



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	001: DOCEENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0011
FOJAS	145-157
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

IX

En las ocho lecciones pasadas de este curso hemos dado no pocas vueltas y revueltas en torno al concepto del barroco. Es probable, no lo sé que, a consecuencia de ellas, esté ya ante nuestros ojos la figura de ese grande y singular estilo, sin no en su totalidad y en todos sus detalles, por lo menos en su traza o diseña más general. A partir de esta noche vamos a coger -en lo formal- como se dice al toro por los cuernos, aunque casi y sin casi me atrevería a decir que en ningún momento, desde nuestra primera lección a la de esta noche, hemos dejado de hacerlo, -aun en aquellas tres lecciones que dedicamos a bosquejar muy someramente el paso histórico de la época renacentista a la que hoy se llama barroca. Y de ahí viene mi pretensión, probablemente ilusoria, de creer que ya se la sacado de cimientos y que ya se yergue en el aire con algunas de sus líneas funcionales por lo menos una parte del edificio, digámoslo así, que estamos contruyendo en este curso.

Ahora nos toca precisar con mayor rigor lo que haya quedado del mismo en vago o mal definido, lo que haya quedado someramente apuntado; nos toca afirmar en sus contornos y llenar los esquemas ya trazados de sustancia estética, en virtud de lo cual todo el edificio no se nos aparezca simplemente un amazón, en triste esqueleto, sino llene, pleno y matizado en sus formas esenciales.

Hemos hablado a lo largo del curso de la necesidad de hacer un análisis, de los caracteres esenciales, básicos, definitorios, del barroco y hasta hemos mencionado algunos de ellos; y, si no del todo, directamente, al menos de una manera indirecta o asoslayada, han ido apareciendo ante nuestra vista con más o menos precisión. Precisamente para reforzar esa aparición

dé dichos caracteres nos hemos servido de las imágenes que han visto Uds., sucederse en las tres últimas lecciones en la pantalla.

A partir de esta noche, y hasta el finál de este curso, intentaremos perfilar con el mayor rigor y precisión que podamos tales caracteres básicos.

1°.- Movimiento y masa. He aquí dos de esos caracteres. Del primer nos ocupamos con alguna extensión en la tercera lección de nuestro curso. No voy a repetir lo que entonces dije, pero sí que sin la moción, sin el movimiento en las formas, no puede concebirse el barroco. El movimiento entra en su propia sustancia. Si bien no todas las formas en movimiento son barrocas, no existe ninguna forma barroca que no esté íntimamente unida al movimiento. Por consiguiente, y no importa repetirlo, diremos que el movimiento es caracter esencial, principalísimo del barroco. Pero también debemos advertir inmediatamente que por sí solo no lo define. Es insuficiente para ello.

Entra ahora en juego el otro caracter de los dos que acabamos de mencionar: la masa. Sostuvo Woefflin que "masa" y "movimiento" son principios del estilo barroco. A tal estilo no le preocupa por otra parte, poner de manifiesto con nitidez de perfiles ninguna de las formas de que se sirve. Adelantémonos a decir que la línea pura, el plano o superficie delimitante a la manera euclidiana, no entran en puridad a formar parte de su estructura. No busca tampoco el equilibrio armónico y articulado de las partes en un todo, ni la belleza individual de cada una de esas partes. Entonces, ¿qué es lo que busca? Dicho brevemente, busca poner de manifiesto la expresión de un determinado movimiento incluso en una determinada masa. O dicho de otra manera: el barroco en sus caracteres esenciales, en sus substratum, se reduce precisamente a esto: a masa y movimiento. Por consiguiente, masa y movimiento son determinantes del mismo. Con esto hemos avanzado bastante

en la definición de lo puramente formal del barroco. En este estilo el movimiento está, consecuentemente, actuando sin cesar en la masa arquitectónica. Póngase ante la mole de cualquier edificio de ese estilo. En México agundan. Digame luego de un rato de contemplación si hallan en él un solo punto, un solo detalle, una sola forma importante, que se halla quieta, que esté en reposo, como en los edificios del arte clásico. Tomemos un ejemplo concreto, y no de todo un edificio, sino de un puro elemento arquitectural: la columna. ¿Qué ha hecho de ella el barroco? La columna, aunque procede, como es sabido de Egipto, adquirió su máxima belleza y gracia en Grecia y luego en el Renacimiento italiano, pasando antes por las ciudades helénicas y Roma. El barroco no la rechaza; la toma del Renacimiento; pero, si no siempre, con frecuencia tiene a bien aniquilar su pureza de forma; en una palabra, la deforma. No la aísla generalmente, sino que, siguiendo una tradición romana, la incrusta en la masa del muro o en la de los pilares. De suerte que así como la columna, en su empleo clásico, se nos muestra en toda su belleza o gracia individual, y podemos dar vueltas en torno a ella, contemplando la pureza nítida de su perfil, pocas veces la hallaremos así en el barroco: domina en él la forma dicha incrustada en la masa, y, cuando no está tratada de una manera, verdaderamente exenta y libre. Veán en la proyección diversos ejemplos de su empleo. Ahí tienen Uds. la fachada de Santa María de la Paz -1655 - 67-, Náma, obra de Pietro de Cortona. Las columnas son lisas, están respetadas en sus puros perfiles, tiene proporción elegante, y se han empleado en las tres formas dichas: exentas, incrustadas y, pro decirlo así, entre incrustadas y exentas. Pero observen el conjunto de la fábrica y -aun en el proyección- verán que todas esas formas se sumen en la masa total, se hacen uno con ella. Aquí todavía vemos a la columna respetada en la belleza particular de su forma y casi casi tratada a la manera clásica. Pero con alguna frecuencia el barroco no la respeta tanto.

Se complace a veces en romper sus líneas y perfiles, en subdividirlos, en descomponer el fuste en ronchas, cuando no en estriar la superficie de la columna en forma de culebrina o de zig-zag; en ocasiones, también hace del fuste de la misma una especie de sustentáculo de toda suerte de adornos vegetales o puramente geométricos; cuando sonó la hora de lo que llamamos "churriguerismo", entonces la columna clásica pasa a segund término o desaparece y es sustituida por la dicha salomónica, en la cual suelen enroscarse con frecuencia los pámpanos de la vida con sus racimos de uva, etc.etc.(1)

(1) Aunque sea dicho de paso, es conveniente advertir en este momento que el Barroco cambia también la proporción de los intercolumnios, pues vemos con cierta frecuencia columnas pareadas, y otras grandemente apartadas entre sí, no faltando tampoco que, con intención de dar movilidad y claroscuro y hondura, aparezcan columnas muy cercanas las unas de las otras, pero situadas en distintos planos. También es frecuente en el barroco la ruptura o sincopación de las cornisas y de las molduras de los frontones, que, a veces son curvos; la sustitución del arco de circunferencia, por el elíptico o el ovular, y lo mismo el círculo por la elipse o el óvulo. Gusta además el barroco de la espiral, de la voluta, de la curva y de la contracurva, de la serpentina y, en fin, de toda línea o combinación de líneas que expresen movimiento. A la pilastra, la suete a las mismas variaciones que a la columna y en el barroco aparece la pilastra en forma de pirámide truncada invertida, -elemento que ha adoptado, con el cono truncado, invertido también, la arquitectura moderna, pero con frecuencia, permítanme que lo diga, hace uso de tales elementos con poco arte y menos gracia y belleza, cuando no con evidente fealdad. Mas de todas estas formas y sus variantes que emplea, principalmente el barroco iremos trantando en lecciones sucesivas.

Para un espíritu clásico todo eso es una pura blasfemia estética, una herejía artística intolerable, digna de purgarse en la hoguera, pues esa maravillosa invención que es la columna clásica, ese gran símbolo de la pureza del genio helénico, esa conjunción superior de sensibilidad artística exquisita y de intuición matemática, se ha desvirtuado en tal forma.

El arquitecto barroco -no hay que olvidarlo- obedece a otra sensibilidad estética y a otro concepto artístico que el arquitecto clásico. Por eso, si efectivamente, no dejó de sentir la pura belleza de la columna clásica, y acabamos de ver como se sirvió de ella Pietro de Cortona, por ejemplo y otros, no deja tampoco de servirse de ella como le conviene y dentro del criterio general del estilo en que realiza sus obras. En virtud de esa actitud, no tienen el menor escrúpulo en acabar con su pureza, desfigurándole totalmente.

La columna, tal como la entienden los clásicos, es expresión de un puro y sutilísimo equilibrio. Es un elemento de sostén y dentro de él actúan las fuerzas eréctiles que van a buscar a las de la gravitación. Pero entre unas y otras fuerzas se produce dentro de ella un equilibrio perfecto de modo que el espectador no pueda ser impresionado por ninguna manera acentuada de la expresión dinámica del esfuerzo sustentante o por la expresión de la misma índole de la fuerza gravitante. Esa es precisamente la armonía básica de la arquitectura de tipo clásico. Armonía que, por lo demás, no se preocupa al barroco, sobre todo cuando este estilo, ya maduro, se acerca más y más a sus últimas formas, en las que el movimiento toma notable preponderancia y lo puramente tectónico se oculta más y más a la impresión del espectador.

Claro está que esto que acabamos de decir con referencia al empleo de la columna es válido también para la totalidad de un edificio barroco.

2°.- El barroco en sus dos siglos de desarrollo y existencia tiene muchas variedades, tanto por razones de su propio desenvolvimiento general, como en razón del gusto, de la idiosincrasia de los distintos pueblos en que se produce. Esto aparte de la personalidad de cada arquitecto. No podemos tratar en este curso, ya que el tiempo seguramente no nos dará de sí, y yo por mi parte, no quiero tampoco abusar de la paciencia de mis oyentes, de esas diversas manifestaciones particulares del barroco, aunque hayan sido anunciadas en el programa del curso. Solo podemos tratar aquí de los caracteres esenciales del barroco en general. Y la verdad es que esos caracteres resaltan más y mejor, se manifiestan con mayor claridad y evidencia, cuando tenemos presente el sentido artístico de lo clásico en frente del sentido artístico de lo barroco. Acabamos de verlo con la columna y vamos a verlo ahora de una manera más general, aunque ello implique alguna que otra repetición de conceptos ya expuestos.

Repitámoslo: masa y movimiento, o mejor, masa en movimiento. En el barroco la acción del movimiento en la masa no suele estar igualmente repartida por toda la construcción. A veces se concentra en un solo lugar y otras se reparte por diversos lugares. En el barroco más estricto toda la fábrica entra en movimiento, como suele suceder también en el rococó. En el barroco español, por el contrario, sobre todo en la arquitectura civil, sucede con cierta frecuencia que, en una estructura regular, diríamos que clásica, lo barroco, es decir, el predominio de la masa en movimiento, solo aparece en la parte más importante de la fábrica. A esta se le da gran suntuosidad, mientras que el resto es tratado sobriamente, euclidianamente. Pero, fuera de estos casos, que no hacen ley, lo cierto es que toda fábrica barroca se halla movida por un impulso que la lleva a ondular en todas sus partes. Lo que en este sentido puede diferenciar unas partes de otras, es simplemente la mayor o menor masa sometida a mayor o menor movilidad; pero

en todo caso veremos actuar al movimiento en la masa, o mejor dicho, que masa y movimiento se hacen uno y lo mismo en este caso.

3°.- Volvamos, pues otra vez por un momento nuestra atención hacia lo clásico. En un edificio clásico, al contrario de un edificio barroco, es esencial la calma, la quietud. Nada se mueve en sus formas como no sea con un movimiento imperceptible y reposado. El movimiento es pura y simplemente un matiz expresivo que se borda sutilmente sobre un cañamazo de quietud. De modo que así como en el barroco el movimiento infuso en la masa va determinando la mayor o menor importancia en el conjunto arquitectural de esta o la otra parte, en el estilo arquitectónico clásico no advertimos esa diferencia de movilidad. La poca movilidad que tiene se reparte regularmente en todas las partes del edificio. Las dos fuerzas capitales que obran fatalmente en toda construcción, la gravitante y la desostén, aparecen en la arquitectura clásica incorporadas a los miembros de la misma de una manera natural, y naturalmente actúan: su juego y equilibrio se hacen evidentes por si mismos, sin que se sienta el esfuerzo que realiza el sostén contra el poder de gravedad, ni más ni menos que acabamos de verlo en un elemento aislado, la columna clásica. Precisamente en razón de este venturoso equilibrio, de ese juego de fuerzas regular y bien medido, se manifiesta la armonía y serenidad propias de la arquitectura clásica. Vean en la pantalla algunos ejemplos.

Ahora bien; acontece que en el barroco, o mejor dicho, en el expresión de lo barroco, las cosas van de otra manera, pues el concepto expresivo y los modos de realizarlo han variado de una manera muy considerable al pasarse del Renacimiento al Barroco; y el hecho cierto es que esas dos funciones, la gravitante y la de sostén, se expresan en el barroco en forma tal que se siente que ya no existe aquel equilibrio venturoso propio de lo clásico y que se ha roto en la apariencia aquella armonía que existía

entre las fuerzas gravitante y las de sostén, de modo que se manifiestan el esfuerzo, la tensión, la lucha, entrambas; la pasión, en fin, que en su juego se desarrolla. Ha desaparecido, en consecuencia, el equilibrio venturoso que se realiza en lo clásico y se nos introduce de esa manera en un mundo de formas y fuerzas estéticas sin reposo.

Consecuencia de tal concepto es que la acción -en lo estético- no está pura y exclusivamente vinculada al los miembros constructivos, no radica totalmente en ellos, sino que se desparrama por toda la masa de la construcción: de esa manera toda la masa arquitectónica es lanzada, por decirlo así, a la impetuosidad mayor o menor del movimiento. Y no por ello, claro está, se falta a las leyes de la construcción, pues en tal caso el edificio padecería considerablemente, y los barrocos suelen estar solidamente contruidos, sino en lo estético y expresivo no se atiende el arquitecto barroco como el clásico generalmente, se atiene, a dar o cargar toda la expresión precisamente en los miembros cuya función es realizar la estabilidad de la fábrica. No es menester decir que el barroco no deja de preocuparse de ellos, desde luego. Pero, para la significación estética y espiritual, para lo que él quiere expresar, no se sirve exclusiva y particularmente de los mismos; no los acentúa, no los marca, no los revela en su función, no les comunica, en fin, valores propiamente expresivos. En realidad encubre con estos los estáticos o constructivos.

4°.- Aunque nos estamos ocupando exclusivamente de arquitectura barroca, no estará de más decir ahora que los principios son generales y aplicables a todas las artes. Porque se admite que cuando un estilo es tal y representa el sentido de una época histórica, al estudiarlo en una de las artes particulares, es como si, en general, se estudiara toda, porque ese estilo imprime carácter a todas las producciones de esa época. De suerte que como decía Woelfflin, "las columnas y arcos del alto Renacimiento hablan tan

elocuentemente del espíritu del tiempo como las figuras de Rafael, y una arquitectura barroca no da menos la idea del cambio de ideales que si se comparan las actitudes disparatadas de Guido Reni con la noble continencia y grandeza de la Madama Sixtina". La obra clásica de Rafael no está exenta, ni mucho menos, de movimiento; pero es el suyo en general, pausado, sin arrebato, mientras la barroca de Reni no repara en medios para darnos la impresión de un movimiento vertiginoso y aún frenético y en todo caso apasionado. Cuando un estilo es real y verdaderamente tal lo penetra todo y todo lo conforma y a todo somete a sus normas tácitas o expresas, a sus modos de expresión. Pues ¿qué duda puede haber de que Rafael obedecían en sus pinturas a la misma "voluntad de arte" que su deudo, amigo y protector el arquitecto Donato Bramante en sus nobilísimas y serenas, elegantes y majestuosas, invenciones arquitectónicas? ¿Cómo no ver la hermandad espiritual que existe entre las esculturas de Miguel Angel y sus invenciones, sus peculiares masas y formas arquitecturales? ¿Cómo separar en el concepto estético esencial a Sansovino escultora de Sansovino arquitecto y lo mismo a Bernini arquitecto de Bernini escultor? Cuando se entra o se está ante un edificio barroco, iglesia o palacio, y se contemplan al mismo tiempo las pinturas y esculturas de la misma época que haya en él, ¿no se siente claramente que tanto esas pinturas como la arquitectura del edificio proceden de un mismo y único tronco? Ello es claro y evidente. En todas las artes soplaban entonces el mismo viento del espíritu, que así como en el Renacimiento clásico era suave, sereno, majestuoso y confortador, en la era barroca tomaba forma de ventarrón y más cuando esa era avanzaba más allá de su madurez y el estilo se acercaba a su descomposición y muerte. Fué el uno símbolo de estabilidad superior, de quietud serena y armonía; el otro, de movimiento creciente de arrebato y pasión.

4°.- A este propósito, Woelfflin declara que "el concepto central

del Renacimiento es el concepto de la proporción perfecta. Intentó esa época ganar en arquitectura lo que se había propuesto en la figura, o sea, la imagen de la perfección reposando sobre si misma. Trata de conseguir que cada forma (de un edificio) tenga una existencia que termina en ella misma: agilidad en las coyunturas; solo miembros vivos y autónomos; O lo que quiere decir lo mismo: que cada miembro arquitectural tenga un valor en si y por si, y un valor propio y autónomo, una belleza propiamente suya (la columna como tal, el entablamento como tal, las cornisas, molduras y aleros como tales, etc.etc.), de modo que el conjunto venga a ser la concordancia armoniosa de cada una de esas partes individuales, hermosas por si mismas, con las demás. "Las columnas -agrega nuestro autor-, los entrepaños de una pared, e el volumen de cada miembro constructivo, como el del conjunto, las masas del edificio todas juntas, son estructuras que hacen sentir al hombre una existencia satisfecha de si misma, más allá de la medida humana, pero asequible siempre a la fantasía. Con infinito agrada percibe el sentido este arte como imagen de una existencia elevada y libre, en la cual se le permite tomar parte".

Es esta una buena y sintética definición del arte clásico renacentista. Nos invita ese arte a imaginarnos la vida como algo noble, equilibrado, armonioso y sereno. Habría que decir ante tanta excelencia: ¡Háganoslo Dios bueno!..... Porque si bien esa maravillosa sustancia y espiritualidad del arte clásico pone ante los ojos de los hombres una de las más grandes y nobles invenciones de la humanidad, no deja de ser por eso una superior invención poética, una dulce y altísima fantasía, un nobilísimo anhelo, una espléndida ilusión artística, que rara vez, o mejor dicho, nunca, se cumple en la realidad de la vida, como no sea en forma de arte. Y eso sucedió precisamente en la época del Renacimiento clásico. Es la suya una historia -fuera de este o el otro instante- desasosegada, tumultuosa, doloro-

sísima, -guerras y fieron males- que se mueve en los antípodas morales del arte sereno y lelevado que produce. Quien juzgara la vida histórica de la época del Renacimiento clásico por la obra artística que nos legó, incurriría en crasísimo error. ¡Qué lejos estuvo esa vida de las formas artísticas ideales que pusieron en pie un Rafael o un Bramante!..... El arte fué expresión de un alto ideal que no coincidió con la realidad histórica.

Y es de advertir que esos periodos clásicos del arte duran poco, casi tan poco como el sol en el cenit, y el rocío en las eras. Dijérase que la realidad de la vida se hace celosa de ellos, que los repale por perfectos y por ende los quebranta a la vez que pide entrar ella misma en la expresión del arte. En esa forma se realiza el paso del Renacimiento al Barroco resultando así, aunque parezca paradójico, que el Barroco se halla más cerca de la realidad histórica de su tiempo que el Renacimiento clásico.

"El barroco -escribe nuestro autor- se sirve de un sistema mixto de formas; pero ya no comunica algo que sea perfecto y completo en sí, sino algo movido, en proceso de realizarse, en proceso genético; no aspira lo limitado y abarcable, sino a lo ilimitado y colosal. Desaparece de su campo el ideal de la bella proporción, y el interés que despierta no estriba en lo que es, sino en lo que pasa". Yo diría que es símbolo de lo que no queda de lo fugitivo. Por algo es condición esencial suya el dar impresiones de movimiento. "Se mueven las masas y son graves; están sordamente articuladas. La arquitectura deja de ser lo que fué en sumo grado en el Renacimiento: un arte de articulación. Y la lograda articulación organiza de los cuerpos constructivos, que antes daba la impresión de máxima libertad, cede ahora el paso a un proceso continuo, a una fusión de partes desprovistas en sí de toda autonomía". Todo depende de todo y todo se funde sin limitación de contornos en todo.

En esta forma surge el barroco como un movimiento artístico -ya lo

hemos dicho varias veces- antitético del clasicismo. Lo que en uno es reposo, firme y elegante, o majestuosa estabilidad, armonía y claridad, en el otro es movimiento continuo, agitación sin término, una especie de revolverse las formas sobre si mismas y hacerse o deshacerse en el conjunto. El sentimiento de la forma perfecta, perfectamente lograda e individualizada, sutilmente proporcionada, noblemente clara, no juega ya papel, o por lo menos no juega ningún papel de importancia en el nuevo estilo. Algún papel reducido tiene, sin embargo, en el primer barroco. La forma es en él algo que está en trance continuo de hacerse. O mejor dicho, nos deja esta impresión. De los conjuntos articulados con claridad, en los que cada parte define claramente su papel, se pasa a conjuntos en los que la articulación ensordece, se borra, se esfuma, desaparece en la totalidad de la masa y el movimiento de la misma. He aquí, pues, el nuevo sentido del estilo en su aspecto formal.

5°.- De esta manera llegamos otra vez a la vieja fórmula de Burckhardt sobre el barroco que ya conocemos: "el barroco es emoción y movimiento a toda costa". Fórmula tan breve como justa, aplicable a todas las artes de la cual, según crea, debieron partir los investigadores modernos del barroco; pero, como toda fórmula muy concisa, resulta en cierto modo insuficiente, o mejor dicho, en virtud de la misma concentración de la densidad de su contenido, se hace necesario analizarla y explicarla, si bien en parte acaso no pequeña, ya está explicada y analizada en lo que va de corrido de este curso. Sin embargo, no me parece baldío que ahondemos algo más en ese análisis y en esa explicación.

Antes conviene que hagamos una aclaración. Por razones de tiempo y porque este curso se está dando en escuela de arquitectura, con raras excepciones todas nuestras disertaciones están en estrecha relación con la arquitectura y a esa arte se dirigen esencialmente. Pero podríamos declarar,

siguiendo literalmente a Woelfflin, que "si hemos antepuesto la arquitectura es porque incorpora en si de una manera sensible ese ideal (o sea, el nuevo ideal que habla en el barroco italiano), pero que también expresan lo mismo en su lenguaje los pintores y escultores contemporáneos (los del barroco) y que quien quisiera traducir a conceptos los fundamentos psíquicos del cambio de estilo tal vez hallara ahí la palabra definitiva más pronto que entre los arquitectos". En esta unidad del estilo barroco, que abarca todas las artes, para el gran investigador del mismo es, como acabamos de ver, probablemente más fácil traducir ese estilo en conceptos atendiendo a la pintura y a la escultura que no poniendo toda la atención en las obras de los arquitectos barrocos. No dejó él de analizar todas las artes a ese respecto; pero, tratándose del barroco, dió preferencia, -por lo menos en sus primeros estudios- a la arquitectura, en la misma forma que nosotros se la damos en este curso.

Volviendo, en el final de esta lección, a algo que ya tenemos expuesto, diremos, con el mismo autor, que en el tránsito del Renacimiento clásico al barroco, "la relación entre el individuo y el mundo ha variado"; entre tanto "un nuevo reino sensible se ha abierto; y el alma busca la salvación en la magnitud de lo colosal y lo infinito". Vean, pues, si el cambio fué grande; y ese cambio de orden espiritual está correlativamente seguido por un cambio de orden formal. Ya lo estamos viendo. Las formas del Renacimiento, como quedó dicho, no degeneraron al pasar al barroco, sino que, sin perder completamente, el aroma originario, se transformaron, se hicieron otras, porque era otro el espíritu que tenían que expresar y sacar a la luz del arte.

Atendiendo a la fórmula "burckhardtiana" del barroco, "emoción y movimiento a toda costa", prosiguiéremos en la otra lección el análisis y la exposición particular que hemos emprendido esta noche.

Muchas gracias, señores y amigos.