

Roberto Burle Marx y el uso del azulejo en la arquitectura moderna de Brasil¹

Rodrigo Gutiérrez-Viñuales

Universidad de Granada

E-mail: rgutierr@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-8963-9251>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108807>

Recibido: 4 de abril de 2026 / Aceptado: 23 de noviembre de 2026 / Publicación en línea: 24 de abril de 2026

Resumen: El presente artículo aborda, de una manera sistemática, la trayectoria del brasileño Roberto Burle Marx (1909-1994) como muralista a través del uso del del azulejo. La misma está comprendida dentro del contexto de la modernidad brasileña, en la que Burle Marx fue figura paradigmática. Se aportan antecedentes necesarios para contextualizar dicho itinerario creativo, tanto desde una perspectiva histórica —aludiendo a las tradiciones heredadas del período de la colonización portuguesa—, como experiencias más cercanas en el tiempo, y en especial el impulso de la arquitectura neocolonial en las primeras décadas del siglo XX, que incorporó al azulejo como un elemento emblemático. El surgimiento de fábricas modernas de azulejos y de empresas como Osirarte en 1940, potenciaron una praxis muralista dentro de la que Burle Marx se convertiría en figura central en Brasil, aunque también gozaría de encargos en otros países del continente americano. Convergerán en su obra, en un primer momento, propuestas figurativas y abstractas. Este último rasgo, a través del rigor geométrico —propio del *concretismo* brasileño— y de propuestas biomórficas, marcará con exclusividad su producción a partir de la década de 1950 y hasta su fallecimiento.

Palabras clave: Modernidad; Arquitectura; Muralismo; Azulejo; Roberto Burle Marx.

(Eng.) Roberto Burle Marx and the Use of Tiles in Modern Brazilian Architecture

Abstract: This article systematically examines the career of Brazilian artist Roberto Burle Marx (1909–1994) as a muralist through his use of ceramic tiles. This career is situated within the context of Brazilian modernism, in which Burle Marx was a leading figure. It provides the necessary background to contextualize this creative journey, both from a historical perspective—referring to traditions inherited from the period of Portuguese colonization—and through more recent experiences, particularly the rise of neocolonial architecture in the early decades of the 20th century, which incorporated the tile as an emblematic element. The emergence of modern tile factories and companies such as Osirarte in 1940 fostered a muralist movement within which Burle Marx would become a central figure in Brazil, though he would also receive commissions in other countries across the Americas. Initially, figurative and abstract approaches converged in his work. This latter trait, through geometric rigor—characteristic of Brazilian *concretism*—and biomorphic designs, would exclusively define his work from the 1950s until his death.

Key Words: Modernism; Architecture; Muralism; Tile; Roberto Burle Marx.

Sumario: 1. Introducción. 2. El azulejo en Brasil. Tránsitos de la tradición colonial a la modernidad. 3. El Palacio Capanema como paradigma. 4. Roberto Burle Marx, muralista en azulejo. Una praxis de vanguardia. 5. Caracas. Hacia una apertura internacionalista. 6. La etapa final. El retorno al azulejo. 7. Conclusiones. Referencias

Cómo citar: Gutiérrez-Viñuales, R. (2026). Roberto Burle Marx y el uso del azulejo en la arquitectura moderna de Brasil. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea, 1-17. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108807>

¹ Financiación: La presente investigación se ha llevado a cabo en el marco del proyecto expositivo sobre Roberto Burle Marx organizado y financiado por el Zentrum Paul Klee, Berna (Suiza) y la Fundación Juan March, Madrid (España), en colaboración con el Instituto Burle Marx y con el apoyo de Sitio Burle Marx (Brasil), 2026-2027.

1. Introducción

Esta investigación se enmarca en el proyecto expositivo que, sobre la figura del artista brasileño Roberto Burle Marx (1909-1994), han impulsado la Paul Klee Foundation (Berna) y la Fundación Juan March (Madrid) durante 2026-2027. El mismo surgió con el objetivo de concretar una revisión integral de su obra a través de piezas procedentes de diferentes instituciones americanas y europeas, y especialmente del Instituto Burle Marx y el Sítio Burle Marx (Río de Janeiro), colaboradores centrales del proyecto. En este contexto se ha planteado no solamente una relectura de sus creaciones más conocidas internacionalmente, los diseños de jardines, sino también una exploración de otras disciplinas por él abordadas, entre ellas la arquitectura, la pintura, la escultura, el muralismo, el diseño gráfico y la estampa, las joyas, los textiles, la escenografía, o facetas como la de coleccionista o músico.

Insertos en esta estructura, nuestro objetivo principal es el de examinar aquí por vez primera y de una manera sistemática, la producción de Burle Marx como muralista, y, de manera más específica, sus realizaciones en el ámbito del azulejo. Situamos estas reflexiones tanto desde el matiz histórico que suponen las tradiciones heredadas del período de colonización portuguesa, como desde la trama de la modernidad brasileña, en la que Burle Marx fue figura emblemática. En este escenario son ineludibles las referencias a otros artistas mencionados a lo largo de este ensayo, entre ellos Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Paulo Rossi Osir, Paulo Werneck, Djanira o Athos Bulçao. En el caso de Burle Marx convergen en sus primeras composiciones en azulejo propuestas figurativas y abstractas; este último rasgo, a través del rigor geométrico — propio del *concretismo* brasileño— y de propuestas biomórficas, marcará con exclusividad su producción a partir de la década de 1950 y hasta su deceso en 1994.

Para trazar este recorrido, en el que seguimos una flexible cadencia cronológica, hemos seleccionado un número significativo de ejemplos los cuales nos permiten advertir las transformaciones materiales y estéticas de los azulejos de Burle Marx, tanto en los realizados en Brasil como en el exterior.

En lo que respecta a la metodología empleada, además del trabajo de campo llevado a cabo oportunamente, ha sido esencial un amplio proceso de revisión bibliográfica, hemerográfica y documental, dentro del cual las investigaciones sobre azulejos contemporáneos en Brasil emprendidas por autores como Morais (1988 y 1997), Lima de Toledo (1997), Anselmo de Oliveira (2010) o Alcántara, Brito y Sanjad (2016), e inclusive de aportes colaterales como los de Pinto de Matos y Nobre Pais (2014) sobre azulejería portuguesa, fueron decisivos para definir un adecuado punto de partida.

A ellos pueden sumarse estudios más concretos como los dedicados a Paulo Rossi Osir y a la creación de su empresa Osirarte en 1940, para fabricación y comercialización de azulejos modernos, la que se convirtió en imprescindible apoyo técnico para Burle Marx y otros artistas, tal como lo reflejan los trabajos de França Lourenço (1985) o de Alves Pinto Junior (2014). Asimismo, aquellos escritos, entre los que destacan los de Alves Pinto Junior (2007), Segre (2013) o Santos (2023), que han analizado de manera detallada los azulejos integrados a una de las obras arquitectónicas paradigmáticas de la modernidad brasileña como es el Ministério da Educação e Saúde Pública (Palacio Capanema) en Rio de Janeiro. Sobre la base de esas fuentes y otras, generales y específicas, que fuimos rastreando y localizando a medida que avanzamos en la investigación, diseñamos la estructura de trabajo y los contenidos que ofrecemos en este ensayo.

2. El azulejo en Brasil. Tránsitos de la tradición colonial a la modernidad

Construir una modernidad propia, pero enraizada en el pasado: esa era una de las premisas de las vanguardias surgidas y desarrolladas en Brasil en las primeras décadas del siglo XX. Indagar y reflexionar acerca de las producciones muralistas de Roberto Burle Marx a lo largo de una trayectoria artística en la que el diseño de jardines fue el rasgo dominante y con mayor difusión internacional, nos permite confirmarlo. En este breve ensayo queremos aludir específicamente, dentro de dichas creaciones, a los paneles de azulejos, no sin antes establecer un necesario contexto histórico que los engarce con las tradiciones heredadas del período de colonización portuguesa.

Retrotrayéndonos en el tiempo, hasta el siglo XVIII y en vinculación sobre todo a la iconografía religiosa, los portugueses habían desarrollado complejas composiciones en los muros de iglesias y conventos, en su mayoría recurriendo a tonalidades azules y blancas, bajo la influencia de la producción holandesa y el gusto por las porcelanas chinas. Los lusos tenían la habilidad particular y el oficio aceitado en la confección de paneles de azulejos para integrarlos en grandes espacios arquitectónicos. Fue aquel momento una verdadera “edad de oro” de ese género. A mediados de dicha centuria, la irrupción del Rococó produjo un cambio de paradigma y la policromía fue sustituyendo progresivamente la exclusividad del azul y blanco que había marcado el período anterior. El refinamiento de la época permitió la creación de nuevos espacios de sociabilidad, como los jardines, que empezaron a incluir paneles de azulejos, a veces con escenografías arquitectónicas, temas galantes o mitológicos (Pinto de Matos y Nobre Pais, 2014, p. 8)

Hasta ese entonces los azulejos eran artesanales o semi-industriales, y fue a finales del siglo XIX cuando se consolidó la producción industrial (Alcántara, Brito y Sanjad, 2016, p. 38). Para entonces el uso del azulejo ya se había incorporado a las fachadas, como una suerte de piel de la arquitectura, aunque con declive de las figuraciones y prevalencia de patrones repetitivos. No hay que olvidar que la utilización de azulejos en la fachada no solamente tenía un objetivo ornamental sino también funcional: impermeabilizaban las superficies, adecuándose a los climas calientes y húmedos de las ciudades, y se erigían por tanto en una protección contra las lluvias. Esta característica, al margen de lo simbólico, la tendrían también muy en cuenta, ya en el XX, los artistas del Modernismo², cuando comenzaron a reformular la tradición en clave actualista. La adecuación ecológica, característica ya presente en la época colonial y que se incorpora a la arquitectura de la modernidad brasileña a través del uso del azulejo y otros elementos, la hizo distintiva. Seguramente, de no haber sido así y de haberse plegado estricta y miméticamente al racionalismo, la misma hubiera quedado reducida a un testimonio más del *International Style*.

Entrado el siglo XX, sería fundamental la llegada, desde Porto a Brasil, del arquitecto portugués Ricardo Severo, ya que con él se producirá la primera modernización del azulejo integrado a la arquitectura en el país. En 1914 dio una serie de conferencias en la sede de la Sociedade de Cultura Artística (São Paulo) planteando la posibilidad de una arquitectura brasileña que tuviese raíces en la tradición portuguesa. Propugnaba la creación de un estilo neocolonial brasileño y una modernización del barroco portugués. En sus obras el azulejo tendría un papel relevante cómo ocurrió en su propia residencia en la Rua Tagua en São Paulo y la residencia Numa de Oliveira en la Avenida Paulista, este con escenas bucólicas. Para entonces la industria de azulejos en la ciudad era muy incipiente por lo cual Severo hacía traer desde Porto los azulejos elaborados por el artista Jorge Colaço (Lima de Toledo, 1997, p. 88-89).

Otro arquitecto que destacará en el uso del azulejo será el francés Víctor Dubugras, que había trabajado en Buenos Aires con Francesco Tamburini. En São Paulo le fueron encargados varios edificios públicos en los cuales integró el azulejo, varios de ellos diseñados por José Wasth Rodrigues con escenas históricas, como el de Largo da Memória en 1920. Estos azulejos fueron producidos en la Fábrica Santa Catarina instaurada en São Paulo en 1912 (Lima de Toledo, 1997, p. 89-90). Los mismos juegan un papel bisagra entre la tradición y la modernidad, coincidente con la transición entre el auge de la arquitectura historicista (mayoritariamente neocolonial, aunque también algunas con sello marajoara) y la del movimiento moderno, que a la vez fungió de integradora de reminiscencias barrocas en muchas de sus obras.

Al hilo de lo anterior, buena parte del éxito alcanzado por el azulejo en la contemporaneidad se debe a su rescate dentro de los lineamientos de la arquitectura neocolonial, que rescató la tradición portuguesa cuando ésta parecía diluirse dentro de ideologías nacionalistas centradas en romper los lazos con la antigua metrópoli. Este interés fue decisivo para impulsar la apertura de diversas fábricas de azulejos, sentando las posibilidades materiales de extender esa

² Es importante aclarar que, cuando aquí nos referimos al “Modernismo”, no lo hacemos en el sentido de la vertiente estética equivalente al *Art Nouveau*: en Brasil, aquel término se refiere al movimiento cultural y artístico de vanguardia iniciado en 1922 con la Semana de Arte Moderno de São Paulo.

industria. Es importante señalar que, tanto en el neocolonial como en el modernismo brasileño, se crearon tanto composiciones con escenas como otras que repetían patrones que formaban mallas ornamentales. Esto se puede ver, por ejemplo, en Pampulha o inclusive en Brasília, por poner solamente dos casos paradigmáticos de los que hablaremos más adelante. No es menor señalar el hecho de que la exposición *Brazil Builds* del Museum of Modern Art de Nueva York (1943), como asimismo el libro de Henrique E. Mindlin *Modern Architecture in Brazil* (1956) inician sus lecturas desde la arquitectura colonial, señalando la importancia de entender a la modernidad como continuidad de una tradición histórica.

Un eslabón fundamental en esta cadena será el artista Paulo Rossi Osir, iniciado en el arte del azulejo por el citado Wash Rodrigues, y que ejecutó en 1931 los azulejos neobarrocos de la iglesia Imaculado Coração de Maria (1923) (hoy Pontificia Universidade Católica de São Paulo). En ellos narra episodios de la vida de Santa Teresa de Ávila, fundadora de la Orden de las Carmelitas, e incluía otras representaciones de la historia de la congregación. La ejecución de esos azulejos pintados por Rossi Osir fue hecha por la firma Santa Catarina, tal como consta en el canto derecho inferior del panel localizado en la capilla mayor.

3. El Palacio Capanema como paradigma

Rossi Osir, como veremos, será un protagonista decisivo en la incorporación del azulejo a la historia del arte moderno en Brasil. Y ese relato tendrá al edificio del Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) en Rio de Janeiro —también conocido como Palacio Capanema— como punto de inflexión e inicio de una nueva era, al punto que cierta historiografía habría de crear una suerte de canon para la azulejería brasileña contemporánea iniciando con ese edificio para luego seguir con los conjuntos de Pampulha y Pedregulho, es decir tres ejemplos en los que dejaría su impronta el artista Cândido Portinari. Un canon respetable, pero a todas luces incompleto y sesgado.

El edificio del MESP —impulsado en 1937 durante el gobierno de Getúlio Vargas— y sus conceptos arquitectónicos y urbanísticos, como recordaba Roberto Segre (2013, p. 297), se desenvolverían a lo largo de treinta años en un proceso de maduración de la modernidad brasileña, que culminaría en Brasília. Entre las pautas esenciales de esa modernidad brasileña que comienza entonces a delinearse, destacarían el no sometimiento al funcionalismo internacional estricto, el rechazo del ángulo recto como dogma excluyente, o la integración de las artes decorativas. “La calidad escultórica de esta arquitectura trasciende el mero organigrama funcionalista del racionalismo, introduciendo una variable de riqueza expresiva que potencia las calidades conceptuales de la arquitectura moderna sin entrar en contradicción con ella” (Gutiérrez, 1983, p. 640). Un proceso, pues, de humanización de la arquitectura, en contraposición a la desornamentación predicada por el racionalismo. La colaboración estrecha entre arquitectos y artistas se produce desde el inicio de las obras, en las que elementos diferentes forman una unidad, pero manteniendo su autonomía.

En esta “regionalización” de las gramáticas del racionalismo internacional, la voz y acción del arquitecto Lúcio Costa fueron decisivas, como asimismo la contribución de Le Corbusier,

(...) quien sugirió el uso de materiales y elementos culturales locales, como el gneis regional empleado en la estructura y los frontones, las palmeras imperiales aclimatadas presentes en sus bocetos, la recreación moderna de paneles de azulejos tradicionales portugueses, la pintura y la escultura. Estos recursos buscaban dotar al edificio del tono *indígena* necesario y dotarlo de carácter para que cumpliera su función representativa; esto, a la vez, previno posibles críticas por su falta de identidad nacional. (Haas Luccas, 2009).

El pensamiento y la praxis de Lúcio Costa estaban atravesados por la arquitectura colonial, en línea con los modernistas brasileños, sobre todo a partir de su viaje de “descubrimiento” a Diamantina en 1924 (Guerra, 2022, p. 281), en el que quedó atrapado por la “belleza sin esfuerzo” de esos testimonios. En 1927 proyectó el edificio de la embajada argentina en Rio de Janeiro, dentro de lo que denominó “renacimiento español”. Una década después, en

1937, compartieron espacio en su tablero dos proyectos esenciales de su trayectoria y diametralmente opuestos: el edificio del MESP, a la vez que el Museo de las Misiones en São Miguel al que plantea como una suerte de vivienda de guaraníes a la que agrega unos corbusieranos *pan de verre*. En ese mismo año se había creado el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) promovido por el ministro Gustavo Capanema. Rodrigo Melo de Franco Andrade fue su primer director y permaneció en el cargo por más de treinta años, tiempo en el que puso énfasis en la cultura barroca como parte constitutiva de una identidad moderna para Brasil.

De todos los elementos del pasado colonial valorados por Costa de cara a ser integrados al edificio del MESP, sin duda sobresalió el uso del azulejo, que representaba una conexión directa con el pasado y la tradición, y la idea de una ornamentación inserta en una óptica netamente moderna, aunque alejada del purismo europeo. Esta posición de Costa sería legitimada e impulsada por el propio Le Corbusier, quien, durante su estancia en Rio de Janeiro, en 1936, había quedado entusiasmado con los paneles de azulejos de la iglesia de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (Alves Pinto Junior, 2007, p. 83-87). Pero no se trataba de “recuperar” miméticamente el azulejo colonial, o mantenerse dentro de itinerarios tradicionalistas a la manera que lo habían hecho Wash Rodrigues o el propio Rossi Osir, sino, aun cuando se tratase de rescatar antiguas técnicas, de producir una modernización radical en cuanto a las composiciones. Y allí será artífice esencial Cândido Portinari en lo iconográfico, tanto como Rossi Osir lo sería en lo técnico. Ambos ya se conocían: de hecho, Portinari le había retratado al menos dos veces en 1935 (obras que están, una en el MAC-USP y otra en el Palácio de Boa Vista).

Para poder acometer la tarea, Rossi Osir fundó Osirarte, la primera fábrica de azulejos decorados de Brasil. Surgió en 1940 con la finalidad de ejecutar los azulejos para el MESP y cerraría en 1959 tras la muerte de su creador. Para éste significó el desafío de crear una industria nacional de azulejos:

Quería que la producción de calidad estuviera al alcance de cualquiera que deseara tener azulejos en su hogar o pequeño negocio. Anhelaba que el arte fuera accesible para todos en un momento de renovado aprecio por el revestimiento de azulejos en las paredes de Brasil (Alves Pinto Junior, 2014).

Rossi Osir se convirtió en un verdadero empresario y produjo desde composiciones más reducidas a diversos objetos como fuentes, decoraciones para baños, chimeneas, revestimientos de fachadas, etc. Se planteó inclusive la posibilidad de comercializarlos en el exterior y especialmente en Estados Unidos (Morais, 1988, p. 32-34). En septiembre de 1941, a un año de su creación, Osirarte llevó a cabo su primera exposición, en la que azulejos de variados tamaños con temas folclóricos (escenas de la vida y el trabajo en el Brasil) fueron la nota saliente (Morais, 1988, p. 42-43). En su seno producirían obras artistas como Alfredo Volpi, Mário Zanini (Fig. 1), Ottone Zorlini, María Wochnik, Giuliana Giorgi, Gerda Brentani, Anísio Medeiros, Hilde Weber, Carybé o Frans Krajcberg. Y por supuesto Portinari y Burle Marx.



Figura 1. Alfredo Volpi y Mário Zanini, Osirarte. Sin título (Cenas de Vilarejos), c.1943. Pintura en bajo esmalte sobre azulejo, 30 x 45 cm. Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, Brasil. (Foto del autor, 2007).

Retornando nuestras miradas sobre el proyecto del MESP, Rossi Osir tenía una fijación técnica muy marcada, totalmente alineada con la tradición portuguesa. En sus *Estudos de Arte Brasileira* (1960), José Valladares, aludiendo al catálogo de la exposición de azulejos de Osirarte en el Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro en 1943, destaca que el artista explicaba que no le fue posible encontrar materia prima capaz de reproducir el colorido del azulejo portugués del siglo XVIII, aunque al menos había conseguido sustitutivos satisfactorios, lo cual era de gran alcance para los pintores modernos del Brasil (Valladares, 1960, p. 167). Así lo recordaba el propio Rossi Osir:

En verdad debo confesar que no conseguí, a pesar de tres o cuatro meses de ensayo, el azul deseado, de conformidad con el azulejo utilizado en la Igreja da Glória, en Rio, y que me fuera indicado como modelo. Tratábase, probablemente, de un óxido de cobalto que los portugueses recibían de Angola y cuyo secreto se perdió, sin duda, por cuanto ni en Portugal fue posible obtenerlo nuevamente. Mis investigaciones me permitieron encontrar un azul intenso, transparente y atrayente que satisfizo las exigencias del Ministro, que me confió entonces la ejecución del revestimiento de azulejos del palacio de Educación. (Rossi Osir, 1943)

Para el Palacio Capanema se fabricaron 47.000 azulejos, los cuales, estrictamente, fueron producto de un trabajo de equipo efectuado por varios operarios imprescindibles. Por lo general, en la historia del arte brasileño, la producción de Osirarte aparece como una referencia casual y como mera ejecutora de los azulejos creados por Portinari. Pero aquí se hace necesario reivindicar la integración entre arte e industria tanto desde el punto de vista operacional, en la medida en que eran producidos y cocidos los azulejos en las Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, como también por el hecho de que los artistas plásticos se valieron de un procedimiento singular: una vez que realizaban sus bosquejos presuponían una alteración de tonalidad y también de efectos después del barnizado y cocción, operaciones éstas concretadas por los operarios, en una acción combinada e inclusiva. Se establecía por tanto un circuito de acciones integradas, como en la industria donde cada uno era responsable de una parte del proceso, dividiéndose las responsabilidades de inversión, idea, proyecto, ejecución, finalización, comercialización y lucro (França Lourenço, 1985, s/p).

Esta producción como experiencia colectiva, y aun tratándose de un edificio tan estudiado como el Palacio Capanema, provoca que aún se mantengan dudas acerca de la autoría precisa de todos los paneles de azulejos (Santos, 2023, p. 187). Hay un cierto consenso en cuanto a que fueron realizados entre 1941 y 1945, siendo tres de autoría de Rossi Osir (Fig. 2) y dos de

Portinari: *Conchas e hipocampos y Estrelas-do-mar e peixes*, pero las adjudicaciones varían. Segre, por ejemplo, habla de siete paneles de los cuales seis eran de autoría de Portinari y uno solo de Paulo Rossi Osir —el panel de la caja de la escalera secundaria— (Segre, 2013, p. 449-450).



Figura 2. Paulo Rossi Osir. Panel de azulejos de acceso al jardín, 1946. Detalle. Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), Rio de Janeiro. (Foto del autor, 2006).

Según el propio Segre, los temas marinos en los azulejos se explican por la cercanía del edificio, entonces, con el mar (Praia Santa Luzia).

La elección de los temas marinos —que Schopenhauer llama ‘hidráulica artística’, o sea, la presencia del agua que diluye la materia sólida— basados en componentes unitarios simples y repetitivos —peces, estrellas de mar, caballos marinos, conchas y caracoles— permitió que Portinari crease mallas sobre las superficies, con texturas y variables de acuerdo con la predominancia de una figura u otra, perceptibles como formas reales en plano próximo o como un tejido a distancia. Así el artista consiguió una contraposición entre el sistema cartesiano, abstracto y estático del edificio, con una estructura figurativa compuesta por un trazado homogéneo de diagonales dinámicas... esas líneas sinuosas se mueven libremente en una sinfonía en azul y blanco trabajada en diferentes registros cromáticos, que sobre la influencia de Hans Arp establecen una conjunción casi surrealista con los jardines de Burle Marx, y se contraponen a la racionalidad estructural y compositiva del edificio (Segre, 2013, p. 414)

4. Roberto Burle Marx, muralista en azulejo. Una praxis de vanguardia

La cita a Burle Marx viene perfecta para introducir a su producción como productor de paneles de azulejo, lo cual supone el centro de atención específico de este ensayo. A la vez que había sido contratado para la realización de los jardines del MESP, los que realizó en 1942, Burle Marx fue asistente de Portinari en los murales del edificio. Para entonces, su obra plástica tendía a reformulaciones del cubismo; sentía admiración por Braque y Picasso, aunque también por Klee y Matisse, cuyas obras había conocido durante su primer viaje a Europa en los años 20. Eso lo recuerda perfectamente Clarival do Prado Valladares (1974) cuando habla de la aproximación de su obra a la de Braque y Matisse, “en términos de motivación y pesquisa formal, más cuanto esos dos maestros se motivaban y partían de la plasticidad del elemento aislado (Matisse), o de la composición aún retenida en el esquema de la naturaleza muerta (Braque)”.

Es imprescindible tener en cuenta que Burle Marx fue un artista multifacético, un renacentista a la vez que un moderno. Arquitecto, paisajista, escultor, grabador, diseñador gráfico como asimismo de joyas y textiles, escenógrafo, ceramista, músico, coleccionista y hasta se lo recuerda como un eximio cocinero. Y es difícil desligarse de la idea de su producción como un

todo, de intentar abstraer, como en este caso de los murales en azulejo, un apartado específico sin tener en cuenta el resto. Era un artista integral e integrador. Un estructurador de diferentes disciplinas en un mismo espacio.

Aunque no vamos a tratar en este escrito, de una manera específica, a sus jardines, sí es necesario incluir alguna consideración para entroncarlos con sus pulsiones plásticas y el ejercicio de las libertades formales que caracterizaron su obra, lo mismo que la de otros creadores.

El estudio de la naturaleza y el monte brasileño fue realizado no solo por Burle Marx, sino también, por Atilio Correia Lima, Daniel Azambuja y otros arquitectos y ecólogos que forman la escuela de paisajistas de mayor relieve del continente. Entre las ideas sustanciales que se plantearon, una fue la ruptura del esquematismo geométrico que pretendía controlar la naturaleza, para potenciar las calidades y libertades formales de esta como dato a valorar. La coherencia entre naturaleza y una arquitectura de alta libertad formal era pues explícita tanto como lo era la normativa de Beaux Arts y los jardines simétricos del academicismo (Gutiérrez, 1983, p. 641).

Es difícil cuantificar la cantidad de murales concebidos por Burle Marx en tanto, si bien muchos de ellos son conocidos y están localizados, hay varios que no lo están, y ello sin contar los múltiples estudios previos que hizo para otros que nunca llegaron a realizarse, diseños que en muchos casos se conservan en sus archivos. Y aquí, a los de azulejo, hay que sumar los realizados en mosaico, hormigón, piedra y las pinturas murales.

La referencia a los azulejos de Portinari en el MESP nos abre la puerta a seguir con la producción de dicho artista en otro de los conjuntos arquitectónicos y urbanísticos referenciales de la modernidad brasileña: Pampulha. Y en especial su obra más conocida, el panel con la vida de San Francisco de Asís (Fig. 3) que realizó para la cabecera exterior de la iglesia (proyectado en 1943 y ejecutado al año siguiente por Osirarte), bajo la clara influencia del *Guernica* de Picasso —con alusiones casi directas como se ve en la representación de las manos del santo—, en consonancia con la serie de paneles bíblicos al óleo con escenas del Antiguo Testamento que Portinari había hecho en 1942 para Rádio Tupí de São Paulo (Morais, 1988, p. 64). Los colores elegidos (distintos tonos de azul cobalto sobre fondo blanco), en la misma línea que los del Palacio Capanema, vuelven a conectar con la azulejería colonial portuguesa.



Figura 3. Cândido Portinari. Vida de San Francisco de Asís. Mural en azulejo, 1943-1944. Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha. (Foto del autor, 2006).

Pero además de Portinari y de Burle Marx, para hablar de Pampulha, y aunque esto provoque un pequeño paréntesis en el relato, consideramos pertinente citar la figura de Paulo Werneck en su carácter de introductor del uso del arte del mosaico en la arquitectura moderna brasileña, un material que hasta entonces solamente se usaba como pavimento. Es indudablemente

uno de los más notables muralistas brasileños, pero también de los más olvidados en las grandes lecturas hechas sobre el tema. Llegó a proyectar más de 300 murales, siendo los más conocidos los que realizó para las paredes laterales de la Iglesia de San Francisco de Asís en Pampulha en 1944, los que durante mucho tiempo se adjudicaron a Portinari. Como afirma Carlos Martins (2008, p. 27), tal vez fueron estas las primeras obras abstractas disponibles en Brasil para el gran público.

Antes que los de Pampulha había realizado un conjunto de paneles decorativos para el Instituto de Resseguros do Brasil-IRB, en Rio de Janeiro (Arqs. M.M. Roberto, 1942), proyectado otro para la casa de Juscelino Kubitschek en torno a 1943, y con posterioridad haría uno integrado a un jardín diseñado por Burle Marx (1945). Para entonces, Werneck, volcado decididamente en sus labores muralistas, había producido una clara ruptura estética respecto de sus trabajos como ilustrador, por lo que hasta entonces era más conocido. Pero también con las temáticas sociales, propias del muralismo mexicano, movimiento que a mediados de los años 30 era sobradamente conocido y admirado en Brasil.

Werneck alternó en sus murales la figuración y la abstracción, a veces haciéndolas coincidir en una misma obra. Se adaptaba a la perfección tanto al tipo de encargo que recibía como a la arquitectura en la cual debía actuar. En los años siguientes a sus primeros mosaicos abstractos (1942-1944) y a lo largo de los 50, realizó varios en la misma línea revelándose como un verdadero adelantado. Líneas rectas y, sobre todo ondulantes, marcaron sus producciones de finales de los 40. Y años después lo haría también en los encargos recibidos para Brasilia, compartiendo protagonismo con Athos Bulcão.

La referencia a Bulcão merece otro paréntesis en el sentido de que, a principios de los años 40, éste se desempeñaba como ayudante de Burle Marx y, un día de 1943, estando en la casa de éste, llegó Oscar Niemeyer y se asombró con un dibujo suyo, proponiéndole hacer del mismo un azulejo. Le encomendó entonces diseñar los azulejos para el exterior del Teatro Municipal de Belo Horizonte, obra que no llegó a realizarse. Al año siguiente Bulcão realizó su primera exposición individual en la sede del Instituto de Arquitectos do Brasil, invitado por Niemeyer. En 1945 fue asistente de Cândido Portinari en la ejecución del panel de San Francisco de Asís en Pampulha, y a partir de los años 50 comenzó a trabajar de una manera más sistemática con Niemeyer (Anselmo de Oliveira, 2010, p. 30-42). En Brasilia, sus primeras obras fueron los azulejos para la Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1957).

En lo que atañe a Burle Marx, entre los primeros paneles de azulejos que va a realizar están los del Edifício Prudência e Capitalização (Arq. Rino Levi y Roberto Cerqueira Cesar, 1944), en São Paulo, y el del Edifício Tapir (Arq. Jorge Machado Moreira, 1945), en Rio de Janeiro. Ambos se caracterizan por una secuencia de azulejos individuales con patrones que se repiten regularmente, aunque el primero de ellos muestra una mayor versatilidad y modernidad al presentar una serie de aves estilizadas que recuerdan a los papeles recortados de Henri Matisse (Fig. 4) y que están en consonancia con los diseños de algunos de los tejidos que comenzaría a elaborar a partir de 1953, inspirados en los elementos de la flora y del folclore brasileño, indígenas y afrobrasileños. Se trata de figuras casi abstractas, en azul y amarillo, que forman secuencias ortogonales atravesadas por manchas de color onduladas que dotan de dinamismo a las composiciones, dispuestas éstas tanto en muros rectos como en curvos junto a los pilotis del edificio.



Figura 4. Roberto Burle Marx. Mural en azulejo, 1944. Detalle. Edificio Prudência e Capitalização, São Paulo. (Archivo CEDODAL).

Tras estas incipientes propuestas, a partir de 1947 iniciará una serie de murales en azulejo cuya característica es la de tratarse ya de composiciones dotadas de narrativa, y en algunos casos proponiendo temáticas acordes con la función de los edificios en los cuales se integrarían. Es lo que va a ocurrir con el primero de ellos, en el Instituto Oswaldo Cruz (Fiocruz), en Manguinhos, Rio de Janeiro (Arq. Jorge Ferreira, 1947), y específicamente el que hace para el Pavilhão de Cursos (Pavilhão Arthur Neiva), de formas geométricas y tonos azules (Fig. 5). Burle Marx se inspiró en la forma del protozoo *Trypanosoma cruzi*, transmisor de la enfermedad de Chagas. Se aprecia en el mismo la clara influencia de Portinari, inclusive en la recreación del fondo del mar. Destaca asimismo el hecho de que la composición se expande hasta los límites del muro de tal manera que el azul de los azulejos se confunde con el azul del cielo y en la parte inferior lo hace con el verde de la vegetación. Una clara muestra de la intención de Burle Marx de integrar la obra en la naturaleza. “La fuerte curvatura del muro que no es contenida por ninguna moldura, casi crea la ilusión de una gran cúpula plantada en el suelo” (Morais, 1988, p. 79).



Figura 5. Roberto Burle Marx. Mural en azulejo, 1947. Pavilhão de Cursos (Pavilhão Arthur Neiva), Instituto Oswaldo Cruz (Fiocruz), Rio de Janeiro. (Foto del autor, 2006).

A continuación, y en la misma línea tradicionalista de azulejos en tonos azules y blanco, llegarían otros tres ejemplos, estos en residencias privadas: en la casa de Jean Marie Diestl (Arq. Wladimir Alves de Lima, 1947), en la de Arnaldo Aizim (Arq. Paulo Santos, 1948-1951), ambas en Rio de Janeiro, y en la casa de campo de George Hime (Arq. Henrique E. Mindlin, 1949), en Bonclima, cerca de Petrópolis, ésta en el mismo año en que Burle Marx adquiriría el Sítio Santo Antônio da Bica, hoy conocido como Sítio Burle Marx. En la de Diestl sigue lineamientos iconográficos similares a los de Portinari en el MESP: cuadrículas con signos (peces y círculos) atravesadas por figuras amebiformes, coexistiendo la línea recta y la curva.

Este mural lo realiza antes de viajar a Europa, formando parte de un grupo en el cual se encontraban el arquitecto Rino Levi y su esposa. Fue la primera vez que Burle Marx visitó Londres y allí —es hipótesis nuestra— le debe haber impactado muy especialmente la obra de Henry Moore, cuyas propuestas orgánicas tan bien empatizaban con la modernidad brasileña. A nuestro juicio la obra del escultor británico deja una marcada impronta en la obra que llegaría a continuación: el panel de azulejos en la casa de Aizim, en el Parque Guinle, que escenifica a una serie de pescadores y lavanderas en paisaje ribereño. Y concretamente un conjunto de “figuras reclinadas” que se integran a la composición, sobre un fondo abstracto con acuáticas ondulaciones que permiten una conexión entre el mural y el estanque al que da cierre. El diseño del fondo también incorpora una sumatoria desorganizada de punteos (muy propio del Portinari de principios de los 40, que a su vez venían del *Guernica*), y una serie de diseños geométricos en la parte superior. El mural estaba bordeado por el citado estanque, de forma ondulada, por la vegetación, y por un pavimento empedrado, muy apropiado para evitar las alteraciones que podía producir la dilatación de los materiales, algo habitual en los climas calientes (Motta, 1983, p. 75).

Una segunda secuencia de tres murales en azulejo, que al igual que los últimos comentados se caracterizan por sus tonalidades azules y blancas, comienzan a mostrar una transformación muy clara en el sentido compositivo al definir una geometrización mucho más marcada e ir tendiendo en algunas de sus partes a una muy precisa e intencionada abstracción. Estos paneles fueron diseñados en el primer lustro de la década de 1950, coincidiendo temporalmente con los primeros murales en venecita que va a realizar Burle Marx y de los cuales hablaremos más adelante. Los tres murales a los que nos referimos, todos en Rio de Janeiro y ejecutados por Osirarte, son los ubicados en la residencia de Walter Moreira Salles en Gávea (Arq. Olavo Redig de Campos, 1948-1951), en el Clube de Regatas Vasco da Gama, Lagoa Rodrigo de Freitas (Arq. Jorge Ferreira, 1950-1953) y en el Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira (IPPMG) (Arq. Jorge Machado Moreira, 1953).

El primero de ellos, en el actual Instituto Moreira Salles (Fig. 6), si bien mantiene ciertas constantes de sus azulejos anteriores (fondos abstractos, punteos *portinarianos*, peces —en conexión con el estanque aledaño—), las figuras humanas se van geometrizando y en casos llegando a la abstracción, en una suerte de transición hacia la expresión concretista que irá caracterizando a parte de sus obras a partir del segundo lustro del decenio. Al igual que el de Fiocruz, se trata de un muro curvo, con composición abierta, dando sensación de continuidad más allá de sus límites formales y tangibles. Otro elemento sobresaliente es la inserción, por primera vez en sus proyectos, de tres pequeñas fuentes que vierten agua verticalmente desde el muro, provocando movimiento en el agua del estanque (Sampaio de Mello Guimarães, 2015, p. 249) a la vez que se potencia la visión cinética a través del reflejo en el agua, del mural, de las plantas y hasta de las nubes que se desplazan en el cielo. Asimismo, las plantas van, durante sus ciclos vitales, cambiando de forma, de postura, de color, con lo cual también se elude cualquier sensación de inmovilismo. En realidad, Burle Marx concibe una idea en la que el mural, el estanque y el jardín conforman un todo, un mismo plano desdoblado en horizontal y vertical, en el que el muro es continuación del jardín y el estanque, y viceversa, lo que permite una ampliación visual y virtual del espacio real.



Figura 6. Roberto Burle Marx. Mural en azulejo, 1949. Residencia de Walter Moreira Salles, Rio de Janeiro. (Foto: Ariane Mittidieri. Flickr. Licencia CC BY-NC 2.0).



Figura 7. Roberto Burle Marx. Mural en azulejo, 1950. Clube de Regatas Vasco da Gama, Lagoa Rodrigo de Freitas. (Foto: Chris Martins. Fuente: Revista JB em Folhas).

En el escenográfico mural del Clube de Regatas Vasco da Gama (Fig. 7), en la fachada, cuya visión total está segmentada por la presencia de gruesos pilotis, nuevamente destacan los tópicos acuáticos, en los que los peces y moluscos se convierten en las únicas referencias figurativas dentro de una composición netamente abstracta que imita el movimiento del agua y reinterpretar las sinuosidades de los ríos brasileños, como si estuvieran vistos desde un avión. Aún

es visible la influencia de Portinari, una impronta que en esos años también se aprecia en otros artistas como es el caso de Anísio Medeiros, Djanira (autora de tres murales de azulejos, todos de temas religiosos, entre ellos el de la Iglesia de Santa Rita, Cataguases, en la década de 1940) (Morais 1997: 105), Poty (Napoleon Potyguara Lazarotto) y Athos Bulcão.

También detrás de pilotis, aunque en este caso mucho más delgados, se halla el mural del Instituto de Puericultura e Pediatría Martagão Gesteira (IPPMG), primer edificio del campus de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) y que fue premiado en la II Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo, celebrada ese mismo año (1953). En el mural, superpuestas con un fondo netamente abstracto, se insinúan una serie de figuras difíciles de identificar con exactitud. El rigor estático de la abstracción geométrica convive con las orgánicas y sensuales ondulaciones, una dualidad, inspirada respectivamente en la arquitectura y en la naturaleza, que ya era santo y seña de la modernidad brasileña. Bruno Zevi, al tratar la obra de Burle Marx, se refería al uso de la curva como una “forma de compensación psicológica” que “ablanda la geometría de los trazados reguladores y la dureza de los perfiles arquitectónicos” (Zevi, 1979, p. 42).

No obstante, ya para entonces, en sus trabajos con azulejos, Burle Marx había dejado testimonios de una rigurosa abstracción geométrica. Esto puede verificarse en uno de los cuatro paneles (todos abstractos, algo que aún no había asomado en sus obras de caballete) que diseñó para la residencia del empresario Olivo Gomes, en el Complejo de la Fábrica Textil Parahyba y la Hacienda Santana do Rio Abaixo, en São José dos Campos (Arqs. Rino Levi y Roberto de Cerqueira César, 1949-1951), ejemplo fehaciente de mural que funciona como elemento de transición entre la arquitectura y la naturaleza, inclusive como telón de fondo para la vegetación y prolongación visual del jardín, en una verdadera síntesis de arte. Ubicado en la fachada sur del edificio, Burle Marx se valió de azulejos pintados a mano, azules y blancos, y de una dinámica sucesión de pequeños cuadrados y rectángulos, dispuestos éstos últimos en horizontal y vertical, los que conforman diversas figuras geométricas que se complementan en la composición. La acentuación del rigor geométrico se facilita debido a la ortogonalidad de las molduras de los azulejos. Esta misma matriz, aunque más compleja, integrando el uso multiplicado del triángulo, marcará al menos tres composiciones más: una ideada para Paulo Pires también en los años 50; la más compleja y notable, por estar distribuida a lo largo de sus cuatro muros, la de la *loggia* del Sítio Burle Marx (1967) (Fig. 8); y una más tardía, el mural para la residencia del arquitecto Raul de Souza Martins, en Petrópolis (1987). En ningún caso recurre a la simetría: las composiciones no tienen un centro definido. Según Burle Marx la asimetría liberaba el espíritu.



Figura 8. Roberto Burle Marx. Mural en azulejo, 1967. Loggia, Sítio Burle Marx, Rio de Janeiro. (Foto del autor, 2009).

Ya para principios de los 50 estas propuestas de abstracción geométrica se convertirían para Burle Marx en un lenguaje estético consolidado, no solamente a través del azulejo —como en el caso del mural que hizo para la Terminal Rodoviária de Niterói, en 1954—, sino también del mosaico o de una nueva senda técnica, la del hormigón.

La explotación de las formas libres hasta el agotamiento en sus intervenciones anteriores, sumado al protagonismo que el Arte Concreto alcanza en ese momento en Brasil, posibilita y activa la experimentación de Burle Marx con este nuevo orden compositivo. El estudio del trabajo de artistas como Picasso, Braque y principalmente Mondrian, le permite un conocimiento más a fondo del objeto y una novedosa representación del mismo desde un punto de vista distinto. A partir de este momento, Burle Marx decide alterar unas formas libres que ya se estaban convirtiendo en clásicas... Esta búsqueda de la esencia de la estructura interna y de decir lo máximo con lo mínimo, mediante la abstracción geométrica, es el punto de conexión entre Mondrian y Burle Marx... (Rey Pérez, 2012, p. 160-161).

Así pues, la severidad geométrica que sigue en varios murales de la época obedece, en buena medida, a la tendencia concretista que era dominante en las bienales de São Paulo, influida por la prédica teórica y la acción artística del suizo Max Bill, rigurosamente científico, exacto, matemático. Su dogmatismo se contraponía frontalmente a la libertad formal de la que hacían gala los brasileños. Cuando Bill viajó a Brasil en 1953 para dictar conferencias, criticó el edificio del MESP por la inserción de los azulejos, diciendo que eran perjudiciales e inútiles; entre quienes le contestaron estuvo Lúcio Costa quien destacaba al azulejo como uno de los elementos tradicionales de la arquitectura portuguesa y por tanto brasileña, y estaba convencido de la oportunidad de renovarlo en la aplicación a la arquitectura (Morais, 1997, p. 94). Brasil había desafiado el callejón sin salida que suponía la ortodoxia del racionalismo europeo. Enfrentado con Le Corbusier, la declaración de Bill encerraba también la molestia que le causaba la influencia que aquél había tenido en el proyecto:

(...) con sus críticas a la arquitectura brasileña Bill estaba librando en suelo sudamericano una batalla contra Le Corbusier. Bill desacordaba con el proyecto de fusión de artes plásticas y arquitectura en una totalidad que Le Corbusier estaba realizando, por ejemplo, en la capilla de Ronchamp en 1951... El éxito que el paradigma lecorbusiano había alcanzado en el Brasil fue para el suizo un punto de difícil digestión (García, 2010, p. 159).

5. Caracas. Hacia una apertura internacionalista

Burle Marx desarrollaría a partir de finales de los años 50 una vasta acción en Venezuela, en años de afianzamiento del desarrollismo en dicho país, consolidando así una apertura internacionalista que había iniciado con la realización de la muestra *Roberto Burle Marx. Landscape Architecture in Brazil*, organizada en 1954 por la Unión Panamericana y el Smithsonian, que se llevó a cabo primero en el Capitolio de Washington y luego en otras nueve ciudades estadounidenses. En efecto, tras su llegada a finales de 1956, convocado por el arquitecto Carlos Guinand Sandoz para diseñar las áreas exteriores del recinto que albergaría la Exposición Internacional de Caracas en 1960, y hasta 1961 le fueron comisionados una treintena de proyectos de jardines, tanto públicos como privados, lo que le llevará, para poder afrontar los encargos, a abrir en Caracas una oficina propia formando equipo con Fernando Tábora, Julio César Pessolani, John Godfrey Stoddart y Mauricio Monte. En algunos de esos proyectos integró murales. No debe obviarse el hecho que supone la coincidencia temporal de estos con la construcción e inauguración de Brasilia, planificación paradigmática de la que Burle Marx quedará marginado debido a viejos conflictos con el presidente Juscelino Kubitschek, de cuando realizaba en 1943 el jardín para su casa en Belo Horizonte, marco en el que hubo un desentendimiento en temas de honorarios. Burle Marx se incorporaría como diseñador de jardines en Brasilia a partir de 1961, terminado el mandato de Kubitschek y cerrado el estudio en Caracas.

Tras el fin de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en 1958, se canceló la idea de la Exposición Internacional pero el proyecto urbano siguió su curso. El mismo arquitecto, Guinand Sandoz, fue quien se hizo cargo de la adaptación del plan a un nuevo programa, que derivaría en el mayor parque ciudadano del país. En 1959 se registró en Caracas la Oficina Técnica Roberto Burle Marx C.A., sociedad que acometería finalmente el proyecto para el Parque del Este, que habría de inaugurarse en 1961. En el mismo se construiría el llamado Patio de los Azulejos, para el que Burle Marx diseñó cinco murales de cerámica pintada de grandes dimensiones, en los que

combinó con agua y vegetación. Un detalle notable son las bandejas que sobresalen de los muros, de las que se precipita agua hacia los estanques, dotando de movimiento a la composición. A la vez, el reflejo del mural en el agua opera como espejo y multiplica la apreciación del mismo.

Los murales, colocados sobre muros de concreto, presentan en su diseño una docena de tonalidades (azules, verdes, ocre, morados claros, beis, blancos y, a través de piezas salientes que dotan de tridimensionalidad a los murales, también amarillos), a través de los que Burle Marx define una composición conjunta de rigurosa abstracción geométrica, claramente emparentada con las de otros murales de esos años como el que diseña para el jardín de la residencia de Diego Cisneros en Caracas, el mosaico para la residencia de Sergio Corrêa da Costa, en Rio de Janeiro (Arq. Jorge Machado Moreira, 1957), o el que realizaría años después en la misma ciudad para la residencia de Otto Dunhoffer (Arqs. Milton Feferman y Paulo de Tarso Santos, 1965), paneles estos últimos que complementa con la localización de piscinas y pavimentos de piedra portuguesa.

Durante los años en los que acometió los diversos proyectos venezolanos, Burle Marx mantuvo su pulso como muralista en Brasil, aunque también diseñó para otros países como es el caso del panel de cerámica vidriada para el jardín —también diseño suyo— del Edificio Gilpe (Arq. Luis García Pardo, 1952-1956) en Montevideo (Uruguay) (Sprechmann Gómez, 2023, p. 4-7). A ese momento corresponden dos paneles de azulejos, notables ejemplos de abstracción geométrica, como fueron el realizado para la residencia de Antonio Ceppas en Leblon, Rio de Janeiro (Arq. Jorge Machado Moreira, 1958) —edificio que sería premiado en 1961 en la Exposición Internacional de Arquitectura de la VI Bienal de São Paulo—, y el destinado a la gasolinera, en el Complejo de la Fábrica Textil Parahyba y la Hacienda Santana do Rio Abaixo en São José dos Campos (Arqs. Rino Levi y Roberto Cerqueira Cesar, 1960), producido por el atelier Cerâmica Alabarda. En medio de ambos proyectos, en 1959, se le dedicaría a Burle Marx una sala especial en la V Bienal de São Paulo, en la que, con presentación de Bruno Zevi, expondría varios proyectos de esos años, sobre todo de Caracas. También en esos años diseñó dos paneles de cerámica esmaltada para el vestíbulo de la Fábrica Mercedes Benz en São Paulo (1958-1959), en cuyo diseño rigurosamente geométrico, confluyen la idea del marco recortado con una propuesta que se asemeja a una planta arquitectónica llevada al muro.

La acusada sobriedad ortogonal que caracterizó a la mayor parte de los murales diseñados por Burle Marx desde mediados de los 50 se mantendrá vigente, casi con exclusividad, por una década más, cuando comience un paulatino retorno a las formas sinuosas, aunque sin apartarse de la abstracción: en su producción plástica no habrá vuelta a la figuración. Si bien el concretismo mantendrá su presencia, irrumpirá en su obra lo que Clarival do Prado Valladares llamaría la “arquetípica biomórfica”, sinuosa, orgánica, cercana a la naturaleza, en una demostración más de la capacidad de Burle Marx para producir quiebros en sus propias gramáticas.

6. La etapa final. El retorno al azulejo

Tras varios años en los que la producción de paneles de azulejos fue cediendo espacio a los realizados por Burle Marx en hormigón (fundamentalmente) y piedra, desde finales de los 80 y hasta su fallecimiento en 1994 ejecutará varios murales más, ahora sí, de nuevo, mayoritariamente en azulejo. Entre ellos destaca el emprendimiento llevado a cabo en 1989 en la Superquadra 107, en Asa Norte, Brasília, el hoy conocido como Condomínio Burle Marx Habitat (Arqs. Mayumi Watanabe y Sérgio Souza Lima, 1965-1966), que incluye cuatro murales en cerámica pintada. Abstractos, elaborados a base de cuadrados, círculos, triángulos, conos, rombos y rayados, estas obras, en línea con el concepto de “geometría sensible” utilizado por Roberto Pontual (1978, p. 7), destacan por su efervescente e intenso colorido. En la misma senda debemos mencionar al ubicado en el Naples Botanical Garden (Florida, Estados Unidos), diseñado a principios de los años 90 e instalado en 2009 por Julio Ono en el *Brazilian Garden* diseñado por Raymond Jungles, arquitecto paisajista que fuera amigo y protegido de Burle Marx (Fig. 9). Este mural sería expuesto, aunque dispuesto en vertical, en la exposición *The Orchid Show: Brazilian Modern* organizada en 2009 en el New York Botanical Garden (NYBG) y en la que colaboró el propio Jungles. Asimismo, puede catalogarse en el mismo cauce estético el panel de azulejos ubicado en la ampliación de los jardines de la Fazenda Marambaia-Luiz Cezar Fernandes, Correias, en

Petrópolis, que Burle Marx había diseñado en 1948. Esta nueva intervención la realizaría junto a Haruyoshi Ono (1994).

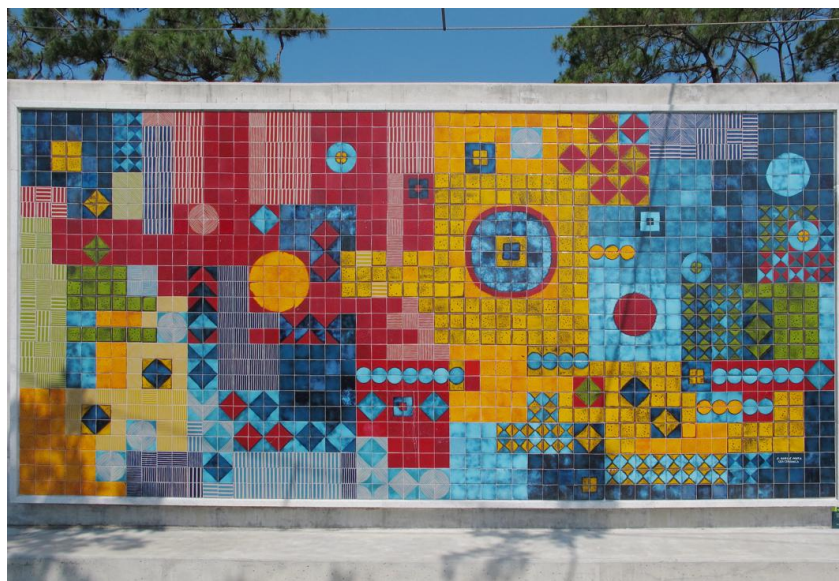


Figura 9. Roberto Burle Marx. Mural en azulejo, 1990-2009. Brazilian Garden, Naples Botanical Garden, Florida. (Foto: Scott Zona. Flickr. Licencia CC BY-NC 2.0).

De esta época son también los murales en azulejo ubicados en el Sítio Burle Marx que llevan la rúbrica de Gea Cerâmica, como el abstracto geométrico ubicado en la fachada lateral del atelier de Burle Marx (1993), en blanco, negro y grises (Fig. 10). Murales como este tienen relación con sus dibujos a tinta china y aguafuertes. También se halla en el Sítio, en la Cozinha de Pedra, otro panel de azulejos, éste en colores, con clara vinculación a sus pinturas de caballete de la época, algo que se da más al final de su trayectoria, ya que algunos aparentan haber sido concebidos como ampliaciones de cuadros. Es de mencionar que, de la mano de Gea Cerâmica, concretó en esos años una vasta producción de azulejos individuales (o formando conjuntos) para la venta.



Figura 10. Roberto Burle Marx. Mural en azulejo, 1993. Fachada lateral del Atelier, Sítio Burle Marx, Rio de Janeiro. (Foto del autor, 2009).

Gea produjo también el mural para la Sala VIP del Banco Safra, en el Aeropuerto Internacional de Guarulhos, en São Paulo (1993), composición abstracta que muestra una llamativa explosión de color. En enero de 1994, Roberto Burle Marx recibiría el que sería su último encargo mural: el destinado a la fachada del Hotel & Residence Castelli en Montecchio

Maggiore, en Vicenza, Italia, para el que se utilizaron baldosas de Bisazza. Tras su muerte, su magisterio continuó vivo en la labor creativa de quienes habían sido sus ayudantes y discípulos, y, en el caso de los murales, como botón de muestra podríamos citar el mural-fuente en mosaico, de rigurosas formas geométricas y con bandejas de agua, que su continuador en el Escritorio Burle Marx, Haruyoshi Ono, diseñó para un centro comercial de Barra da Tijuca.

7. Conclusiones

De acuerdo con los objetivos planteados en la introducción, este estudio ofrece un recorrido sistemático a través de un apartado específico en la trayectoria de Roberto Burle Marx como es el de sus murales en azulejo. A esta producción la hemos planteado dentro de tradiciones de ascendencia portuguesa, recuperadas y reinterpretadas por la modernidad brasileña a partir de las primeras décadas del siglo XX en la arquitectura neocolonial y luego en la arquitectura racionalista.

En lo que atañe a Burle Marx, inició su itinerario particular dentro de esta disciplina en la década de 1940, coincidiendo con un auge de la producción del azulejo contemporáneo y de la integración de las artes en la arquitectura. Burle Marx la desarrolló a lo largo de medio siglo tanto en su país como en el exterior. En ese transcurso, trazado aquí siguiendo un cierto ritmo cronológico, sus estéticas fueron transformándose desde una primera etapa en la que convergieron la figuración y la abstracción, hasta períodos posteriores en los cuales esta última característica fue prevaleciendo tanto desde una perspectiva geométrica, dominante, como también desde formulaciones biomórficas. Esta impronta se mantuvo vigente hasta sus últimas realizaciones.

En este contexto, el presente artículo logra aportar no solamente una estructura de análisis útil para trabajos futuros sino también un amplio inventario de obras de Burle Marx, muchas de las cuales se hallan dispersas y suelen ser esquivas en cuanto a información disponible. Aquí las rescatamos a la vez que las ponemos en diálogo, convirtiendo así a la investigación en una trama narrativa plausible de contribuir con nuevos puntos de partida.

Como proyecciones de este estudio, en primer lugar, mencionaríamos la necesidad de concretar un inventario lo más completo posible de los azulejos de Burle Marx, no solamente los realizados sino también aquellos que, pergeñados, no llegaron a consumarse. Asimismo, otra línea, más ambiciosa y que excede los límites de este ensayo, y la realización de una catalogación y análisis integral de su producción muralista en la cual, además de los azulejos, hay que añadir los ejecutados —o solo bosquejados— en mosaico, hormigón y piedra, además de sus pinturas murales.

Referencias

- Alcântara, D. M. e Silva de; Soares de Brito, S. R., & Bastos Caminha Sanjad, T. A. (2016). *Azulejaria em Belém do Pará: inventário - arquitetura civil e religiosa - século XVIII ao XX*. Iphan.
- Alves Pinto Junior, R. (2007). Cidade e memória: os azulejos do Palácio Capanema como construção de um espaço simbólico. *Cadernos de História, IV* (2), 82-94.
<https://share.google/a2ig2MwvLBHwFP0CO>
- Alves Pinto Junior, R. (2014). Arte para todos: a produção “Made in Brasil” da Osirarte. *19&20, IX*(1) (Rio de Janeiro, enero-junio 2014).
http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_osirarte.htm
- Anselmo de Oliveira, A. (2010). *Athos Bulcão e a moderna azulejaria brasileira*. Universidade Federal do Espírito Santo.
- França Lourenço, C. (1985). O imaginário que emerge do colectivo. *Osirarte*. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- García, M. A. (2010). Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña. *Concinnitas, II, I*(16), 149-163.
<https://doi.org/10.12957/concinnitas.2010.55591>

- Guerra, A. (2022). *Cultura Pau-Brasil. O encontro de Lúcio Costa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*. Romano Guerra Editora-Nhamera Platform.
- Gutiérrez, R. (1983). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra.
- Haas Luccas, L. E. (2009). Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno. *Docomomo Brasil*.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.19072764>
- Lima de Toledo, B. (1997). O azulejo: permanência e inovação. En Alcântara, D. de (ed.). *Azulejos na cultura luso-brasileira* (pp. 85-91). MinC-IPHAN.
- Martins, C. (2008). Paulo Werneck. Arte nos muros. En Aaldanha, C. (ed.). *Paulo Werneck. Muralista brasileiro* (pp. 21-28). Paço Imperial.
- Morais, F. (1988). *Azulejaria contemporânea no Brasil*. Editoração Publicações e Comunicações Ltda.
- Morais, F. (1997). Azulejaria contemporânea. En Alcântara, D. de (ed.). *Azulejos na cultura luso-brasileira* (pp. 93-110). MinC-IPHAN.
- Motta, F. L. (1983). *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. Nobel.
- Pinto de Matos, M. A. & Nobre Pais, A (eds.) (2014). *Azulejo português. Diálogos contemporâneos*. Museu Nacional do Azulejo.
- Pontual, R. (1978). Do mundo, a América Latina. Entre as geometrias, a sensível. En Pontual, R. (ed.). *América Latina. Geometria sensível* (pp. 7-9). Edições Jornal do Brasil / GBM.
- Prado Valladares, C. do (1974). Roberto Burle Marx em 1974. En *Roberto Burle Marx*. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Rey Pérez, J. (2012). *Burle Marx. Del lienzo al espacio público en Rio de Janeiro*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- Rossi Osir, P. (1943). Testimonio incluido en el *Catálogo da Exposição de Azulejos da Osirarte de São Paulo*. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.
- Sampaio de Mello Guimarães, A. (2015). *Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Santos, I. D'A. (2023). Feito a muitas mãos: reflexões sobre a autoria dos painéis de azulejos do Palácio Gustavo Capanema. *Revista de História da Arte e da Cultura*, 4(2), 174-187.
<https://doi.org/10.20396/rhac.v4i2.18395>
- Segre, R. (2013). *Ministério da Educação e Saúde. Ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. Romano Guerra Editora.
- Sprechmann Gómez, M. A. (2023). Burle Marx and his Collaborations: Microhistories of Modern Dreams in Design and of Brazilian Micro-Landscapes in Small Uruguay. *Pós FAUUSP*, 30(56), 1-13.
<https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.posfauusp.2023.194485>
- Valladares, J. (1960). *Estudos de Arte Brasileira. Publicações de 1943-1958. Bibliografia seletiva e comentada*. Museu do Estado da Bahia.
- Zevi, B. (1979). O arquiteto no jardim. En Peltier de Queiroz, P. y L. V. & Boff, L. (eds.). *Burle Marx. Homenagem à natureza* (pp. 41-43). Vozes.