido, tienen una amplia gama de expresión temática. Este gran panorama, constituye una galería de estilos propios o de directa importación que testimonia la vivencia de un arte propio o más bien autóctono que fue muy captado por la nación portuguesa.

---

<sup>126</sup> Se intenta “categorizar” el mundo, “poner etiquetas”. Esto es uno de los principios de la Ilustración: todo debe de estar clasificado bajo un orden lógico.

<sup>127</sup> Véase la danza del vientre, fue el espectáculo que más llamó la atención en la Exposición Universal de París de 1889. Esta danza sensual combinaba elementos tradicionales de Oriente Medio con otros del Norte de África. No obstante, no dejaba de ser una imitación de la realidad, una maquinaria comercial que la sociedad de consumo había creado.

## • **BIBLIOGRAFÍA:**

- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1856): "Tiempos modernos. Arquitectura del Renacimiento" en *Boletín Español de Arquitectura*, I.
- ANACLETO, R. (1994): *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- ANACLETO, R. (2000): "Arquitectura Neomanuelina no Brasil: a saudade da Pátria" en *Camões* nº11.
- ANACLETO, R. (2013): "Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo" en VILLAR MOVELLÁN, C. et al. *Arquitectura y regionalismo*. Córdoba, UCOPress - Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2013., pp. 273-296.
- ARGAN, G.C. (1977): *El pasado en el presente. EL revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- BAIÓA, M. et al. (2002): *La Historia Política del Portugal Contemporáneo en Historia y Política. Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, Núm. 7, pp. 11-54.
- BARROS GAMA, A. (2011): "As Ordenações Manuelinas, a tipografia e os descobrimentos: a construção de um ideal régio de justiça no governo do Império Ultramarino português". Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha en *Navigator: Subsídios para a História Marítima do Brasil*. Vol. 7, Núm. 13.
- BARROS GAMA, A. (2011): *A iconografia régia manuelina e as muitas faces da política do rei descobridor (1495-1521)*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo.
- CANOVAR, D. (1992): *Ciudades efémeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid, Julio Ollero Editor.
- CONSTANCIO DE VILLENEUVE, J. (1868): *Relatório sobre a Exposição Universal de 1867. Redigido pelo secretário da Comissão brasileira*. París.
- DE LA TORRE GÓMEZ, H. (ed.) (2000): "Portugal y España Contemporáneos" en *Ayer*, Madrid, nº 37, Marcial Pons.
- DE ORELLANA, F. J. (1867): *La Exposición Universal de Paris en 1867: considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de agricultura, industria y artes*, Barcelona, Barcelona Librería de Manero.
- DE VARGAS SCHERER, F. (2002): *As exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos*. Dissertação de Mestrado apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional. Porto Alegre, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- DOS CARVALHOS, I. M. (2006): "Os pavilhões de Portugal e as exposições universais" en *Seminário: Arte e celebração: o efémero e o durável*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DUCUING, F. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commission Impériale*. Vol. I. París.
- DUCUING, F. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commission Impériale*. Vol. II. París.
- FRANÇA, J. A. (1986): "El siglo XIX" en FRANÇA, J. A: *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, Vol. XXX. pp. 431-482.
- GONÇALVES RODRIGUES, M. (2014): *A participação portuguesa nas exposições universais na perspectiva do Design de Equipamento*, Dissertações de Mestrado, Faculdade de Belas Artes, Repositório da Universidade de Lisboa.

- KUHLMANN JÚNIOR, M. (1996). “As exposições universais e a utopia do controle social” en MONTEIRO, J. M. et BLAJ, I. (Org.): *História & Utopias. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, pp. 164-171.
- LANSON, G. (1984): *Histoire de la littérature française*, Vol.II, París, Librairie Hachette.
- LASHERAS PEÑA, A. B. (2009): *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*. Tesis doctoral. Santander, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Universidad de Cantabria.
- LE PLAY, F. (1869): *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris*. París.
- LOYRETTE, H. (1983): “Du pavillon isolé à la ville dans la ville” (1851-1900) en *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*. París, Editions des Arts Decoratifs.
- MORALES Y MARÍN, J. L. (1986): "Manuelino" en FRANÇA, J. A: *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, Vol. XXX. pp. 163-213.
- MACADAR, A. M. (2005): *Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais dos anos 1939-1992*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. J. (1994): “Fundamentos da arquitectura neomedieval” en ANACLETO, R.: *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 27-43.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. J. et al. (1992): *El Siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Madrid, Sílex.
- NUNES DA SILVA, R. (2014): "Mestres e oficiais de pedraria do Tardo-Gótico português em Terras do Norte de África (1415-1521)" en ALONSO RUIZ, B. et al: *Arquitectura tardogótica en las Corona de Castilla: trayectoria e intercambios*, España, Editorial de la Universidad de Cantabria, pp. 215-250.
- PAREDES ALONSO, J. (1999). *Historia universal contemporánea I: De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. Ariel, Barcelona.
- PATETTA, L. (1984): *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid, Gráficas Roanca, S. A.
- QUARESMA LOPES, A. P. (2007): *Exposições universais parisienses oitocentistas*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Coimbra, Departamento de Arquitectura, Universidade de Coimbra.
- RAMÍREZ, J. A. et al. (2004): *Historia del arte 4. El mundo contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial.
- RFER INVESTER (2008): *Do rossio a Campolide. Estaço e túnel do rossio*. MR Artes Gráficas, Lisboa.
- RICHARD, G. (1867): *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*. Paris. Bureaux de vente et d'abonnement.
- RUBIO Y DÍAZ, V. (1868): *Memoria de la Exposición Universal de París*. Cádiz, Imprenta y Litografía de la Revista Médica (a cargo de Federico Joly y Velasco).
- SAZATORNIL, L. (1999): “Entre la nostalgia y el progreso: la sociedad burguesa y las artes” en SUÁREZ CORTINA, M.: *La cultura española en la Restauración*, I Encuentro de historia de la Restauración, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 223-262.
- SAZATORNIL RUIZ, L. (2003): “Las ciudades de la memoria y el moderno espectador: de las exposiciones universales al turista” en IGLESIAS GIL, M.: *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 8: actas de los XIV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Reinosa, Universidad de Cantabria, pp.49-67.
- SAZATORNIL RUIZ, L. et al. (2005): “París y la española. Casticismo y estereotipos nacionales en las Exposiciones Universales (1855-1900)” en *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, nº 35 (2), pp. 265-290.

- SAZATORNIL, L. (2008): “Andalucismo y arquitectura en las exposiciones universales, 1867-1900” en MÉNDEZ, L.: *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.
- SAZATORNIL, L. (2012): “De Diebitsch a Hénard: el 'estilo Alhambra' y la industrialización del orientalismo” en CALATRAVA, J. et al.: *Orientalismo. Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Abada, S. A., 53-72.
- SCHWARTZENBERG, R.-G. (1977): *L'État spectacle. Essai sur et contre le star system en politique*, Paris, Ernest Flammarion.
- THEOPHIL, D. et al. (1867): *Revue de l'Exposition universelle de 1867. Le Portugal*. Paris, Impression à la demande.
- VALDEARCOS, E. (2007): “Arquitectura y urbanismo en los ss. XIX y XX” en *Clio* 33. ISSN: 1139-6237. Disponible en: <http://clio.rediris.es>, ISSN: 1139-6237.
- Z. (1889): “La Exposición Universal de París. Impresiones” en *La Ilustración Artística*, Barcelona, Montaner y Simón.

- **WEBGRAFÍA:**

<http://www.bussacopalace.com> (última consulta 15/11/2015).  
<http://arquivo.cm-sintra.pt> (última consulta: 15/11/2015).  
<http://www.gpls salvador.com> (última consulta: 15/11/2015).  
<http://www.realgabinete.com> (última consulta 15/11/2015).

- **LISTA DE IMÁGENES ORDENADAS SEGÚN SU APARICIÓN EN EL TRABAJO:**

- 1.- FERREIRA, Henrique. 1718. Retrato del Rey Don Manuel I de Portugal. Dimensiones: 293 × 300.  
(Localización en el trabajo: Pág. 6).
- 2.- Detalle de la Torre de Belém, Lisboa. Foto de la autora, 2014.  
(Localización en el trabajo: Pág. 17).
- 3.- Detalle del Monasterio de los Jerónimos, Lisboa. Foto de la autora, 2014.  
(Localización en el trabajo: Pág. 18).
- 4.- Claustro del Monasterio de los Jerónimos, Lisboa. Foto de la autora, 2014.  
(Localización en el trabajo: Pág. 19).
- 5.- Monasterio de los Jerónimos, Lisboa. Foto de la autora, 2014.  
(Localización en el trabajo: Pág. 23).
- 6.- Torre de Belém, Lisboa. Foto de la autora, 2014.  
(Localización en el trabajo: Pág. 24).
- 7.- Monumento a los Descubrimientos, Lisboa. Foto de la autora, 2014.  
(Localización en el trabajo: Pág. 24).
- 8.- Estación del Rossio, Lisboa. Foto de la autora, 2014.  
(Localización en el trabajo: Pág. 24).
- 9.- Vue officielle à vol d'oiseau de l'exposition universelle de 1867.  
Extraído de *Prints and Photographs*, división de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, número de identificación pga.00497.  
(Localización en el trabajo: Pág. 35).
- 10.- Plano de la zona de Campos de Marte, en París, con el edificio ovalado de la exposición universal en 1867.

Extraído de la exploración de un avión de París, *Guía de Paris-Diamant*, Alfred Joanne, guías Joanne Collection, Hachette, París, 1867.

(Localización en el trabajo: Pág. 36).

11.- Dessin de DE LA GANDARA, M. 1867. Annexe de l'Espagne, París.

Extraído de DUCUING, François. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. I. París. Pp. 44.

(Localización en el trabajo: Pág. 40).

12.- Dessin de RAMPIN, M. 1867. Annexe du Portugal, París.

Extraído de DUCUING, François. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. I. París. Pp. 44.

(Localización en el trabajo: Pág. 42).

13.- Dessin de WOLF, M. *La statue de Don Pedro II, empereur du Brésil*.

Extraído de DUCUING, François. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. II. París. Pp. 352.

(Localización en el trabajo: Pág. 44).

14.- Dessin de FELLMANN, M. *Musee Rétrospectif : l'ostensoir de Vasco de Gama*.

Extraído de DUCUING, François. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. II. París. Pp. 176.

(Localización en el trabajo: Pág. 46).

15.- Dessin de LANCELOT, M. 1867. Exposition du Brésil, París.

Extraído de DUCUING, François. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. I. París. Pp. 393.

(Localización en el trabajo: Pág. 50).

16.- Dessin de LANCELOT, M. 1867. Fôret vierge du Brésil.

Extraído de DUCUING, François. (1867): *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationales autorise par la Commision Impériale*. Vol. I. París. Pp. 280.

(Localización en el trabajo: Pág. 50).