



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	001: DOCENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0004
FOJAS	26-43
FECHA (S)	1952



Curso de 1952.

## II

En la lección anterior enunciamos el sentido peyorativo que se dió en un tiempo al término barroco y enunciamos también, aunque brevemente, como en la última década del siglo décimo nono hubo de rehabilitarse e se término, convirtiéndolo en expresión de todo un gran estilo artístico y cultural. No nos detendremos, sino levemente, en el aspecto peyorativo. Nos interesa más la afirmación positiva y verídica que toda clase de negaciones. Allá se las hayan con sus mafias esos contratistas de demoliciones de todas clases que siempre andan sueltos por todo el mundo y en rebaños burriciegos. Sobre todo en nuestra época. Con tales gentes nada tenemos que ver. En una escuela de arquitectura se enseña a construir, no a destruir. Y esto precisamente, siguiendo esa noble tradición y disciplina, es lo que se proponen estos cursos. Un filósofo revolucionario, francés por mas señas, de la primera mitad del siglo XIX, decía muy enfáticamente que "destruir es crear".

La expresión es bastante paradójica, y más equívoca que paradójica. Pero para nosotros la destrucción no implica por si misma creación, sino todo lo contrario, claro está, a menos que veamos surgir entre lo que se destruye las nuevas e inequívocas construcciones que han de remplazar con ventaja a las que se trata de derruir. Y aun así y todo no nos satisface el término. Porque no debemos perder de vista que tantas veces se destruye lo que debía perdurar, porque tenía calidad para ello, sustituyéndoselo con harta frecuencia por algo que por sus prendas carece de todo sentido de perduración. De ahí que ahaya de dar el alto tantas veces a esos frenéticos contratistas de demoliciones .

2°.- El Barroco, al surgir en la vida de Occidente, no usó de ninguna clase de piqueta con intención de destruir los monumentos memorables que había producido en un supremo y magnífico esfuerzo hacia la belle



za serena, mobilísima y entonada, el alto Renacimiento. Nación en la entraña de éste, pero, al nacer, no mató a su madre, como cierta especie de reptiles. Hubo entonces en la sociedad un enorme cambio de espíritu y el Barroco no fué sino expresión de ese nuevo espíritu, ni más ni menos que el Renacimiento lo había sido del inmediato anterior. Pero sobre este tema trataremos más adelante. Solo queremos adelantar que se pasó de una gozosa confianza en la belleza de la vida, de una excesiva confianza en el poder del hombre, de un sentirse éste satisfecho en el mundo material que le rodeaba, a una angustia indecible por la inseguridad de la vida terrenal, y a una angustia no menor en relación con la vida ultraterrena y la salvación del alma. en una palabra, y expresándonos "grosso modo", de una concepción epicurea del vivir se pasó a otra de dramático tipo religioso. Desde este momento debemos tener en cuenta y no olvidarlo, que el Barroco se inicia vagamente en el grande y dramático momento histórico en que surge en Alemania la Reforma, con su secuela el Protestantismo en sus diversas ramas, obligando a la Iglesia Católica a ponerse en pie de guerra para defender nada menos que su existencia y su unidad mismas; a rectificar su conducta de los días renacentistas y a crear en consecuencia ese otro gran movimiento religioso, contrapuesto al primero, que ~~al mismo~~ la historia llama la Contrarreforma, y al mismo tiempo surgieron los grandes estados de tipo absoluto. En fin, que el barroco pertenece a uno de los más grandes e interesantes y complejos periodos de la historia de Occidente.

Un estilo que venía a expresar en lo artístico el sentido de esa época tan convulsa, tan rica de contenido espiritual, rebotante de gérmenes de un futuro inmediato y lejano, en la que precisamente se constituye y asienta la ciencia moderna, en la que la pasión religiosa se enciende al rojo blanco, ¿había de ser ese estilo degenerado, hijo de la extravagancia



y del peor gusto, según dictaminaron los neo-clásicos de la segunda mitad del siglo XVIII? "A priori" parece que no podía ser así. Una época que concibe todo en grande, la Religión, el Estado, la Ciencia, no podía estar dotada de un estilo mezquino, inconsistente y estrafalario. Esto que podríamos deducir, como decimos, "a priori", queda confirmado "a posteriori" por el estudio de la historia, ya perdidas las antojeras que puso al mundo artístico del neo-clasicismo y por la contemplación y análisis riguroso de los monumentos.

3°.- El neo-clasicismo, que sucedió en el tiempo inmediatamente al barroco no toleraba más arte que el greco-romano y el renacentista. Hizo de ambos, sobre todo del primero, que concoció mal, de manera harto incompleta, superficial y falsa, paradigma, arquetipo, ejemplo supremo, de todo arte. No se podía dar un paso en el campo de la actividad artística sin imitar a los que se suponían ejemplares mejor logrados de esos dos artes. Codificose rígidamente la creación artística, y la regla estaba por encima de toda clase de invenciones de la fantasía y del sentimiento. Se le puso, por consiguiente, al arte en todas sus formas una muy recia camisa de fuerza, que por fuerza había de ahogarle. Sucedió lo contrario que con los locos, porque los que estaban dentro de esa camisa eran, al parecer los cuerdos, los discretos, los amables teorizantes, los preceptistas que predicaban y practicaban una especie de asepsia artística.

De esa artificiosa y falsa actitud surgieron los conceptos menos  
era  
preciadores del Barroco. El Barroco para ella la verdadera bestia negra. Así, surgió su nombre. No se tiene, sin embargo, seguridad sobre el origen del término barroco. Pero, en todo caso, se empleó con sentido e intención de menosprecio, del mismo modo que los renacentistas emplearon desde los



días de Rafael, el vocablo gótico, aplicando al arte medieval, el sentido de bárbaro, y, ya en el siglo XIX, se dió también burlescamente, al comienzo el nombre de impresionista a toda una escuela artística que ha dejado un rastro de obras memorables; o, en fin, en nuestros días en la primera década de este siglo el término cubista tuvo en su origen un acento muy marcado de ironía o burla. Luego todos estos vocablos burlescos o despectivos convirtiéronse en denominaciones de estilos y con ellos trabaja, para entenderse de algún modo, la historia del arte.

Se ha inquirido la etimología del vocablo barroco, en español, y barroco en italiano, y hasta ahora los autores no se han puesto de acuerdo. En un tiempo se dió por seguro que procedía de la voz española o portuguesa "barrueco", que era el modo como los orfebres de Castilla llamaron a las perlas defectuosas o chuecas. Luego se pensó si tal término no procedería de la lógica escolástica, pues en esta se habla de un silogismo barroco, o sea, de un silogismo cuya conclusión no es del todo correcta o perfecta, si no más bien equívoca o disparatada. Sea como fuere, ya proceda de la voz española o portuguesa dicha o de la etimología silogística, su empleo primitivo fué, como queda dicho, peyorativo. El barroco, según el significado primitivo de ese vocablo, era un modo artístico chueco, deficiente, muy alejado de toda perfección, que en este caso era la perfección clásica. El filósofo español renacentista Luis Vives, llamaba despectivamente a los profesores de la Universidad de París "sofistas en barroco".

4°.- Quisieron los neo-clásicos del siglo XVIII establecer de este modo una gran solución de continuidad entre el arte clásico, o sea, en este caso, el del alto Renacimiento, y el Barroco. Más esta solución de continuidad, esta gran barranca que se establecía entre los dos estilos, era de lo más artificiosa que puede imaginarse, porque era hija de una notable falta de sentido de lo histórico y los conocimientos a él inherentes se han



ampliado de una manera prodigiosa. De ahí que el historiador contemporáneo Weisbach pudiera escribir hace tres o cuatro décadas con toda certidumbre que "entre el Renacimiento y Barroco no existe un corte de naturaleza tan radical como el que hay entre gótico y Renacimiento". En efecto, no hace falta ser un experto en historia del arte y en estilística para en presencia de dos monumentos, el uno gótico y el otro renacentista, ver que las diferencias entrambos son esenciales, radicales, absolutas; la diferencia, e dicho "grosso modo", que existe entre la significación estética de la horizontal y la vertical. Ahí, sí que hubo una solución de continuidad histórica. El arte dió en Italia al acercarse el siglo XV un viraje completo que estuvo siempre presente en la conciencia estética italiana. "El conjunto de formas del Barroco -observa el citado autor- sale del estilo renacentista; sigue utilizando aquel las de éste, pero transformandolas en vista de sus propios fines". ¿Quién se atrevería a establecer una relación equivalente entre las formas góticas y las renacentistas? La consecuencia que puede sacarse de este hecho es que el proceso que sigue al arte -el italiano muy en particular- desde fines del siglo XIV a mediados del siglo XVIII es el de un ciclo evolutivo completo, cuyo cabo primero se halla en los albores del Renacimiento, y su cabo final en el momento de aniquilarse a sí mismo el Barroco y convertirse en algo vacío, desprovisto de significación, dándose todo él al cultivo, no de lo sólido y estructural, de la emoción y el pensamiento, sino del éxorno por el éxorno, mismo, saltando así de una manera extremosa a las leyes constructivas, a las del material, a las del objeto y el fin. Convirtiose, pues, en los estertores de su agorafobia, en pura y simple retórica ornamental. En España, se dió una de estas últimas llamaradas del Barroco, que pasó a <sup>A</sup>merica, en el llamado estilo churrigueresco, el cual recibió, como es sabido, el nombre del arquitecto Churriguera,



hombre dotado de singular fantasía decorativa, espíritu genial indudablemente, que no debe ser confundido con algunos de sus discípulos e imitadores, en manos de los cuales acabó el barroco español e hispano-americano. En el imperio austro-húngaro, en Alemania sucedió algo parecido. De modo que en este caso se cumple el ritmo evolutivo a que nos referimos en la lección anterior, según el cual existía en las artes que se desarrollan por completo tres etapas principales, a saber: la primitiva o arcaica, la clásica y la barroca, cumpliéndose así aquella especie de aforismo que establecieron los grandes arqueólogos alemanes Dehio y Bezold, según el cual "en todo estilo de arquitectura la última fase del mismo es el Barroco", principio histórico formulado antes por aquel gran zahorí, maravilloso historiador de la cultura, que fué el suizo-alemán Jacobo Burckhardt, el cual puso el término de la evolución dicha en el Rococo, si bien es cierto que el solía dar el mismo sentido al término rococo y al barroco; los hacía sinónimos. Hoy no se admite esta confusión, aunque, ciertamente, en lo puramente formal puede ser considerado el Rococo como la última y mundial forma del Barroco, algunos de los caracteres específicos de éste, como veremos más tarde, se hallan en aquel. Escribía, pues, Burckhardt: "El Rococo se produce siempre allí donde el genuino sentido de la forma ha sido olvidado, empleándose la forma en el sentido del efecto, de suerte que se la utiliza en un modo de contrasentido. Hay, por consiguiente, un rococo romano, otro gótico, etc.etc.."

Conviene antes de seguir adelante, observar que Burckhardt era genuino paladeador del Renacimiento y gran conocedor de él, y que el Barroco nunca le llegó al corazón, mas bien le repelía, si bien en sus últimos años escribió un excelente libro sobre Rubens, pintor típicamente barroco. Así, era de comprensivo. Su actitud en relación con el Barroco, a pesar de sus



adivi

adivinations y sus anticipos en la Historia del Arte, de su protentosa - intuición y exquisita sensibilidad, no deja de tener algunos puntos de contacto, en este caso, como acaban Uds. de ver, con el criterio de los neo-clásicos..... si bien bastante superado.

Volvamos a nuestro camino. Reanudemos el hilo de la cita que es-  
tábamos haciendo de Weisbach. Prosigue este historiador del arte, hombre  
no solo de grandes conocimientos, sino además muy agudo y perspicaz inves-  
tigador, aunque en ocasiones tendencioso: En el Barroco- dice- "se trata  
menos de reunir y dar luz a nuevas formas aisladas" -ese fué el caso del  
Gótico- "que de transformar las recién adquiridas", esto es, las renacen-  
tistas- "en un sentido nuevo, variándolas y formando con ellas nuevas com-  
binaciones"? "Como nuevas formas de caracter específicamente barroco se  
anuncian, ya en los comienzos, el roleo y la ornamentación de cartelas, ~~en~~  
medios de expresión de una clara tendencia a al curva, sintomática, como  
esencia del estilo, de la fantasía decorativa que dió sus frutos dentro y  
fuera de Italia". Por consiguiente, unqde los caracteres del barroco en ~~en~~  
todas sus formas, con relación al Renacimiento, consiste precisamente en  
el pasá del predominio de la recta al predominio de la curva. En la arqui-  
tectura del Renacimiento apenas vemos otra curva que la del la circunfe-  
rencia, y el ardo de la misma, y ella empleada con parsimonia y particu-  
larmente en las arquerías y coronamientos de ventanas. En cambio, en el  
Barroco, se emplea esa curva con menos abundancia y otras varias con pro-  
fusión; y, al llegar a las postrimerías de su evolución estilística, estas  
de una manera superabundante y fantástica. Pero como sobre este punto he-  
mos todavía de insistir bastante cuando nos llegue el momento de pasar al  
análisis circunstanciado de ese estilo, baste por el momento con lo indi-  
cado. (1)



-----

(1) Precisamente porque el Barroco hizo uso de las formas renacentistas, modificándolas en el sentido de su conveniencia y de su íntimo gusto y espíritu, los neo-clásicos y sus secuaces del siglo XIX consideraron, por no haber calado en la significación estética de ese estilo, que el Barroco no había hecho otra cosa que deformar, adulterar y corromper las formas greco-romanas. En este sentido, son muy significativas las siguientes palabras de Menéndez y Pelayo en su diatriba, pues así hay que calificar las páginas que escribió a ese respecto, contra el Barroco, "al romper las cornisas -escribía el preclaro crítico literario e historiador-, al adornar con hojas de acanto los capiteles dóricos, al rebajar las columnas y llenarlas del todo ringorrangos, tarjetones y follajes; al quebrar, finalmente, la línea recta y retorcer como en potro de tormento los miembros de la edificación, lo que hacían Herrera, Barnuevo, Olmo, Donoso, Churriguera, Rivera, y Tomé (todos ellos arquitectos españoles del barroco) no era crear estilo nuevo, sino emmarafiar, desfigurar, calumniar ridiculamente el antiguo". En efecto, todas esas cosas, quien más, quien menos, hicieron los arquitectos del barroco, españoles o no españoles; pero si no hubieran hecho más que eso, habría que dar la razón en cierto modo a los neo-clásicos y sus secuaces del siglo XIX. Pero, como decía Hamlet a su amigo Horacio: "en el mundo hay más de lo que cabe en tu filosofía". Y luego añadía nuestro autor: "No se inventan artificialmente nuevos modos de arquitectura (exacto), arte el más colectivo y el más indocil de todos al capricho individual(exacta no menos). Las piedras no mantienen nunca, y es imposible que una sociedad cuya fuerza creadora está agotada (se refiere a la española de entonces) produzca, ni aún en burlas, un sistema arquitectónico propio, sino que está condenada a optar, como en triste dilema, entre el preceptismo exangüe y descolorido, y los delirios de la inventi-



va, gastada unicamente en accesorios y follajes sin unidad y sin sentido" La parrafada es buena, y, puestos a conceder algo en este punto a Menendez y Pelayo, diríamos que, en efecto, de tener alguna validez lo expuesto, en todo caso sólo se aplicaría al Barroco ya periclitante, a su trance de completa desintegración. Porque el Barroco es otra cosa.

Me voy a permitir un inciso en el desarrollo de esta lección - con objeto de hacer una nueva cita, en la que se proclama la libertad creadora del arte, en oposición a las rigideces dogmáticas del neo-clásico. Veámosla. Es de un ilustre polígrafo español del siglo XVIII, o sea, del famoso fraile benedictino R.P. Jerónimo Feijóo. De 1755 es uno de sus ensayos sobre estética que tituló con esta graciosa expresión: El no sé qué. En primer lugar, ¿qué es "el no sé qué?" En realidad, en concepto de su inventor, algo así como la gracia natural y artística, que en substancia, es lo que da vida estética a los objetos. Lo explica de esta manera: "En muchas producciones, no solo de la naturaleza, sino del arte, y aún más del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprensión racional, otro género de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimiento. Los sentidos le palpan, pero no le puede descifrar la razón, y así, al querer explicarlo, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren a su idea, y salimos del paso con decir que hay un no sé qué que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelación más clara de este natural misterio". Como que todo empeño -digo- en querer definir racionalmente la belleza y sus múltiples calidades ha resultado hasta ahora baldío. Pues la belleza no se mueve en un campo superior o distinto al de la pura razón. Ese no sé qué, según dijo el P. Feijóo, debe ser aquella inexplicable cualidad que



los griegos llamaban "gracia", la cual, aunque suele acompañar a la belleza, no por eso hay que considerarla como incompatible con la fealdad. De suerte que al ser tocada por ella, la fealdad misma adquiere la condición de lo bello.

En esta ~~vago~~ pero verdadero y fundamental y real concepto del no sé qué, vino afundar ese autor la libertad del arte, frente a toda clase de dogmáticas. Oigámosle, pues bien merece la pena, y nos compensará de lo que acabamos de oír de Menéndez y Pelayo, grande hombre éste último que, por lo demás, a pesar de su horror al Barroco, poseía una capacidad de comprensión estética, un amplio entendimiento y sensibilidad como muy pocos críticos e historiadores los han tenido. "La hermosura de un rostro -escribía Feijóo en el citado ensayo- es cierto que consiste en la proporción de sus partes o en una bien dispuesta combinación de color, magnitud y figura de ellas..... Pero cuando alguna de estas proporciones falta dicen que tiene aquel rostro un no sé qué que hechiza. Y este "no sé qué" digo yo es que una determinada proporción de las partes en que ellos no habían pensado, y distinta de aquella que tienen por única para el efecto de hacer el rostro grato a los ojos,. De suerte que Dios, de mil maneras diferentes, y con innumerables diversísimas combinaciones de las partes, puede hacer hermosísimas obras. Pero los hombres, reglado inadvertidamente la inmensa amplitud de las ideas divinas por la estrechez de las suyas, ha pensado reducir toda la hermosura a una combinación sola, o cuando más a un corto número de combinaciones, y en saliendo de allí, todo es para ellas un misterioso no se que... Lo propio sucede en la disposición de un edificio. Aquel no sé que de gracia no es otra cosa que una determinada combinación simétrica, fuera de las comunes reglas. Encuétrase alguna vez un edificio que en ésta o aquella parte suya desdice de las reglas



establecidas por los arquitectos, y con todo, hace a la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes a los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En qué ignoraba sus preceptos el artífice que lo ideó? Nada menos. Antes bien, en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla, superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción y grande, simetría y ajustadísima, hay en las partes de esa obra, pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada adonde arribó por su valentía y su suprema idea del artífice. Si esto sucede en las obras de arte, mucho más en las de la naturaleza, por ser éstas efectos de un artífice de infinita sabiduría, cuya idea excede infinitamente, tanto en intensidad como en extensión, a toda idea humana ya aun angélica". "Con letras de oro -escribía Menendez y Pelayo- debiera estamparse, para honra de nuestra ciencia, esta profesión de libertad estética, la más amplia y la más solemne del siglo XVIII..... "Así, es, pero don Marcelino, espíritu zahorí, se olvidó de ella al hablar del Barroco.

-----

6°.- Pasemos ahora, a manera de anticipo, a ver otro de los caracteres más generales del Barroco.

Ya dentro del Renacimiento clásico, se produce el fenómeno. Se rechaza lo que se llamó la "manera gentil" y se cultiva con pasión la "manera grande". El Barroco postula dimensiones amplísimas y no se conforma con menos de transmitir por medio de la obra de arte fuertes impresiones de lo grandioso y majestuoso. "La gran dimensión -escribe el citado Weisbach-, que exigía planteamiento de problemas igualmente grandiosos, se convierte en elemento esencial de las obras. En lo grandioso, en la orga



nización de espacios cada vez más vastos, despliega el Barroco sus fuerzas mayores y más originales". O lo que es lo mismo, que el Barroco ama dar el do de pecho en cuanto a las dimensiones espaciales.

En este respecto podría decirse que algo tiene que ver con nuestra época, que no solo ama las grandes dimensiones, sino que las necesita de una manera apremiante, debidos a las grandes transformaciones sociales el crecimiento de la población de las necesidades y de su extensión al mayor número y a ese fenómeno sociológico que don José Ortega y Gasset llamó del lleno en su profético y agudísimo libro La Rebelión de las Masas. Hoy la multitud está en todas partes, el hombre medio domina y se le pone ¡Dios nos asista!-, como ejemplo a seguir; y el hombre medio, ávido de goces vulgares, dotado de pocas y chabacanas ideas, se halla en todas partes manda y domina, impone su voluntad; Pero debemos apresurarnos a decir que el hombre del barroco no estaba representado; ni mucho menos, por la vulgaridad abrumadora al modo del hombre medio actual de los políticos.

7°.- "No se limitaba el Barroco -sigue diciendo Weisbach- al objeto aislado, no solo por parte del mismo, sino que lo pone de antemano en relación con su ambiente, y extiende una red de interferencias lo más amplia posible". De esta manera, "para una construcción arquitectónica se tiene en cuenta, ya en su concepción original, el terreno y sus cercanías trátase de la ciudad o del campo". Este concepto, aunque no siempre se aplique, sigue rigiendo en nuestra época entre los buenos arquitectos, entre los arquitectos-artistas, que hay que distinguirlos de los meros constructores; es una buena herencia que se ha recibido del Barroco. Así pues por ejemplo, "para la arquitectura itlaiana de las "villas", edificios y jardín forman (en el Barroco) un todo orgánico -en lecciones posteriores estudiaremos con algún detalle este punto-, se planean conjuntamente y ar



monizan entre sí". En virtud de este concepto, "el edificio resulta ser el punto central dominante; en sus inmediaciones se adorna la naturaleza con formas arquitectónicas y gradualmente se la deja perderse en su bravía libertad". Resulta, por consiguiente, que "el barroco se ha preocupado especialmente de la situación del monumento arquitectónico dentro del paisaje de su situación en el conjunto; ha tomado un trozo de naturaleza y ha hecho que encuadre a la obra arquitectónica en total", resultando de tal amalgama entre naturaleza y arte arquitectónico "una imagen paisajista; y esto ha ocurrido lo mismo en el Norte que en el Sur de Europa". Ocorre esto por lo demás, siempre que aparece el Barroco. "En la ciudad -en la época barroca- se abarca los edificios y sus cercanías según ciertos puntos de vista artísticos, se establecen correspondencias entre las distintas partes, se ponen puntos de vista en los lugares sobresalientes". Surge, pues, con el Barroco un nuevo concepto de la belliza urbana; la estructura de la ciudad experimenta cambios muy considerables; y puede decirse que probablemente con él nació real y verdaderamente el urbanismo moderno en Europa y América, no ya solo en el concepto de utilidad, que predomina en nuestra época, sino también en el de la belleza. De esa manera, y en virtud de ese principio de unidad orgánica, "plazas y calles se presentan en sus relaciones entre sí y con los edificios y el conjunto de la ciudad", de suerte que "los monumentos se incorporan a una imagen pensada orgánicamente, con lo cual se da una importancia especial a la distribución de los valores dinámicos y se consiguen enérgicos efectos". Puede decirse que en el alto Renacimiento se inician estos conceptos de urbanismo estético, pero, que el Barroco los llevó a términos de un desarrollo más completo, más complejo y sistemático.

De esa manera, surgiendo de la gran arquitectura clásica-renacen



tista, se produjo en la época del Barroco una gran arquitectura urbana. "El arte de la perspectiva -continúa diciendo Weisbach-, estimadísimo y llevado al extremo, encuentra también entonces aplicaciones tales como en el arte escénico, que hubo de desarrollarse grandemente, y en otras ramas "No hay sino recordar las fantasías pietóricas y arquitectónicas del famoso - Andrea Pozzo, lego de la Compañía de Jesús, nacido en Trento y muerto en Viena, para ver en qué forma el Barroco llegó a servirse de los efectos de perspectiva y qué grado de complejidad alcanzó al acercarse a sus postimerías "jugando" con esa arte, que por lo demás embriagó a renacentistas aproximadamente dos siglos antes que a los barrocos.

8°.- Este concepto de radical unidad, de íntima y orgánica relación de todos los elementos - en futuras lecciones iremos analizando su carácter-, llevó al Barroco a buscar lo que pudiéramos llamar la concordancia y fusión de todas las artes en el campo de la arquitectura. Una vez más, como sucedió en el Románico y el Gótico, la arquitectura se convierte en la arte rectora, central, dominante, a la que van a converger las demás bellas artes. El arquitecto barroco, por decirlo así, era como un director de orquesta que coordina todos los instrumentos y sonidos al servicio de la partitura. La arquitectura convirtió, pues, a propendió decididamente a convertir en ancilla, en sirvientas suyas a la pintura y la escultura; y en lo que se refiere al arte religioso, todas tres entraron (en los territorios católicos-) en el círculo de fuego de la propaganda de la fe, según la entendió ~~de la fé, se~~ la contrarreforma; y, en lo civil, se pusieron principalmente a proclamar pomposamente la gloria y la grandeza de la monarquía absoluta. De modo que, en los países que quedaron bajo la fé católica, el Barroco fué expresión de los sentimientos y afanes de la Contrarreforma y de la monarquía absoluta; y, en los que adop



taron el protestantismo sirvió también a la mayor gloria del absolutismo y a la expresión religiosa en las formas de las iglesias reformadas.

Certeramente anota, pues, siguiendo a Woelfflin el citado Weisbach, que "el ideal del Barroco es el conjunto de la obra artística, logrado por la cooperación simultánea de arquitectura, escultura y pintura, e influido por una sola idea -aquí se refiere indudablemente al Barroco de los países católicos-, así como el teatro barroco se eleva a veces a obra artística total, en la que se emplean todas las artes, diálogo, canto plástica, y se mantienen en tensión todos los sentidos del hombre".

Los que de Uds. sean aficionados a la música y tengan conocimientos de la historia de esta arte en el siglo XIX; al llegar a este punto, recordarían indudablemente que un propósito parecido tuvo Ricardo Wagner -que por su arte fué una gran artista Barroco-en relación con la ópera tal como él hubo de concebirla. Así como la arquitectura barroca quiso absorber y de hecho absorbió con mucha frecuencia a las otras artes, Wagner quiso que a la ópera tal como él ~~hubo de~~ fueran e confluir, fundiéndose en su sentido, música, declamación, drama, comedia, plástica, pintura y danza. De esta manera se trasladaba, por decirlo de algún modo, el centro de gravedad de una arte a otra. Como era músico, y la arte predominante en aquel momento, puede decirse que fué la música, Wagner consciente, o inconscientemente, trasladó a la música el concepto unitario de fusión de las artes que había realizado ya el Barroco.

Y sigue diciendo Weisbach: "Para servir al efecto de conjunto, la escultura y la pintura desempeñaron funciones decorativas que, en parte, consisten en velar y hacer desaparecer las necesidades de construcción. Téngase en cuenta que al Barroco extremo se le ha llamado arte ilusionis-



ta y que una de sus características es atender precisamente a la apariencia de las cosas, es decir, al modo como éstas se aparecen a nuestra vista, más que a su realidad intrínseca y forma o a su real estructura. (También sobre este puntos nos extenderemos a su tiempo.) "Limitaciones que para un arte clásico eran sagradas, no se toman en el Barroco para nada - en cuenta y no se piensa en mostrar una estructura claramente comprensible en sus articulaciones precisas".

En consecuencia, el Barroco arquitectural tiende de una manera decidido a ocultar lo estructural por medio de una superposición de formas artísticas que en realidad no realizan otra función que la puramente estética.

en este punto ese estilo aparece, no solamente en oposición al clasicismo, sino también con la arquitectura más reciente, que aboga por que salten a la vista las funciones constructivas de todos sus miembros y abobina, según creo, de todo aquellos que no realicen una verdadera función de orden puramente objetivo, constructivo, funcional, o, si Uds. quieren, utilitario.

De esta suerte, otro de los caracteres señeros del Barroco consiste en que "en la decoración interior quedan desdibujados y aun suprimidos, en ocasiones, los límites de los distintos géneros artísticos; se llegó en este punto tan lejos que torzos pintados se continúan en otros escultidos, y, además, en los contornos se utilizaban pinturas recortadas y figuras escultóricas, -productos híbridos que condujeron a una evidente falta de gusto y a la exageración en que hubo de degenerar el barroco en sus postrimerias". Hemos citado ya, aunque de paso el churriguerismo, que fué una consecuencia de estos extremos degenerativos del Barroco.

Rematemos las citas que venimos haciendo esta noche de Weisbach



con esta otra que corrobora y aclara todo lo dicho. "Todo esto -concluye nuestro excelente autor- se debe al propósito de elaborar un conjunto armónico concebido como unidad óptica, desarrollando, a partir de él partes y miembros, teniendo en cuenta todas las modificaciones que ha de sufrir por la visión a distancia, aunque se a a costa de la claridad de los detalles". Anticipándome a lo que he de exponer en lecciones que están algo alejadas en el tiempo de estos primeros avances y tanteos preliminares en nuestro tema, he de decir ahora, a reserva de ulteriores desarrollos, que par a Heinrisch Woelfflin, el gran analista del Barroco, (aquien sigue - Weisbach casi al pie de la letra) así como el estilo clásico aspira fundamentalmente a que todos los miembros y partes de una obra aparezcan ante la vista del espectador con máxima claridad -claridad absoluta la llama - él-, el Barroco, no solamente no tiene esta pretensión, sino que, en obsequio a la total unidad que propugna, no se cura de que esos miembros y partes aparezcan en la obra con claridad individual, sino que para el logro del efecto que se propone no rehuye interferencias, ocultaciones parciales, cortes y confusiones de los mismos, produciéndose así lo que él llama claridad relativa, en oposición a la mentada claridad absoluta.

De esta manera, el Renacimiento "reunía partes perfectas en sí mismas, bellamente sentidas y coordinadas de acuerdo con las leyes de formación de conjuntos armónicos", mientras el Barroco no concedía ninguna individualidad ni belleza particular a cada una de las partes, pues las sumía totalmente en el conjunto, y no admitía miembros que pudieran separarse por su forma y perfección de ese conjunto totalitario. Siguiendo este principio fundamental de ese estilo, "el aspecto total, como dice Weisbach, como forma productora de un efecto <sup>pre</sup> concebido, es el punto de partida de todas las consideraciones de orden formal. En la lucha por la uni-



ficación se incluye toda decoración, mueble e inmueble, que llena un espacio. Hay iglesias en que todo el ornamento, todos los elementos del cuto, confesonarios inclusive, se desprenden de la misma idea formal o están concebidos para producir un solo efecto de conjunto. También con relación a esos elementos se hace sentir la tendencia unificadora cuando en un recinto sagrado mantienen una relación de contenido y se conciben como una gran continuidad cíclica, no solo los altares entre si, sino también con las pinturas de muros y bóvedas".

Conclusión: que el Barroco exige esencial y fundamentalmente la creación de conjuntos unitarios, en forma tal que ninguna de las partes que constituyen la obra puede ser considerada como un valor en si misma, independiente sino como consecuencia inseparable o modulación de esa unidad indivisible. Separadas las partes del conjunto nada significan y su valor es mínimo. Se parte, pues, de una concepción superior, unitaria, que va de dentro a afuera.

Demos por terminada en este punto la lección de esta noche.