



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	001: DOCEJUCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0018
FOJAS	240-252
FECHA (S)	1952

Curso de 1958.→

XVI

Al llegar a la lección de esta noche, décimasexta de este curso de introducción al estudio del Barroco, en cierto modo podría decirse que han quedado ya expuestos en sus líneas más generales los rasgos que en lo más fundamental caracterizan en arquitectura el estilo que venimos estudiando, aunque todavía falte mucho para que ese estilo quede siquiera medianamente delineado. Porque, si el curso no hubiera entrado ya, según creo, en su último mes con la lección anterior, el buen método expositivo nos obligaría a que entráramos ahora de pleno en lo que tal vez pudiéramos llamar la parte pragmática del mismo, o sea, en la comprobación o corroboración práctica, a base de abundantes ejemplos de todo lo que llevamos expuesto. Si bien se mira, casi a todo lo largo del curso hemos pretendido por medio de proyecciones realizar, aunque de una manera bastante deficiente, no es menester decirlo, esa corroboración o ilustración, por medio de imágenes, de los conceptos más salientes y fundamentales que hemos ido considerando. Lo que ahora nos competiría realizar sería, pues, una ampliación bastante considerable de lo ya hecho en ese sentido, estudiando con cierto detalle los monumentos más típicos del barroco arquitectónico, de cuya consideración y análisis salió lo que pudiéramos llamar la teoría del Barroco puro; y, al mismo tiempo habría que tratar de la historia de ese estilo en Occidente y América, para que esa exposición fuera completa. No necesito decirles que un programa así es algo vasto, de una amplitud que es imposible abarcar en un curso de tan pocas lecciones como el nuestro. Mi primitivo programa o propósito indudablemente demasiado ambicioso, fué ese; pero, por razones especiales y de todo punto atendibles, hubo de reducirse aproximadamente a su tercera parte, que es la que estamos explicando. Resulta así que carecemos de tiempo para meternos en un terre-

no histórico-artístico de no escasa complejidad. A la par -¡hay, dolor!-, aunque tuviéramos tiempo no podríamos hacerlo, al menos por el momento, por falta del abundante material ilustrativo que necesitaríamos para ello. Pero estoy seguro que estas deficiencias las pueden Uds. suplir muy bien con el propio estudio, por su propia cuenta, ya que espero que queden en definitiva asentados esta vez los principios generales y en todo caso, si les interesa la materia, no dejaré, según crea, de presentarse tal vez la ocasión de que hagamos juntos ese estudio complementario del Barroco.-

Lo que vamos a hacer en las lecciones que faltan para dar por terminado el curso, y me parece oportuno advertirlo, es lo siguiente: afirmar con nuevos desarrollos y aclaraciones los conceptos ya expuestos, y, al mismo tiempo, los complementaremos con otros que se hallan con ellos íntimamente ligados, de modo que tengo la esperanza tal vez ilusoria, de que al fin del curso quedará claramente definida, dibujada en lo esencial, la figura estética del barroco arquitectónico en general.

2°.- Antes de que entremos en esa última faena, quisiera que de paso citáramos las maneras o los puntos de vista desde los cuales puede estudiarse un periodo determinado de la Historia de la Arquitectura. Esas maneras o puntos de vista se reducen principalmente a dos, a saber:

1°.- Se estudia ese periodo minuciosamente desde su principio a su fin en aquellos momentos que mejor vayan caracterizando el desenvolvimiento arquitectónico de dicho periodo, momentos que marcan, por decirlo así, los hitos de semejante desarrollo, estableciéndose de esa manera los puntos de referencia más característicos y significativos mediante los cuales el investigador prueba sus asertos. De esa suerte, se estudia el desarrollo de un estilo en general, haciendo caso omiso a la localización geográfica de los productos del mismo.

2°.- En esta otra manera, la localización geográfica, por el contrario

es tomada muy en cuenta y es capital en semejante estudio. De ese modo el estilo se halla unido a la geografía, a la localidad en que las obras se producen. Así pues, existe una geografía del románico, del gótico, del renacentista, del barroco del rococó, etc. Por consiguiente, esta segunda manera, o punto de vista de estudiar un periodo o estiloartístico postula la necesidad de estudiar el desarrollo de ese estilo en las distintas localidades en que se produzca dada una de ellas va suministrando caracteres especiales, o mejor dicho matices propios en que ese estilo se ha ido manifestando y desarrollan ahí. Y fijando con cuidado y precisión tales matices o peculiaridades propias de las diversas localidades se establece lo que se llama la geografía de la vida del referido estilo. Y es de notarse que en un tipo de estudio como ese no se suele referir únicamente a nacionalidades enteras -v.gr. al barroco italiano, al español, al germánico, el mexicano o en general al hispano-americano, etc.-, sino que no dejan de presentarse con frecuencia casos en que el estudio debe hacerse particularmente según comarcas y según determinadas ciudades. Esto acontece con casi todos los grandes estilos conocidos.

No hay por qué advertir que esa segunda manera está cabalmente fuera de nuestro propósito, pues requeriría cursos monográficos muy restringidos y minuciosos, los cuales se apartarían totalmente del carácter que deben tener los cursos de este seminario, al menor, por ahora. En cuanto a la primera manera o punto de vista, tampoco ha sido ni es la nuestra en este curso, porque, en verdad, no hemos atendido en ninguna forma al desarrollo histórico y a los momentos que pueden mejor definirlo, al curso de sus diversas etapas. Nuestro curso no ha sido, no es, claro está, un curso de historia, aunque hayamos más de una vez hecho referencia a ella, sino algo así como la exposición del extracto teórico permítanme la expresión, extraído del estudio de esa primera manera, o punto de vista, de enfocar la historia de un estilo arquitectónico o de un determinado

estilo en general en todas sus ramificaciones por las distintas artes. Por eso les decía a Uds. hace unos momentos que el complemento de este curso habría de ser un estudio histórico que, para ser completo, había de servirse de las dos maneras dichas de enfocar la historia.

Perdonen Uds. esta leve desviación en el camino que debemos seguir. Pero me interesaba exponer o aclarar, aunque fuere de la manera más sucinta, el propósito que me ha guiado en este curso y me guiará hasta el fin del mismo.

El tema del Barroco, como saben Uds, es muy complejo y no estamos haciendo otra cosa que aflorarlo un poco.

Es ya hora que tornemos a nuestro camino propio.-

3°.- En las dos lecciones anteriores, siguiendo a Woelfflin, se deslizaron dos términos que conviene tal vez aclarar y deslindar en sus significados propios; son, a saber: tectónico y atectónico. Todos Uds. están hartos de saber el significado de ambos; entran de lleno en la terminología de la profesión del arquitecto y este vocablo, como el de arquitectura, tiene comunes con ellos sus raíces. Sin embargo, y a riesgo de abusar un si es no es de su paciencia, tal vez sea conveniente ver ahora el modo cómo los entendía y aplicaba a sus estudios Woelfflin. De esas suerte es muy probable que arrojemos más luz sobre lo que ha quedado expuesto en las últimas lecciones.

Tectónico y atectónico. Lo tectónico es absolutamente inherente a la arquitectura. Todo edificio es una estructura, un organismo sui generis, y, por consiguiente, ha de estar estructurado, ha de estar organizado, o lo que quiere decir lo mismo, ha de ser tectónico. ¿Cómo, pues introducir en los estudios de arquitectura el término atectónico, o mejor dicho, como concebir un estilo arquitectónico que sea atectónico, que se desatienda de lo estructural, de lo orgánico? Parece ser que no hay posibilidad de ello. Sería un contrasentido. Sin embargo.... sin embargo.... no tomando las cosas de un modo absoluto y radical, sino

relativo, puede decirse que existen estilos que son atectónicos o que tienden marcadamente a lo atectónico. Basta con citar al gótico en su último periodo y al barroco. El mismo Wolfflin nos dice que la pintura puede ser atectónica, pero que la arquitectura ha de ser tectónica. "No obstante -agrega-, el desquiciamiento de la tectónica se manifiesta en la arquitectura con caracteres análogos a los que se presentan en la historia de las otras artes del diseño". De todos modos, el investigador no deja de tener algún temor sobre el empleo del término atectónico en arquitectura. Y por eso advierte que allí donde se emplea ese vocablo, debe sustituirse por la expresión "forma abierta en oposición a la forma cerrada". Ya sabemos la significación de ambas expresiones: la una hace referencia a la forma encerrada en líneas continuas; la otra, a la forma que prescinde de los contornos lineales determinados y se atiene en su conformación al juego de los valores luminosos. Y ya hemos visto como precisamente las formas barrocas se hallan íntimamente enlazadas en el tipo de forma abierta. Por consiguiente, en este sentido cabe hablar de una arquitectura atectónica o con tendencia más o menos marcada a lo atectónico.

Pero para evitar equívocos y confusiones, veamos ahora como Wolfflin define lo que él llama estilos tectónico y atectónico: ".....El estilo tectónico -decía- es el estilo del orden apretado, rigurosamente establecido, en el que se manifiesta con claridad el sentido de la regularidad; y el atectónico es, por el contrario, aquel en que la regularidad aparece de una manera más o menos disimulada y el orden se hace libre. En el primero, el nervio vital de todo efecto se sustenta en la necesidad o forzosidad del orden, en la imposibilidad absoluta de un desplazamiento de las formas; en el segundo, en cambio el arte se entretiene en aparentar que no obedece o tiene reglas. Se entretiene, juega con ello, porque "a todo arte le es forzoso, naturalmente la forma". (Sin la forma no se concibe ninguna manera de arte). "Pero lo cierto es que el barroco goza ocultan

do la regla, deshace el encadenamiento y la demarcación, introduce la disonancia y llega a producir el efecto de lo fortuito en la decoración". Nada más justo. Consecuencia de lo dicho es que lo atectónico en el barroco no es sino aparental y no puede ser de otro modo en arquitectura.

Pero todavía precisa más esos conceptos nuestro autor, porque escribe a continuación: "Pertenece, además, al estilo tectónico todo lo que actúa en un sentido de limitación y de satisfacción, mientras que el estilo atectónico abre la forma conclusa, o lo que es lo mismo, transforma la proporción satisfactoria en otra un poco menos satisfactoria; la figura terminada es sustituida por otra que parece sin terminar y la conclusa por la inconclusa. En lugar de la impresión de tranquilidad (propia del clásico) surge en el barroco la impresión de tensión y movimiento". En las dos lecciones anteriores estudiamos estos fenómenos del barroco en relación con lo clásico. También entonces vimos como la forma fija y estable de los elementos de la arquitectura clásica se hacía como fugitiva en la barroca. A este propósito, hicimos entonces una cita de Woelfflin que, con la ve nia de Uds. voy a repetir, pero en toda su extensión para mayor claridad. Dice así: "A esto (a lo expuesto en la cita anterior) se une.... la transformación de la forma inerte en forma fugitiva. Y no es que se surpima la línea recta ni el án gulo recto; basta que un friso, aquí o allá, adopte forma ventruda o un barrote se encorve para que se comuniquen la impresión de que existe siempre latente una voluntad de lo atectónico-libre, la cual espera sólo la oportunidad de manifestar se. Para el sentimiento clásico, el elemento rigurosamente geométrico es principio y fin, igualmente importante en el diseño que en la planta; en el barroco, se verá pronto que es el principio, pero no el fin. Sucede aquí algo de lo que en la Naturaleza, que de las formaciones cristalinas asciende hasta las formas del mundo orgánico. El campo propio de las formas vegetales liberadas no es la arquitectura mayor, naturalmente, sino el mueble, que es algo desprendido del muro".

Lo orgánico vegetal, de introducirse en el barroco, se introduce como exornación en todo caso; pero la verdad es que si bien lo clásico nos deja una impresión de ajuste perfectamente geométrico y sentimos que dentro de él actúa la geometría con todo su rigor, en cambio, en lo barroco, por la movilidad aparente de sus formas, por el tratamiento flexible de la materia empleada, sentimos, por el contrario, un como latido, una como impulsión, un como movimiento, propios de la vida orgánica. Toda la fábrica barroca tiene como un temblor o anhelo de vida. Se dajera que respira y se mueve. Y sucede así, como dice el autor que venimos citando, que, "frente a las manifestaciones elementales y limitadas de la arquitectura propiamente dicha tectónica, nos encontramos ahora con tal riqueza y tal movilidad en la estructura, que otra vez nos sucede que nos vemos impulsados a recurrir al símil de la naturaleza orgánica e inorgánica. Y no sucede solamente, claro está, que la antigua forma triangular de un ático se modele ahora en curvas flúidas, sino que el muro mismo se curva flexiblemente hacia dentro o hacia fuera como un cuerpo ondulante." (A la arquitectura barroca, siempre que tiene ocasión, le gusta hacer ondular los muros y todos sus elementos; se complace, pues, en imprimir a las formas, tanto esenciales como adjetivas, movimientos ondulatorios) "Por otra parte, dada la manera flexible y continua de tratar la materia por parte de los arquitectos barrocos, sucede que "el límite entre los miembros propiamente formales y lo que es pura y simplemente material se ha borrado"; es cómo si la forma se sumiera en la materia y cómo si la materia se viera impulsada interiormente a adoptar forma. Existe, por consiguiente, una cierta indecisión entre lo perfectamente formado y lo todavía no formado de una manera estricta o entre lo tectónico y lo atectónico.

4°.- El juego de lo tectónico y atectónico, o de la "forma cerrada" y la "forma abierta", puede decirse que rige la historia del Barroco. Parte éste, como ya vimos en las primeras lecciones de este curso, de lo tectónico, de la

"forma cerrada", y por sus pasos contados va caminado con cierta rapidez hacia lo atectónico o "forma abierta".

Aquí se nos aparece de pronto la geografía del barroco, porque, si se compara el barroco italiano con el germánico o con ciertos aspectos del español, sobre todo, en su manera churrigueresca, salta pronto a la vista las diferencias entre esos distintos modos de entender y desarrollarse el espíritu o voluntad de forma del Barroco en general. El mismo Woelfflin ha observado muy atinadamente, de una manera irrefutable, que "la atectónica del barroco italiano está contenida y limitada por el hecho de que siguen perviviendo dentro de ese estilo las formas renacentistas, conocidas por muchas generaciones". No hay sino echar una mirada atenta y comparativa a los monumentos principales del Renacimiento clásico y del Barroco italianos para ver cómo éste se halla algo así como preso en aquel, pues se sirve constantemente de sus formas capitales, aunque se complazca en deformarlas y varíe las proporciones clásicas, a las que no se atiene pues la voluntad de arte de lo clásico ordena que las proporciones sean tales que nos dejen la impresión de estabilidad y de satisfacción, mientras la voluntad de arte barroca pide que se comuniquen impresiones de movimiento y tensión de fuerzas actuantes.

Sobre este punto de la satisfacción clásica y de la tensión barroca volveremos más tarde ó en la próxima lección.

Sigamos ahora con nuestra cita: "Si Italia hubiese experimentado durante el Renacimiento la invasión de un nuevo mundo de formas (como aconteció en su día en Alemania), el gusto de la época, no hubiera desarrollado los mismos motivos atectónicos que podemos ver hoy". Así como la aparición del Renacimiento En Alemania fué un cambio radical de formas, o sea, la sustitución de las góticas greco-latinas, en Italia no sucedió nada semejante, pues el gótico italiano estuvo bastante mezclado con esas formas y en todo caso la tradición arquitectural greco latina fué permanente allí. Al aparecer el nuevo espíritu, al parecer la nueva

voluntad de arte que representa el Barroco, Italia, en una forma u otra, no llegó a desprenderse de las dichas formas greco-latinas y de ahí que su barroco arquitectónico no deje de estar ligado a ellas. "El gótico tardío del Norte (se debe referir Woelfflin al alemán), observa nuestro autor, llegó a penetrar en el siglo XVI, como es sabido,. De aquí se desprende que la evolución de la arquitectura en el Norte de Europa no concuerda en el tiempo con la del Sur". Nadie ignora que Italia fué la creadora del Renacimiento, así como el Norte había sido el creador del gótico, y que, al tomar el mundo occidental el rumbo renacentista, Italia se adelantó al resto de Europa y fué su maestra. Pero si no concuerdan Norte y Sur en el tiempo, como queda dicho, "tampoco concuerdan por completo en lo material, pues es lo natural para Italia un concepto de la forma cerrada o conclusa (porque estaba en su genio); y en el tránsito de lo ordenado a lo aparentemente sin orden quedó Italia en consecuencia tan atrás de las posibilidades septentrionales como en la interpretación de la forma como brote libre y casi vegetal". En una palabra que, como ya sabemos, en el Norte de Europa se dió, aunque tardíamente, la última y más desarrollada flor del barroco arquitectónico. Para ver el barroco arquitectónico en todo su esplendor y en todo el desarrollo de su caracter hay que ver los monumentos de ese estilo que se crearon en Alemania y en el imperio Austro-ungaro, sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII. Los barrocos italianos resultan casi casi académicos en relación con ellos. En una forma u otra la tradición clásica pesaba sobre las formas barrocas italianas.

Esa tradición tectónica la pintó bastante bien, en su histórico desarrollo. Woelfflin con estas precisas y atinadísimas palabras. "El alto Renacimiento italiano -decía- realizó en el terreno de sus valores espaciales el mismo ideal de la forma absolutamente conclusa que, por ejemplo, el gótico en su apogeo, aunque partiendo éste de otro punto completamente distinto. El estilo cristaliza en conformaciones que presentan el caracter de lo forzosamente necesario, en las cua

les cada parte ha de aparecer como invariable e insustituible en su forma y lugar. Los Primitivos (es decir, los trecentistas y cuatrocentistas), llegaron a sospe-
 - - - - -
 char esa perfección, pero no llegaron a verla con claridad. Los sepulcros murales del cuatrocientos, (el estilo de Desiderio o de Antonio Rosellino), tienen todos el aspecto de algo inseguro todavía: la figura no está solidamente asentada. Aquí en este lienzo de pared, flota un angel; allá, a los pies de la pilastra angular, queda un tenante de escudo; ambos sin colocación fija y sin convencer al espectador de que sus formas, y solo ellas, son en aquel sitio la única posibilidad. Esta incertidumbre e inseguridad concluye en el siglo XVI. Aparece el conjunto en todas partes tan organizado, tan apretado, que no queda siquiera un vislumbre de "arbitrariedad". Todo depende estrictamente de todo y nada es sustituible por otra cosa sin que quede dañado el conjunto. "Frente a los recién nombrados ejemplos florentinos podrían ponerse los sepulcros episcopales de Antonio Sansovino, en Santa María del Pópolo, en Roma, ante cuyo tipo los países de menor sentido tectónico, como Venecia, reaccionan inmediatamente. La franca regularidad es la forma superior de vida". No olvidemos, sea dicho de paso, que Sansovino pertenece al Renacimiento clásico en su madurez.

Al llegarse en este movimiento o proceso estilístico al Barroco, hallamos que también en él la belleza está realizada en cada caso por un conjunto de elementos necesarios, del mismo modo insustituibles dentro del total organismo de la obra; pero, al mismo tiempo, vemos que aparece un nuevo rasgo o carácter, que es lo fortuito, o mejor dicho, la impresión de lo fortuito. Si lo clásico renacentista exigía que lo particular fuera sometido al conjunto, lo barroco tiene la misma exigencia, pero no quiere que se manifieste por manera rígida y autoritaria. Sabemos ya que en lo clásico cada parte tiene su valor particular, su forma bien delimitada y caracterizada, pero que precisamente no se logra sino por medio de una estrecha articulación de esas partes, o lo que es lo mismo, por un

sometimiento de las mismas al conjunto, de modo que, viviendo cada parte de por sí, contribuye estrictamente a la vida superior del conjunto. "¡Todo se suma al conjunto -decía Woelfflin- y, sin embargo vive por sí mismo!" Ahora bien, según nuestro autor, "esta ley manifestada al descubierto se hizo insorportable a la época siguiente". "Porque a base de un orden más o menos disimulado se trataba de alcanzar aquella impresión de libertad que, al parecer, es la única que guarda el secreto de la vida". Eso sucede en el Barroco. Al apretado orden clásico sustituye una apariencia de libertad. "Los sepulcros de Bernini, son modelos particularmente audaces de estas composiciones libres, aunque en realidad observan (en su trasfondo) la ley de la simetría. Sin embargo, no puede dejarse de advertir que, aun en las obras más tímidas, va aniquilándose la impresión de regularidad". Sucede, pues, que es tendencia íntima de la voluntad de arte barroca deshacerse de la regularidad o en todo caso ocultarla en lo posible. En el esquema de la obra completamente realizada no la denota.

Como ejemplo de esta propensión, de este gusto por lo irregular, aunque sea aparente, cita Woelfflin el sepulcro del papa Urbano, en el que Bernini ha esparcido, aquí y allá, como puntos arbitrarios, unas cuantas abejas". La abeja era el animal heráldico del Pontífice. Y comenta el mismo autor: "Sin duda se trata aquí de un motivo pequeño, que no altera la obra en sus fundamentos tectónicos; pero, con todo, no se pueden concebir estos juegos arbitrarios en el alto Renacimiento". Lo que quiere decir que lo fortuito, en este caso ese sembrar abejas sin orden visible por distintos lugares de la obra, que no admite en ninguna forma el Renacimiento clásico, es un juego en el que en una forma y otra se complace el Barroco. La aparición de lo fortuito en una obra del Renacimiento clásico sería un contrasentido o una evidente herejía, pues allí el orden y su apariencia es severa ley. En cambio, el Barroco hace de lo fortuito, ya que no una ley

rigorosa, sí, un elemento de impresión y juego que le encanta.

Estos ejemplos no pertenecen, aunque no sean ajenos a ella, a la arquitectura propiamente dicha. En ésta lo fortuito y lo atectónico no pueden jugar el mismo papel que en los citados ejemplos. La arquitectura propiamente dicha reclama mayor severidad. Con todo, nos previene el tantas veces citado Woelfflin, y le seguiremos citando con frecuencia hasta el final del curso, "que lo principal permanece en ella invariable, o sea, que la belleza en la obra de Beamanig es la de una regularidad disimulada". Ya quedamos en lecciones pasadas que estableciendo paralelos entre lo clásico y lo barroco comprenderíamos mejor el carácter diferencial de éste último. Así, se acaba de declarar que el Renacimiento clásico instituye, proclama e impone la ley de la regularidad, y que el barroco la niega, pero sólo aparentemente: trata de ocultarla. Ahora bien; nuestro autor se pregunta: ¡ Dónde está lo sometido a la ley? Y responde: "Es cosa esa que no puede explicarse en cuatro palabras. Se halla en la consonancia de las formas, en las proporciones, generalmente uniformes; radica también en los elaborados contrastes que se soportan recíprocamente; en la articulación rigurosa, mediante la cual cada miembro aparece como una unidad limitada en sí; estriba, en fin, en un cierto orden de la serie de las formas alineadas, etc." Esto en cuanto al concepto clásico del arte. ¿Y que sucede con el barroco? Pues que en todos los puntos sigue un procedimiento idéntico, "porque no sustituye el orden por el desorden", pues simplemente se limita "a transformar la impresión de lo rigurosamente ligado en una impresión de libertad". De donde resulta que, como ya hemos expuesto en otra forma, "lo atectónico se sigue mirándose todavía en la tradición de lo tectónico". "Todo depende del punto de donde se ha partido, por que la disolución de la ley solo significa algo para quien la ley fué naturaleza alguna vez". Ello es evidente: quien no ha sentido nunca la ley no puede darse cuenta lo que signi-

fica el faltarla o el que falte. El Barroco parte de un punto histórico en que la ley, la regla, tiene una fuerza coactiva extraordinaria. No se concibe ninguna creación sin ella y a ella se obedece espontáneamente. Al aparecer el Barroco en Italia, la ley se debilita, la adhesión a la misma deja de ser rigurosa, deja de ser naturaleza espiritual, pero la ley sigue viviendo de una manera latente.

En la próxima lección seguiremos trantando este tema. Muchas gracias.