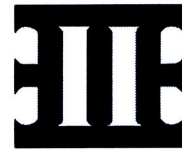




INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	001: DOCENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0010
FOJAS	129-144
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

VIII

1°.- Abramos esta noche el libro, ya varias veces citado, ya clásico en los estudios modernos sobre el barroco, de Woelfflin: Renaissance und Barock. En su Einleitung, o sea, en su introducción, se expresan varios conceptos que conviene recoger. En las lecciones pasadas, en junto siete, - hemos visto ya, mejor o peor perfiladas, múltiples facetas de ese estilo. A partir de esta noche, examinaremos otras todavía más esenciales, más definitivas del mismo, y, al mismo tiempo, las ya expuestas espero que cobren mayor relieve y claridad.

2°.- En la lección primera vimos el carácter peyorativo que se ha bía gratuitamente asignado al estilo que se conoce con el nombre de barroco y en las lecciones siguientes ha ido borrándose esa despectiva significación y, en cambio, se ha ido levantando en parte antes nuestros ojos, como un edificio que va saliendo de sus cimientos, una ingente construcción, algo extraña en su conjunto, que a las veces o con alguna frecuencia parece insubordinarse contra las leyes elementales y fundamentales de la buena arquitectura. Juzgo esto, porque toda arquitectura, es decir, toda buena arquitectura que dicen sana, está realizada con formas y elementos que parecen pesar y pesan sobre la tierra, que obedecen fielmente al sentido de la gravitación, y la arquitectura barroca, en lo mismo que la gótica, se dijera que reacciona precisamente contra esa ley elemental de toda construcción arquitectónica, ya que, como se expuso en la segunda lección, tiene pasión y a él se entrega, pro el movimiento. Así como en el gótico sentimos como e si toda la fábrica quisiera enhilarse hacia el cielo y huir por la vertical arriba, sin que aparentemente nada la detenga, en el barroco tenemos la impresión de que toda la construcción ondula y vibra, se levanta hacia el cie

lo y corre hacia abajo, se expande hacia los lados, en un movimiento ondulatorio y continuo. Precisamente, cuando al promediar el siglo XVIII, llegó a la hora de la vuelta al ideal del clasicismo y al cultivo de la severidad y sobriedad formales, entonces fué cuando los llamados neo-clásicos se volvieron contra el barroco porque éste venía a desmentir ese gusto y porque su pasión por lo dinámico estaba en contradicción con el sentido de lo estático, que, según ellos, era norma ineludible que todas sana arquitectura. De esta manera surgió la idea de que el barroco era la disolución, la degeneración, del Renacimiento.

Y, en efecto, no diremos que fuera la degeneración del Renacimiento, como se dice de una semilla o de un ser que están degenerados, porque no fué ese el barroco; pero si admitiremos que fué la disolución de las formas del mismo. Exige estos una explicación relativamente circunstanciada. Veámosla pues,.

3°.- Ya quedó dicho y repetido que nos circunscribiremos en este curso, por falta de tiempo para extendernos más, al barroco romano italiano en general. Convienen recordar también que desde los días, ya lejanos de Burckhardt, ha transcurrido aproximadamente un siglo, se consideraron el barroco y el rococó como finales de un largo desarrollo artístico. ¿Son entonces estilos de postrimerias? Cronologicamente considerados, pudiera decirse que sí. Pero el vocablo "postrimerias" está muy cerca de significar fin, cercanías de la muerte; y, realmente, tanto el barroco como el rococó nada tiene en sí como estilos, que nos sugieran ideas tan lúgubres. Son dos estilos vivos, plétóricos de vida, dotados de poderosa energía, aunque aparezcan al final de un largo ciclo histórico. Vean la difusión que han tenido por todo Occidente y la América española -ese de "latino América- es una falsedad - histórica y etnográfica inventada por el sentido propagandista y la petulan

cia de los franceses- y dígame, pues si estilos que alcanzaron tanto esplendor y se expandieron en esa forma son estilos que pudieran oler a cadaverina. Todo lo contrario, hablan a la plénitud de lo viviente.

Ahora bien; abundando en este sentido, nos dice Woelfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915-, que "no ha de caracterizarse el barroco romano como mero estilo de postrimerías, pues se ha de entender también como portador de nuevos valores emotivos". Y, en efecto, es eso el barroco: portador de nuevos valores emocionales, pero, al mismo tiempo, propulsor de nuevas formas, aunque esas formas estén en su origen ligadas a las del alto Renacimiento, de las que directamente proceden. No han degenerado en él esas formas, sino que se han transformado; han resultado, a la postre, ser otras. De ahí que Woelfflin haya podido sostener que el paso del alto Renacimiento al Barroco equivalga a la transición de lo severamente formado de la forma clara y terminantemente definida a lo libre y pictórico, (en la próxima lección trataremos de definir el sentido que se da a éste término), o sea, a la forma suelta, que no acaba de definirse y cuyos contornos se han desvanecido, o no se han concretado, de modo que queda prácticamente sin definir como individualidad simple y ganeta.

El estilo renacentista muere, pues, al realizarse esta transición o paso. Y, como observaba nuestro autor, lo mismo sucedió al arte de la Antigüedad, que "murió" y se acabó denotando los mismos síntomas. Porque en él hubo también un paso al barroco, como lo prueba en lo griego, el estilo helenístico, y en lo romano, el arte de las postrimerías del Imperio, estudiado por Riegl.

4°.- Es este momento ocasión de hacernos esta pregunta: ¿Cuáles son los síntomas de tal paso, o sea, del clásico a lo barroco? Oigamos, pues o mejor dicho, sigamos a Woelfflin, que ha sido el que mejor los ha puesto

de manifiesto.

Como fué su método y costumbre, limitó rigurosamente el campo de sus investigaciones. Se atuvo, al barroco italiano, pues en él se ve con mayor claridad y justeza el paso de la clásico a lo barroco, si bien conviene adelantarse a declarar que ese barroco no se distingue del de los otros pueblos, vigr., del alemán, del austro-húngaro, del español o del hispano-americano, en nada fundamental, porque lo que le separa de los otros es pura cuestión de acento o de matiz, variaciones impuestas por el gusto estético de los otros pueblos. En el barroco romano, o italiano en general, tenemos por consiguiente, el cuadro básico de los caracteres específicos que constituyen tal estilo.

Se ha tomado el barroco romano como punto de partida, como base particular de estos estudios, por tres razones: la.- En Roma, como es sabido, se dió, no sola la primera flor, sino la más completa y bella, de la arquitectura clásica renacentista. Nada importa que los creadores de ese estilo no fueran romanos de nacimiento. Pero sí importa mucho que Bramante, por ejemplo, estudiando sin duda las ruinas de la Antigüedad romana, llegara a depurar allí su estilo, confiriéndole junto a su gracia antigua, la fuerza, la grandiosidad de sus obras de Milán. De suerte que en Roma la gracia, la gentileza, la elegancia, del primer renacimiento, el cuatrocentista, la que pusieron en pie los florentinos, en contacto inmediato con la tradición de la antigua Roma, adquiere singular grandeza. En una palabra, se pasa en Roma de la "maniera gentile" a la "maniera grande". Y precisamente, porque ahí se dió ampliamente el Renacimiento clásico, con sus formas bien definidas, severas, elegantes y poderosas, porque allí se dió primeramente el llamado orden gigante, se ve con mayor nitidez como se realizó o se hizo el paso de

esas formas a las barrocas al promediar el siglo. El contraste entre unas y otras es fuerte, de intenso claroscuro, si bien no se produce súbitamente, por manera cortante, sino por medio de transiciones más o menos acentuadas y a lo largo del tiempo, un medio siglo aproximadamente. Afirmando su método, Woelfflin declaraba muy atinadamente que ese paso del Renacimiento al Barroco hay que estudiarlo allí donde la forma haya sido más severamente tratada y definida y donde se haya tenido más clara conciencia de la disolución de esas formas. Ese "contraste ~~-concluye-~~ en ninguna parte es tan grande como en Roma".

Esa es la primera razón que lleva a centrar estos estudios en Roma. La segunda consiste en que precisamente en Roma apareció antes que en ningún otro lugar el Barroco. A la vista del florecimiento romano de este estilo, nuestro autor declara taxativamente que no tenemos que entendernos en esta ocasión con un estilo propio de imitadores que tomaran posesión del campo al desaparecer el genio que impulsara antes al arte. Más bien puede aseverarse sin ambages que los grandes maestros del Renacimiento fueron quienes dieron paso al Barroco. Procedió éste de la mejor flor. Así permaneció Roma en lo alto del desarrollo artístico. Y en esta forma, se va derrumbando el concepto del barroco como degeneración del Renacimiento.

He aquí la tercera razón, a saber: El barroco romano representa el completo y más penetrante cambio de relación inmediata con el Renacimiento. Mientras en otras partes el antiguo estilo seguía manifestándose con mayor o menor vigor, y el nuevo aparecía como en choque con el viejo, en Roma había desaparecido toda huella del antiguo modo de sentir el arte. No quiere decir esto, claro está, que no sigieran allí presentes las grandes creaciones del alto Renacimiento, sino que el espíritu que animara a éste y le diera tan espléndida vida había ya desaparecido. El viento del espíritu, porde

cirlo así, habo de saltar a otro cuadrante. Como ejemplo de esa inseguridad pone Woelfflin el barroco veneciano. "Lo que se llama barroco veneciano -escribía-, el cual se halla con relación al romano, en el otro polo, no ofrecía en el fondo nada nuevo..... Tal vez no estuvo fuera de razón el que se hablara en general solamente del barroco romano". Ya que -digo yo- el romano es la base, el primer y fundamental antecedente de los otros.

Queda por consiguiente, así delimitado el campo; y claro está que esta delimitación no es arbitraria, sino solidamente fundada en lastres razones que acabamos de exponer.

5°.- Se asigna, como ya quedó dicho, dos siglos de duración el barroco, desde mediados del siglo XVI a mediados del XVIII. En este lapso de tiempo se desarrolla, adquiere plenitud y luego descaece y muere. Recuerde,os que sus dos límites artísticos fueron, hacia atrás, el alto Renacimiento, y, hacia adelante, el neo-clasicismo, que algunos llaman clasicismo a secas. Desde luego, esta denominación no es del todo incorrecta aunque no sea exacta, pues el neo-clasicismo obedece a aspiraciones y a principios que fueron propios del clasicismo, y, en todo caso, no dejó de realizar en ese sentido algunas obras memorables. Burckhardt hizo notar que con Bernini aparecía un nuevo capítulo en la historia del arte de Occidente. Esto corresponde "grosso modo" a 1650. Es, por consiguiente, inadmisibile la observación del gran historiador, porque, si bien Bernini es uno de los grandes representantes del Barroco, éste comenzó a manifestarse, en realidad, aproximadamente tres cuartos de siglo antes. Precisamente en los días de Bernini había llegado a su madurez, diríamos que a su ápice. Así resulta que ese nuevo capítulo en la historia del arte occidental, que es simplemente el que trata del Barroco, había comenzado mucho antes de lo que suponía Burckhardt.

(E)

En un proceso de dos siglos de duración las variaciones tuvieron que ser grandes, a no ser que fuera en su desarrollo completo un estilo de lentitud desconcertante para lo que cumple a los de Occidente. Se movió entre dos polos: en sus comienzos, (por algo estuvo en contacto con el "orden gigante" o con la "maniera grande"), aparece sujeto a grandes y pesadas masas, muy unificadas y ligadas entre sí, o mejor dicho, formado una masa unitaria muy densa; a medida que avanza el tiempo y va desarrollándose, parece como que va venciendo la densidad y pesantez primeras: se hace, pues, más ligero, menos grave, más vivaz y alegre; y, finalmente, en el momento en que está a punto de poner fin a su trayectoria histórica, que es aquel en que ya recibe el nombre de rococó, en que se convierte en rococó, se mundaniza, por decirlo así, se hace ingrávido, juguetón, deliciosamente elegante y vibra todo lleno de gracia; y en ese su último avatar quedan ya disueltas las formas tectónicas. Sonó entonces la hora de su acabamiento. Se realizó éste, más que en Roma, en España, los países de habla germánica, Francia e Hispano-América. Esa fué, esquemáticamente dibujada, su trayectoria histórica.

6°.- Atendamos ahora a sus primeros pasos, a su origen o iniciación.

Podemos considerar que el primer período de ese desarrollo termina poco más o menos hacia 1630; es el período inicial, al cual se da fin de una manera aproximada con la aparición de Bernini.

Woelfflin no admitía, y con no escasa razón, la existencia de un post-Renacimiento. En todo caso, éste podría ser el "manierismo", del que ya nos hemos ocupado en la lección última de una manera muy breve, más bien de paso. "El alto Renacimiento -afirma nuestro autor- no desemboca en un específicamente diferenciado post-Renacimiento, sino que desde su punto más

alto parte inmediatamente el camino que conduce al Barroco. "Allí donde aquel muestra algo nuevo puede decirse que aparece un síntoma del futuro estilo barroco". O lo que es lo mismo, y ya lo hemos dicho más de una vez, el barroco va brotando en el seno mismo del alto Renacimiento. (1)

Piensa Woelfflin que el punto de partida del barroco arquitectónico hay que irlo a buscar en aquel grupo de obras que la posteridad ha considerado como las superiores creaciones de aquella edad de oro. Porque considerara que desde 1520, año de la muerte de Rafael, no se produjo ninguna obra que fuera puramente clásica, es decir, que estuviera totalmente inspirada por el espíritu del Renacimiento clásico. Entonces fueron apareciendo aquí y allá los primeros brotes del nuevo estilo, de una manera esporádica, es cierto; fueron haciéndose con el tiempo más y más frecuentes; al fin con los años ganaron la supremacía; y así salta ante nosotros, ya formado, el nuevo estilo. Se considera que debió esto suceder hacia 1580. De suerte que al iniciarse la anteúltima década del siglo XVI, el barroco arquitectónico estaba ya constituido. Su formación fué, por consiguiente, realizada en un lapso de tiempo relativamente corto: aproximadamente medio siglo. En el pasado, iban las cosas menos de prisa que en nuestros días.

7º.- Ahora bien; ¿cuáles fueron los maestros, los grandes arquitectos, de cuyas mentes fué saliendo en ese tiempo el barroco y en cuyas obras pueden hallarse síntomas, o anuncios de su aparición? Aunque Woelfflin hablara de una historia del arte realizada sin nombres, cosa que indudablemente es hacedera, pero que sería insuficiente, pues no basta el estudio del desarrollo de las formas y los estilos, ya que la personalidad del artista es algo que no se puede desdeñar en esa clase de estudios ni siquiera en arquitectura; a pesar de ello, digo, el preclaro investigador no dejó nunca de recurrir a los artistas y, en este caso cita los nombres de Antonio da (1), Recuerdese el protobarroco tridentino.

San Gallo, Miguel Angel, Vignola, Giacomo della Porta y Maderna, como el de aquellos arquitectos ilustres en cuyas obras pueden hallarse en mayor o menor grado claros antecedentes de lo que no tardaría mucho en ser el nuevo estilo. Es más: ve en las últimas obras de Bramante, de Giuliano da San Gallo, de Rafael y Peruzzi artistas clásicos, una especie de preparación, acaso fuera mejor decir, de introducción, a ese nuevo estilo que entonces estaba en primera gestación.

Aunque los nombres de arquitectos cincocentistas que acabamos de citar sean de alta significación en la historia de la arquitectura, no podremos en este curso ni siquiera estudiar en brevísimo ~~tiempo~~ sus obras, ni menos analizar con la latitud deseada el giro que entre sus manos tomó en aquellos días la arquitectura. Bástenos con saber que, en ellos está el origen y la raíz del barroco arquitectural, y que en sus obras se va paulatinamente manifestando. Fueron ellos quienes dejaron penetrar en sus proyectos y construcciones sus primeros atisbos, sus primeros vislumbres, y, en ocasiones, bastante más que todo eso; sobre todo Miguel Angel y della Porta estaban ya avanzados en el sentimiento del barroco. Ya lo dijimos en anteriores lecciones y ahora lo repetimos. Por consiguiente, en un estudio histórico completo del barroco italiano habría que dedicar a esos arquitectos que no eran todavía barrocos, y a sus obras largos desvelos. Puesto que solo los estudiaremos de pasada porque el tiempo nos viene corto, según las necesidades ineludibles de nuestro curso y, en todo caso, de una manera harto liviana y superficial, quiero como disculpa recordar a Uds, y hacer incaplé en ello, el título de este curso: Introducción al estudio teórico e histórico del Barroco. Nada más. Sólo, pues, nos hemos obligado a una "introducción" y no a un estudio más o menos completo. Estos cursos, según tengo entendido aunque se dirijan especialmente a arquitectos formados o a estudiantes de a

arquitectura adelantados en su formación, han de ser cursos de iniciación y orientación, pero de iniciación y orientación superiores. Así lo vió y entendió la Dirección de esta Escuela. Y yo me sometí, claro está, a su dictamen.

8°.- Antes de seguir adelante, me parece pertinente una vez más, que nos detengamos unos instantes, muy pocos, en hacer algo de cronología. Observen y recuerden lo siguiente: Bramante murió en Roma en 1514; Giuliano da San Gallo, en Florencia, en 1517; Rafael en Roma en 1520, al alcanzar la madurez de sus años; Peruzzi en 1537; Miguel Angel, ya anciano en Florencia en 1564; Antonio da San Gallo, el joven, veinte años antes; Vignola en 1557; Giacomo della Porta, ya a comienzos del siglo XVII, o sea, en 1608. Noten también que entre la muerte de Bramante y la de Giacomo della Porta han transcurrido 94 años, casi un siglo completo. Quiere decir esto que el barroco arquitectural para esa fecha mortuoria de 1608 llevaba ya aproximadamente un cuarto de siglo en su completa constitución y aproximadamente tres cuartos de siglos desde que se hacen visibles sus primeros síntomas. A lo largo de la obra de los maestros citados podría seguirse la formación del barroco desde sus inicios al momento en que ya se ha presentado lo que pudiéramos llamar, con expresión incorrecta, desde luego, el preámbulo de su periodo oficial, o sea, de su madurez.

9°.- Si mal no recuerdo, ya les advertí que el barroco no se hizo acompañar mientras se realizaba por ninguna suerte de teoría. El Renacimiento la tuvo. El barroco, por el contrario, no debió sentirse obligado a formularla. Se desarrolló también sin tener ante sí ningún modelo o arquetipo. Desde los primeros días del Renacimiento, el arquetipo de éste fué la Antigüedad greco-romana. Fué una querencia o sentimiento romántico, pues a nadie se le ocurre confundir las producciones del Renacimiento con las de An-

tigüedad y nunca los romanos realizaron obras de tanta gentileza, elegancia como los renacentistas. Según Woelfflin, dijérase que los artistas del Barroco no tuvieron ninguna impresión de que estuvieran abriendo un camino nuevo al arte, o, por lo menos, no la tuvieron en virtud de ningún principio formalado.

Adviertan que enorme distancia media, en este sentido, y en otros muchos, claro está, entre los artistas de nuestra época y los de la iniciación y desarrollo de la barroca. En nuestro tiempo lo primero que se hace, antes de ponerse a realizar ninguna obra, es formular, no diré que una teoría por que hay muy pocas cabezas -por no decir que ninguna- de artistas contemporáneos capaces de tan difícil empresa, sino de esas quisicosas que se llama "ismos", que por lo regular suelen ser una vaciedad más, un lugar común estético pretencioso, ya sea formulados en broma, cosa probable, o lo que es peor, en serio, y entonces mueven a risa. La obra suele ser lo de menos; lo de más, el "ismo". Gran síntoma este de profunda decadencia artística. (1).

El nuevo estilo, en consecuencia, no fué bautizado por sus propios creadores. El nombre, y el peyorativo, vino cuando ya estaba dando las boquedas, penúltimo la trivial expresión, el gran estilo que en la historia ha de llamarse Barroco, cuando apareció la nueva escuela, opuesta a él. Pero si no le dieron contemporáneamente nombre, debe advertirse que si tuvo sus calificativos: "capriccioso", que viene de caprino, bizarro, extravagante y otros parecidos, pero a ellos no se asignó ningún sentido de menosprecio. Comúnmente se le llamó estilo nuevo. Woelfflin nos asegura que en aquella edad se tenía un ojo muy perspicaz para ver y percatarse de las novedades que aparecían en las artes, y, sobre todo, para descubrir en el nuevo estilo aquellos elementos o disposiciones de ánimo que saltaron por encima de la Antigüedad y que se complacían gustosamente en romper con las reglas que se habían fijado. Se estaba no lejos en el tiempo, del Renacimiento y alejadísimo de él por el

concepto de arte.

10°.- Quedó ya expuesto en pasadas lecciones que la aparición del barroco coincidió con un menor entusiasmo, o enfriamiento, en relación con el culto que el Renacimiento propiamente dicho rindió a la Antigüedad grecoromana. Conviene ahora matizar esta afirmación. Porque no se trata de afirmar que se dejarán de estudiar los vestigios que, más o menos a la vista, habían quedado del mundo antiguo. No. Se siguió estudiándolos y aun con creciente fervor, si cabe, pero de una manera mas cercana a la científica. Hubo de desaparecer aquel viejo entusiasmo, de naturaleza cabalmente romántica, aquella veneración beata y sin crítica, aquel pasmarse un tanto pueril ante cualquiera ruina o vestigio por el solo hecho de que procedieran de cualquier momento de la historia de Roma o Grecia. Los renacentistas hablaron de la Antigüedad en un tono casi y sin casi religioso. Pasados los antiguos ardores, apareció la crítica: el conocimiento de la Antigüedad se fue haciendo más preciso y el concepto que se tuvo de ella menos lírico y romántico. Fundose por aquel entonces en Roma la Academia de Vitruvio, que se dedicó a esa clase de estudios arqueológicos de las ruinas romanas. El arquitecto Vignola estuvo a su servicio y el resultado de sus trabajos en ese orden de cosas fué el libro que todos Uds. conocen, sobre los cinco órdenes de la arquitectura, cuyo texto por lo menos durante dos siglos fué una especie de vangelio del Clasicismo.

(1). Esto es aplicable a la pintura y la escultura y solo en parte a la arquitectura; son otros problemas los de ésta.

Aunque Vignola sea el arquitecto que hizo la primera traza de la iglesia de los jesuitas de Roma dicha "El Gesù" y dirigió sus obras hasta a llegar a las cercanías del arranque de la bóveda, obra que luego tomó a su cargo Giacomo della Porta -de éste, como es sabido son la fachada y las bóvedas- con lo que resultó "El Gesù" un monumento característico del primer barroco; a pesar, pues, de que su nombre figura en este modelo de iglesia jesuítica del barroco, tipo que, como es muy sabido, tanto se difundió luego, por todas partes que frecuentaron los jesuitas,. Vignola no entró en el círculo de fuego del barroco y toda su vida permaneció fiel a una especie de clasicismo, hecho de puros principios a la manera escolástica, más que de puras intuiciones, intuiciones vivas, de la estética arquitectural. Nada de lo que en "El Gesù" es barroco le pertenece: es, en todo caso, obra de della Porta y de los decoradores que vinieron tras él y ornamentaron el interior del templo con mármoles relucientes de colores y con profusión de brillantes cros.

Con justeza y tino advierte Woefflin que el prólogo del libro de Vignola es muy significativo y revelador del espíritu con que esa obra didáctica que fué compuesta, porque, allí declara su autor, que su intención al elaborarla fué la de tratar de establecer una regla en la que pudieran descansar seguros los arquitectos. Veán como tan tempranamente, sin haber todavía periclitado, sin haberse desvanecido por completo, el espíritu del Renacimiento, bajo la intención, los estudios de lo antiguo y la pluma de Vignola aparece ya armado, con sus propias armas, sacadas de los arsenales de la Antigüedad malentendida, el academismo. Pero es el caso que a este buscador de una regla arquitectónica única, permanente y universal, -como si eso existiera en la historia- la crítica le moderna no le concede que tuviera un verdadero conocimiento o por lo menos un sentimiento justo del arte de la Antigüedad. Parece ser que el espíritu de ésta, como a todos los académicos, se

Le fué de entre manos. No llegó a captarlo en su ~~es~~-esencia. Su obra arquitectónica, se ha dicho, es hija de un clasicismo de convención. Con el mero y simple estudio del Vitrubio, ni midiendo ruinas, no se han realizado nunca obras genuinamente clásicas, ni ninguna clase de obras arquitectónicas verdaderamente tales. El dogmatismo vitrubiano ayuda poco en ello. El clasicismo no es un fenómeno histórico-artístico artificial, de pura voluntad, sino resultado de un proceso histórico.

No surge por el gusto de este o el otro arquitecto, sino que obedece a leyes históricas. En otro caso, no es tal clasicismo, sino un producto artificial, artificioso.

11°.- En las horas del natalicio del barroco al mismo tiempo que, como queda ~~indicado~~, se dan los primeros síntomas o chispazos de lo que en la segunda mitad del siglo XVIII será el academismo, o, si se quiere, el neo-clasicismo, no se ha extinguido, pues, aunque se haya transformado, el culto a la Antigüedad. Oyénse entonces voces, como la de Scamozzi, que se lamentan de que el ardor de ese culto vaya decreciendo. Hay que convenir que el libro de Vitrubio, desde que en los primeros años del siglo XV -1414- hubo de aparecer en el Monasterio de San Gall, fué penetrando más y más en las mentes de los arquitectos renacentistas. Un León Battiste Alberti lo ponía por encima de su cabeza. Lo mismo sucedió medio siglo después con Juan de Herrera. Pero en ningún caso llegó a ser considerado como una compilación de cánones dogmáticos que había forzosamente que obedecer. Los arquitectos renacentista concieron sus preceptos y medidas, los estudiaron atentamente, pero, llegada la hora de proyectar y construir, se sirvieron de sus propios gustos y propias intuiciones de la medida, de su propia fantasía, sin considerar si estaban o no de acuerdo con lo legislado por Vitrubio. Mas la regla que trató de fijar Vignola debió penetrar en el sentimiento arquitectural del Rena.

cimiento en tal forma que, al desvanecerse éste, el milanés Lozano, en su Trattato dell'Arte, se entretuvo en inquirir y coleccionar casos en que los antiguos se permitían licencias con relación a la reglavitrubiana, las cuales venían a autorizar las novedades que iban apareciendo en la arquitectura. De este modo se cohonestaban y justificaban.

Pero la verdad es que, fuera de estos chispazos, los arquitectos, en la iniciación del barroco, no se preocuparon de hallar ninguna disculpa, ni ninguna justificación a las novedades que fueron introduciendo en sus obras. Miguel Angel -el más avanzado y personal de todos- obraba por su cuenta, impulsado ardentemente por su propio instinto artístico, por sus propias y personales convicciones, ajenas a toda regla conocida, y no se preocupaba de obedecer a ningún principio teórico, sino de la realización de su obra tal como él en lo más hondo de su conciencia estética la sentía. Se le puso como modelo de este personal sentir, de este desden por las reglas y procedimientos de composición entonces habituales entre otras obras suyas, la Sacristía Nueva de San Lorenzo, o sea, la dicha también Capilla o Enterramiento de los Médicis. Allí se faltan desconsideradamente sin ningún escrúpulo, a todas las reglas tácitas o expresas de la arquitectura y la decoración del Renacimiento. Sobre unos soportes endebles se colocan unas urnas funerarias de volumen y peso desproporcionados a los mismos; reposando sobre estas urnas, unas descomunales figuras, gigantescas, que distan mucho de estar a escala con relación a ellas; en los nichos que se alzan sobre las urnas, unas figuras sedantes, representación simbólica, que no fingimiento o simulacro de lo real o retratos, de algunos de los Médicis, pero dispuestas en tal forma que parecen querer escaparse violentamente de la angostura de los nichos, que rebasan en todos sentidos, etc.etc. Y es curioso observar que Vasari que no se dió del todo cuenta del cambio de estilo que se estaba operando en

su tiempo, (eso me parece a mi, al menos), considera esta capilla funeraria como una especie de liberación. Para él, en ese gran momento en que está ya patente el gran viraje que va a realizar el arte renacentista, los artistas deben al gran maestro "eterno agradecimiento, pues él rompió los lazos y la cadena que les obligaba a seguir siempre un solo e único camino". De modo que, según esto, Miguel Angel actuó de libertador y dejó expeditos caminos, antes no frecuentados. Nada más cierto. "Tal novedad consiste -agregaba Vasari- en qué ejecutó las bellas cornizas, capiteles, basamentos, puertas, tabernáculos y sepulturas, liberándose enteramente de las medidas, orden y reglas que hasta entonces se habían seguido de acuerdo con Vitruvio y la Antigüedad, sin que nadie hubiera osado introducir nada diferente". Una verdadera revolución artística. El nuevo espíritu, pues, alentaba en Buonarrotti, es decir, al del barroco, y aparecía en oposición con el propio del Renacimiento. Vasari, sin embargo, si saluda vivazmente lo nuevo en Miguel Angel, no está dispuesto a admitirlo en los otros, porque -escribe-"esta licencia de Miguel Angel determinó, a los que observaron sus procedimientos, a lanzarse a imitarle; y se vieron así nuevas fantasías, más cercanas a lo grotesco que a las reglas que antes determinaban sus ornamentos". Se refiere aquí acaso al "manierismo", antecala, por decirlo así, del Barroco. Pero nada indica que tuviera la intuición de éste. En la próxima lección comenzaremos un más ceñido análisis de sus caracteres específicos. Muchas gracias.