



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	001: DOCENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0009
FOJAS	113-128
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

VIII.

1°.- Vamos a entrar esta noche, pero deteniéndonos poco en ello, pues el tiempo para desarrollar este curso nos escasea, en aquella zona artística que es intermedia entre el Renacimiento clásico y el Barroco. Se la ha denominado comunmente con el término italiano españolizado de "manierismo". Mejor fuera acaso decir en nuestro idioma "manerismo" pero el término "manierismo" ha tomado ya carta de naturaleza en él y, en consecuencia, debemos atenernos simplemente a la costumbre. Estos vocablos "manierista" (manerista) y "manierismo" llevan dentro de su significado un acento peyorativo, pues, en realidad, vienen a significar en su raíz "amaneramiento". Cuando se produce en arte el amaneramiento es que ha perdido su vitalidad. Se ha como fosilizado, diríamos, en sus formas. Diderot, en uno de sus Salones, ha definido la "manera", la manera, el amaneramiento, en esta forma: "La "manera" -escribía- es un vicio común a todas las bellas artes. Sus fuentes son aún más secretas que las de la belleza. Tiene un no sé qué de original que seduce a los niños, que impresiona a las multitudes, y que corrompe algunas veces a toda una nación; pero es más insorpotable al hombre de buen gusto que la misma fealdad; porque la fealdad es natural y no anuncia por ella misma ninguna pretensión, ningún ridículo, ninguna tara del espíritu. Un salvaje amanerado, un aldeano, un pastor, un artesano, amanerados, son a manera de monstruos que no se imagina uno que existan en la naturaleza. Sin embargo, pueden darse cuando imitan. La "manera" es en las artes lo que la corrupción de las costumbres en el pueblo. Parece, pues, a primera vista -- que la "manera", ya sean en las costumbres, ya en los discursos o en las artes, es un producto propio de las sociedades cultas. En el origen de las sociedades se hallan las artes en bruto, los discursos bárbaros, las costum-

bres silvestres; pero todas esas cosas tienden con un mismo paso hacia la perfección, hasta que, al fin aparece "el gran gusto". Mas ese gusto, ese "gran gusto" es como el filo de una navaja de afeitar, sobre el cual es dificil sostenerse. Pronto las costumbres se depravan; el imperio de la razón se extiende; el discurso deviene epigramático, ingenioso, lacónico, sentencioso; las artes se corrompen por exceso de refinamiento. Se hallan los antiguos caminos ocupados por obras tan sublimes que se desespera poder igualarlas. Entonces se escriben tratados de poética (se establecen reglas dogmáticas); se imaginan nuevos géneros; se convierte uno en bizarro, singular amanerado. De donde parece que la "manera" es un vicio de las sociedades cultas y el buen gusto tiende a la decadencia".

2°.- Esta especie de definición de la "manera", de la manera, del amaneramiento, puede aplicarse con regular exactitud al arte que sucede en Italia inmediatamente al alto Renacimiento, al dicho "manierista". Si se comparan sus productos con los del arte anterior, inmediato, se halla que; en efecto, parecen como revestidos de impotencia creadora, pues repiten las formas de ese arte anterior, pero reducido a fórmulas y anquilosadas. Ese nuevo arte epigónico parece como desprovisto de vida. Se ha convertido, como la mujer de Lot, en estatua de sal. Es un arte forzado, sin espontaneidad real o aparente, formulista, estático, híbrido y por tanto infundado, aunque los artistas se esfuerzan en comunicar a sus figuras actitudes y movimientos violentos. Se hizo derivar ese arte de Miguel Ángel, pues surgió, según se supuso hasta hace poco, entre los discípulos e imitadores del gran maestro, que no tomaron de él más que la exterioridad de sus formas, sin que llegaran a calar en lo hondo del espíritu que las animaba, comunicándolas potente u singularísima vida. Pero hay día, después de los sagaces y minuciosos estudios de un Pevsner y de un Pinder se está llegando a

a otro concepto del "manierismo" y a la conclusión que el "manierismo" no es en realidad obra originaria de los epígonos de Miguel Angel, sino que es en cierto modo obra de éste, o mejor dicho, que el gran escultor, pintor y arquitecto en una parte de su obra es ya un producto del espíritu del "manierismo". "El "manierismo" como todo estilo, es algo que está por encima de los artistas mismos. De suerte que así como a principios del siglo XVI, contribuyó grandemente Buonarrotti a la creación del arte clásico renacentista, y al poco o tal vez al mismo tiempo, aparecieron en sus obras gérmenes, caracteres y acentos propios del barroco, de la misma manera, sobre todo al llegar a su Juicio Final, de la Sixtina, le vemos también embarcado "avant la lettre" en la barca del "manierismo", o mejor dicho, que es llevado en realidad por el espíritu de éste. Se sostiene ahora en consecuencia, que precisamente por ser Miguel Angel el más grande y genial de todos los "manieristas" fué enorme el ascendiente que ejerció sobre los artistas que han recibido de la historia ese calificativo.

No podemos detenernos en el estudio del "manierismo" ni en la exposición de los nuevos conceptos de Pinder, Pevsner, pero si conviene advertir que dentro de su área se hallan algunos elementos barrocos, y aunque todavía no se dió allí uno de los caracteres esenciales del barroco, o sea lo que los alemanes llaman Das Malerische, término, como veremos más tarde imposible de traducir exactamente a nuestro español y que en realidad dicho "grosso modo" representa los juegos de la luz y el claroscuro en contraposición a la forma determinada por contornos definidos; aunque dentro del "manierismo, digo, no se dió este caracter esencialmente barroco, podemos hallar en él otros elementos que han de caracterizar ese estilo luego: la torsión violenta de las figuras de las formas, en espacios reducidos y no acomodados lógicamente a ellas, la pretensión, no lograda del todo con harta frecuencia, de movimientos más o menos agitados, el hacinamiento de las

formas, y aquel sumirse las figuras, como en las obras sin terminar de Miguel Angel, en la materia, cual si no logran desprendérse de ella o del ambiente que las rodea,. Aunque entre "manierismo" y barroco yaha di ferencias esenciales, entre otras de importancia la que va de nuevo estilo lleno de vitalidad a otro que es epigono y, por consiguiente, de vitalidad reducida, tal vez haya que ir a buscar en él en cierto modo, los orígenes más cercanos del barroco.

Un tratadista español del siglo XVI, enamorado del estilo clásico y de los griegos, Don Felipe de Guevara, al ver como se retorcían las figuras "manieristas" de los artistas hispanos de su época, en angostísimos espacios, en los que noccabían, comenta de las siguiente manera ese estado de cosas, que se producían en el arte español en el gomemo en que iba a comenzar el imperio en la arquitectura del sistema abstracto y purista de Juan de Herrera con la construcción de la gran mole del Escorial: )- "Son risas decia las penas de Tántalo, Sísifo y Prometeo comparadas con las de estas figuras; las cuales, a ser de carne y hueso, yo tengo creído, que se obieznan desterrado del mundo de los tormentos que a los malhechores se dan en las cárceles, y que en su lugar sucedieran los tormentos de estas figuras pasan, si fueran, como digo, sensibles y tuvieran entendimiento de considerar la pena y trabajo en que las habían puesto y plantado".

Así fue, pues, en cuanto a la figura, del "manierismo". En lo de retorcerlas, no le fue a la zaga el barroco, pero con una diferencia y es que así como las del "manierismo" se retorcían y contorsionaban en espacios francamente insuficientes por lo estrechos, en cambio, las figuras del barroco se retuercen y contorsionan del mismo modo y en espacios angostos también, pero generalmente espacios holgados o del todo abiertos, como los del amplios paisajes y los amplios cielos. No cabe duda que el Greco es un pintor barroco con estrechas conexiones con el "manierismo", como lo probara

Dvorak, y de ahí que tantos de sus cuadros representen espacios reducidos en los que se aprietan las figuras, aunque en otros el espacio se a libre y las figuras puedan moverse a sus anchas.

Para poner fin a esta brevísima excursión por el "manierismo"; recordaré que para el citado Diderot el vocablo "manera" puede echarse a buena o mala parte, pero casi siempre a mala, cuando está solo. Se dice: tener una manera, estar amanerado, es un vicio; mas se dice también "su manera" -- grande; y esa es la manera de un Poussin, de un Le Sueur, de un Guido, de un Rafael, de los Carracci". En efecto, así es. Con todo, en la mayor parte de los casos "manera" equivale a amaneramiento; y, aunque a este sentido es el que predomina en el "manierismo", también dentro de él se ha dado el sentido de "manera" en la segunda y buena acepción.

2°.- En todo lo que va dicho nos hemos referido al "manierismo" en relación con la figura, o mejor dicho, con la pintura y la escultura. ¿Habo además un "manierismo" arquitectónico? Es indudable, pero revistió diversas formas. En todo caso, pudiera decirse que en general no fué amanerado. Una de esas diversas formas es la que corresponde a un tratamiento arquitectural aséptico, puramente constructivo, desornamentado en alto grado, que es secuela del Renacimiento clásico, de la "maniera grande", y que parece en decida oposición al giro ornamental que tomó en todas partes la arquitectura en la segunda mitad del siglo XV. Ya el Renacimiento clásico fué en parte una reacción contra el exceso ornamental, pero en el periodo histórico a que corresponde el "manierismo" esa reacción se produce en arquitectura en términos extremos. Es antítesis del barroco, en el periodo de ésta más avanzado, o sea, el que en nuestra lengua se llama "churriguerismo", pero a pesar de eso, --es menester recordarlo-- no deja de tener conexiones o relación inmediata con el nacimiento del nuevo estilo.

3°.- Detengámonos aquí unos momentos antes de entrar francamente en el estudio de los caracteres del barroco, y veamos cuales son los de este otro estilo intermedio en arquitectura.

Con motivo del cuarto centenario del Concilio de Trento, se publicaron en España varios estudios sobre ese estilo intermedio, que no carecen por cierto de interés, y los autores de los mismos quisieron ver una relación directa -no es punto de vista nuevo- entre el espíritu de los cánones aprobados en Trento y ese estilo que, con más razón que otros modernos, pudiéramos, siguiendo a Ortega y Gasset, llamar deshumanizado, aunque en verdad tal expresión, que metió tanto ruido y está en constante uso, carezca de exactitud. Así, se ha comenzado en esa versión por darle un nuevo nombre: el de estilo trentino, por unos, y el de protobarroco tridentino, por otros. No entraremos a discutir aquí estas nuevas denominaciones; pero hay que convenir que era necesario dar un nombre particular a tal estilo, porque el incluirle en la denominación general de "manierismo" parece poco adecuado y se falta con ello a la deseada exactitud, y lo mismo sucede incluyéndola sin más, dentro de barroco, como lo hizo con alguna reserva Woelfflin. Bien es cierto que casi toda la terminología de que se valen los estudios histórico artísticos padece del mismo mal. Con el tiempo tendrá que ser renovada completamente. Por mi parte, he de declarar que me parece más justa la expresión de protobarroco tridentino, porque hace referencia a su conexión con el barroco, que no la de simplemente estilo tridentino.

Un jesuita español, el P. Rafael Ma. Hornedo, en un trabajo que lleva el título de Arte Tridentino, explica la razón del uso de esa expresión protobarroco tridentino con estas palabras: "Si queremos recordar la trascendencia de Trento, al Renacimiento hay que darle por cancelado al ponerse en marcha la reforma tridentina; las formas renacientes, prestigiadas

por nombres de artistas inmortales, perduran, mas la idea que las anima es distinta. Esta nueva idea vital, alma de la Contrarreforma, es poderosa para unir en una amplia denominación los diferentes periodos estilísticos, que se distinguen en la época barroca, tomada con la anchura de dos siglos que le asigna Woelfflin. Dentro de ella tienen entera personalidad este primer periodo que, para mayor claridad, podríamos llamar protobarroco tridentino ..... " Noten Uds. que el P. Hornedo parece se inclina, sin decirlo, del lado de Weisbahe, que consideró el barroco como el arte de la contrarreforma -y así es en efecto, pero solo en parte, como ya vimos-, pues nos da a entender más o menos vagamente que ese estilo es expresión del espíritu trentino, lo cual no se puede admitir, sino con grandes reservas, - algunas se perfilaron en la lección anterior- y; en todo caso, solo podría aplicarse al barroco del orbe católico, y no al del mundo protestante, claro está y aun eso tampoco es del todo exacto; el barroco lleva consigo una mayor complejidad en su completo desarrollo.

Sea como fuere, no es cosa que nos pongamos ahora dilucidar esa cuestión, que dejo aquí simplemente apuntada, ya que dado el escaso tiempo de que disponemos en este curso, nos interesa y urge tratar más de cerca otras cuestiones.

3°.- Trataremos, pues, de bosquejar en esta lección rapidamente los caracteres más generales de ese protobarroco tridentino.

Podría hacérséle derivar en arquitectura de Miguel Angel, en particular de su proyecto para la basílica de San Pedro en Roma. Con compararlo con el de Bramante, tenemos ya una imagen del cambio que se estaba operando en aquel entonces, en el arte arquitectónico. Bramante es un arquitecto renacentista puro, tanto en sus días de Milán como en sus días clásicos de Roma. Buonarrotti ya no lo es. En su proyecto, se desprende, en realidad



del clasicismo,. Concibe la totalidad de la fábrica como algo ascendente y poderoso, y así como Bramante pensaba en una cúpula de tipo clásico, es decir, semi-esferoidal, en casquete, sin gran impulso ascensional, o más bien en puro equilibrio de impulsos, como sucede en la del Panteón de Agripa, Miguel Angel ya pensó en darla gran altura, aunque luego Fontana que fué, como es sabido, quien la llevó a término, por haber muerto entre tanto Miguel Angel, todavía le comunicará un acento más ascensional que el mismo Buonarroti en su proyecto que no vió realizado. Así como Bramante se fué tras lo romano, Miguel Angel acudió a su patria florentina, porque allí tenía la norma a seguir en la cúpula con propensión gótica ascensional de Brunelleschi.

Por lo demás, se ha dicho muchas veces y todas con razón, que Miguel Angel suprimió del proyecto de Bramante toda suerte de elegancias, renacentistas, pórticos, logias, frontones, semi-cúpulas, y que, a cambio de ello, a cambio de esa riqueza y variedad de motivos ornamentales, se inclinó voluntariosamente hacia las grandes masas unificadas y los grandes efectos. Las elegantes y nobles columnas al gusto de Bramante fueron sustituidas por poderosas columnas, fuertes pilastras que sobresalían de los poderosos muros, dándoles acento y expresión, pero no como algo desligado de ellos, exterior a ellos, separable de ellos, sino como elementos que salían orgánicamente de los muros mismos; eran acentos rítmicos de su expresión total. En esta forma, llevando las grandes masas y la sobriedad arquitectural en cierto modo al extremo, opejando con los efectos de claroscuro, distribuidos con parquedad, en grandes manchas, pensó hacer de toda la construcción algo así como un poderoso y erguido sustentáculo de la cúpula en la que puso el mayor acento glorificador del poder de la Iglesia. Así como Bramante, acertó unir el poder de las masas con la gracia y la delizadeza, Buonarrotti se dió principalmente a la expresión de la fuerza.

Este tratamiento en grandes masas rítmicas, esta simplificación, en la que se sacrificaba la gracia y la elegancia, la misma armonía que proclamara como cosa esencial el Renacimiento, a la fuerza y a la movilidad, - se hallaba y preceptuada en León Battiste Alberti, y algo de eso puede observarse también en los dibujos arquitectónicos que se han conservado de Leonardo de Vinci. Leonardo concibió también -anticipadamente- un tipo de iglesia parecido, de planta radial, coronada por una cúpula central y dominante a cuyo efecto concurría toda la edificación, de justas y finas proporciones de sobria ornamentación, tipo en el cual parece ser que se inspiró Bramante. Recordemos de paso que estuvieron juntos al servicio de Ludovico el Moro, en Milán.

En esas grandes simplificaciones y en esas grandes masas puede decirse que esta ya brotando el barroco; y en todo caso no me parece que haya ningún inconveniente en ver en la arquitectura miguelangelesca un como arranque y ejemplo del protobarroco tridentino. Nadie ignora la influencia que Buonarrotti ejerció en los arquitectos italianos de la segunda mitad del siglo XVI, en un Vignola, en un della Porta, en un Fontana, etc.; si bien se mira, son esos los genuinos iniciadores del barroco y, claro está, no es dilatado considerarlos como los iniciadores, con Miguel Ángel, del protobarroco tridentino. Ya quedó dicho que este estilo intermedio, costáneo del "manierismo", había surgido del Renacimiento clásico, tomándole a éste sus formas pero llevado de la mano de otra idea.

4°.- Llega ya el momento en que debemos preguntarnos: ¿Cuáles son sus caracteres principales o dominantes? Los podríamos deducir con relativa facilidad estudiando los del Monasterio de El Escorial y la obra toda de su arquitecto Juan de Herrera, pues es reconocido por todos los historiadores y críticos que en esa rígida y austera fábrica arquitectónica, pura geometría elevada a la condición de lirismo, -gran piedra lírica la llama acertadamen

teOrtega y Gasset- se concentra la expresión más característica y pura de la dolorosa y drámatica época a que pertenece el protobarroco tridentino. Es indudablemente el monumento que mejor lo representa, si bien en las construcciones de Miguel Ángel, Antonio de San Gallo, Vignola y Giacomo della Porta o de Fontana se expresa un parecido sentimiento general de gravedad majestuosa, pero sin alcanzar el acento intensísimo de El Escorial, a pesar de la aridez de éste.

Recorramos brevemente, por vía de ejemplo, el adusto monumento, en el que un sentimiento grandioso del poder y la majestad ha cristalizado en piedra berroqueña o granítica. Pero antes, siguiendo mi buena o mala costumbre, quiero hacer otra cita. Pertenece ésta a un ensayo del profesor español mi amigo don José Camón Aznar, en el que se trata del "estilo trentino". "¿Cuáles son sus caracteres? -se pregunta. - ¿Qué sustantividad puede presentar frente a los estilos limítrofes? (Alto Renacimiento y Barroco), para erguirse autónomo, como un pilar, sobre el cauce de la continuidad artística? En primer lugar, hay que afirmar que así como otros estilos representan una violenta torsión del gusto, una rectificación enconada de los precedentes, como en el caso del renacimiento toscano con el gótico flamígero, y aun del gótico con el románico, el estilo trentino se apoya en el Renacimiento y sirve de subsuelo al desarrollo del barroco". Exacto. Así, pues, por una lado es continuación del Renacimiento, pues se sirve de sus formas; y, por otro, de sus trasfondos surge el barroco. Es por consiguiente, un estilo de transición, que vienen a darnos los primeros brotes, los preliminares, aun no bien definidos, del barroco. Pero, al mismo tiempo, se le asigna un carácter, como estilo, bien perfilado en el curso de la historia de la arquitectura de Occidente.

"El arte trentino -agrega nuestro autor- representa la esencialización de las teorías renacentes, su aplicación inexorable, eliminado de -

formas, puras y abstractas como leyes, toda contaminación naturalista. Durante el leve tránsito de este periodo trentino, el hombre se plantea la mas rigurosa ascesis artística. Con una cierta semejanza con las construcciones de hoy con nuevos materiales, se elimina de su arquitectura -el arte más representativo- todo supuesto estético que no esté basado en la belleza matemática de las proporciones y en el concertado equilibrio de las sombras y luces". (1)

Estamos, por consiguiente, en presencia de un estilo cabalmente abstracto. No admite, en su pureza, ninguna adherencia ornamental, o en todo caso, ha de ser ésta de una parquedad extrema; se sitúa en lo inmóvil, en lo estático, en lo permanente, en un sentimiento, penetra hasta la angustia, de la eternidad; toma como medio depurado de expresión lo geométrico y el cálculo de las proporciones; de la mecánica de la construcción se desprende nitidamente su expresión espiritual y su sentido estético.

(1) Aproximadamente un siglo antes, León Battista Alberti había escrito que la verdadera arquitectura es esencialmente matemática; que debe obedecer a la proporción denominada "sección áurea", o "divina proporción", como decía Fra. Luca Paccioli; que "existe una aritmética de la creación, principio del orden universal....." y que "percibir la armonía de una fachada, la feliz proporción de una columna, o de una estatua, equivale a verificar inconscientemente el resultado de una operación matemática". Este sentido matemático de la arquitectura preocupó a los arquitectos desde los comienzos del Renacimiento y hay indicios que también en el periodo gótico, y en los protobarrocos tridentinos, particularmente en Juan de Herrera lo vemos aparecer en plenitud de desarrollo. Téngase en cuenta que Herrera fué notable matemático e ingeniero y fundador de la primera Academia de matemáticas en España que fué patrocinada por Felipe II.

Así pudiera parecer que está situado en el polo opuesto al barroco. Sin embargo, el barroco hunde algunas de sus raíces en él.

A no dudarlo, como hemos dicho, la "manera grande" fué la maestra de ese protobarroco. Dada la nueva inspiración religiosa, tan severa, y tan adusta, es lógico que así fuera. Se buscaba en aquellas horas, ardientes y angustiosas, de la Contrarreforma grandeza, solemnidad, majestad, austeridad en las formas, que habían de ser, ya que brotaban de la misma actitud ante la vida y la muerte, equivalentes en la expresión artística, al espíritu que dominó en el Concilio de Trento, cristalizado en los cánones aprobados por éste. Los investigadores más cautos y rigurosos no se atreven a decidir si hubo una mera coincidencia temporal entre esas formas y el sentido de los cánones trentinos, o si, efectivamente, por determinación más o menos consciente de los artistas, impulsados a la par por la misma Iglesia, obedecieron éstos estrictamente al nuevo espíritu. Sin embargo, todo hace que nos inclinemos a este segundo supuesto. Abundando en este sentido, el ya citado P. Hornedo sostiene, a mi juicio atinadamente, que "La manera grande", severa imponente, cuyos caracteres estudió Woefflin, muestra un cambio en la interpretación del clasicismo respecto al Renacimiento". "Y esa arquitectura es precisamente la que sigue al Concilio, presentándose en sugeridora armonía con el tono de austeridad que impone Trento en todas las manifestaciones de la vida católica". "Es significativo ~~añado~~ que la nación (España) que por su preparación espiritual anterior podía convertir inmediatamente en viviente realidad las aspiraciones del Concilio, sea la que nos haya legado la muestra suprema de esa tendencia desornamental en la ingente mole escurialense. Y lo que a pura la coincidencia, trasportándola al orden causal, es que persona tan enterada como el P. Sigüenza del pensamiento de Felipe II en la construcción de El Escorial diga que, habiendo sido rechazado el Concilio Tridentino por los protestantes de Alemania, por En-

rique VIII e Isabel de Inglaterra y resistióle en muchas cosas el Rey de Francia, "abraçola con summa reuerencia Felipo II Rey de España, y para con firmación y guarda de mas santos estatutos y dogmas puso la primera piedra en un Alcaçar y templo de San Lorenzo, donde se había de eternizar y obedecer para siempre". Nótese en esta cita particularmente lo siguiente: Que Felipe II veía ya en ese Monasterio como una expresión en piedra labrada del espíritu de Trento, es decir, el que se incorporó en definitiva a sus cánones. Tenemos de ese modo que existe, efectivamente, una relación entre Trento y la arquitectura escurialense, que es la forma artística más depurada y extremosa de las aspiraciones de los arquitectos del primer periodo contrarreformista. Pudo el arquitecto no pensar en Trento; pero el espíritu de éste no se respiraba en la atmósfera de la época; y no pudo estando además el Rey de por medio dejar de inspirar seguramente a Juan de Herrera.

Resumiendo: ese protobarroco obedece a sentimientos de grandeza y austeridad, y hemos visto que esa grandeza y austeridad quedaron interpretadas por un sentido geométrico de las formas arquitecturales estricto y por un menosprecio sin rebozo de todo aquello que afectara el orden ornamental a la exhuberancia decorativa que patrocinaran los arquitectos de la segunda mitad del siglo XV, los de la época de León X, y no digamos los del XIV en las postrimerias del gótico. Si una mujer, dedicada al amor de Dios y a la caridad, o simplemente austera y apartada de las vanidades del mundo, se inclinará a rechazar todos esos aderezos y se vestirá probablemente a lo monjil. Así sucedió con este estilo protobarroco. Llegada la hora de elegir formas arquitectónicas, acudió a las más sobrias y a las más majestuosas que se conocen. El orden dórico fué su preferido, porque era simple y denotaba solidez y fortaleza. Buscaba de este modo la mayor claridad, la mayor netitud, en los perfiles y no permitía que el juego de la luz en las formas die

ra a los materiales morbidez sensual. -aquella "morbidez" de que tanto gustaron los puros arquitectos renacentistas. Se buscó, en definitiva, impresionar por medio del bloque puro, rigidamente geométrico. No cabe duda <sup>que</sup> de todos los arquitectos de esa época fué Juan de Herrera quien mejor y más puramente representa esa austerísima escuela arquitectónica, que, por su desnudez y frialdad matemática, tanto disgustaba a Menéndez y Pelayo y a Karl Justi y a otros muchos que se empeñaron en no comprender su significado. El sentimiento profundo de lo grande, fuerte y majestuoso es probable que muy pocos arquitectos lo hayan tenido, como Herrera, y fué tal, que Otto Schubert, gran conocedor de la arquitectura barroca, decía que "aun el propio estilo dórico le pareció demasiado rico y necesitado de simplificación".

5°.- Volvamos ahora los ojos al Monasterio de El Escorial Más que mi palabra ha de servir la imagen. Veamos en la pantalla varios aspectos del mismo. Los principios que lo informan se deducen sin gran dificultad de la pura contemplación, aun en imagen, del mismo. Contradiciendo afirmaciones de Otto Schubert, se le ha negado por críticos e historiadores españoles, principalmente, la condición de barroco. Conviene puntualizar un poco en este debate. No es barroco, en efecto, en un sentido estricto, riguroso, (tal vez fué algo lejos en su afirmación Schubert) como sucede, por ejemplo con la obra de un Borromini, y no digamos con la de los germanos del principio del siglo XVIII. Pero, como acabamos de ver, se halla bien situado dentro del protobarroco tridentino. De esto creo que no puede haber ya ninguna duda. En cierto sentido, es lo opuesto al barroco, no ya al barroco en sus últimas llamaradas, de expansión ornamental, sino también al de su momento de relativo equilibrio en la Italia de la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, conviene que nos fijemos en algunos caracteres barrocos que esa geométrica mole ostenta. Helos aquí: 1°.- El orden gigante de la fachada del

templo, o sea del patio dicho de los Reyes, y el de la fachada de la Lonja, o sea, aquella parte tan severa y fría que es la fachada principal del Monasterio. 2°.- Estudiando simplemente la planta, se advierte que se concentran en un ámbito arquitectónico único el templo, el palacio y el convento, -todo ello orgánicamente ligado- porque, como es sabido, el Monasterio es estas tres cosas a la vez y, además, panteón de reyes., y esa concentración corresponde -ua se indicó en la 2a. lección- al barroco. 3°.- Las grandes masas que lo definen en su totalidad a pesar de su geometrismo, están como si quisieran alentar de una manera barroca. Ejemplo de ello es, como se ha hecho observar, la imacabable fachada que da al bello Jardín de los Frailes que en su tremenda horizontalidad parece querer huir hacia lejanías indefinibles. En la seca geometrización de todas sus partes alienta el sentimiento de lo infinito. Para producir este efecto, Herrera se sirvió del mismo terreno que extendiéndose en forma de terraza, parece precipitarse, y se orienta hacia un cielo abierto y una serie de cerros y altosanos ondulantes que llevan imperiosamente la vista en los días despejados al confín que aparece como una vibración de Madrid. Se ha hecho notar también que este mismo procedimiento de la "fuga por la horizontal" siguió Domenico Fontana en sus edificios que es caracter de los palacios barrocos, y que coincide con el que los arquitectos de nuestra época han realizado en grandes construcciones de concreto, metal y cristalería, con predominio tan grande de la horizontal, que parecen como movidos por un anhelo de fuga y de querer perderse en lejanías remotas. El predominio acentado de la horizontal nos deja esta impresión de fuga hacia el horizonte, del mismo modo que el de la vertical hacia los cielos. Lo propio del estilo clásico es el equilibrio entre las dos. El barroco rompió con tal equilibrio. Es imposible llamar clásica a una construcción como ésta de Herrera y si se rechaza también la denominación de barroca aplicada a ella, habrá que pensar, y así parece que sea, en



que se halla en una situación intermedia entre ambas concepciones. Basta con fijarse como la cúpula y las pingorotas de las cuatro torres tiran hacia arriba a toda la mole. Herrera se forma en el alto renacimiento italiano, y en Italia misma y, cuando él quiere aparece como un renacentista clásico. Tal la galería dicha de los convalecientes de elegante aire toscano o mejor paladiano, y el mismo templo con su indefinible acento barroco, inspirado en San Pedro de Roma, del Monasterio. De modo que hay que darle la razón al P. Hornedo cuando dice que es la solemne mole escorialense "el ápice de la severidad e imponencia de los palacios italianos de la época", y que "El Escorial significa en arquitectura la culminación del romanismo dominante y unificador". "En esta hora -agrega- no es Florencia, o Génova, sino Roma (es cosa sabida) la que da la pauta. El Escorial es la conjunción máxima del clasicismo vitrubiano y la aristada personalidad de Juan de Herrera en signo de triplicidad con el italianismo de Felipe II: estoica severidad romana, parsimoniosa dignidad española, geométrico genio herreriano, imponente adustez regia, reunión en la hora mundial, seria y solemne, que siguió al Concilio de Trento...."

Aquí tenemos una vez más el tono de la sociedad unido al del arte