



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	001: DOCENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0015
FOJAS	198-211
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

## XIII

Repitamos, para comenzar la lección de esta noche, una cita que en la pasada hicimos de Woelfflin. Es la siguiente: "..... En el arte tectónico no se ha de afirmar nada con líneas y planos tangibles; y, además, en ese arte tectónico ha de ser sustituido el efecto de permanencia (de quietud) por el de mutabilidad.... Esta es la idea fundamental del barroco, aparte las variaciones de expresión". En efecto, así es. Todo lo que hemos expuesto en las cinco lecciones anteriores refluye lógicamente hacia esa conclusión del ilustre investigador suizo-alemán.

Pero me parece que tenemos todavía que dibujar o precisar de una manera más rigurosa, o mejor dicho más explícita, los conceptos expuestos. Pido a Uds. excusas si hallan pesadas éstas que ya van siendo extensas explicaciones. Es harto difícil hacerlas caminar con pie ligero y gracia.

1º.- Hemos enunciado ya más de una vez como la movilidad de las formas barrocas, o sea, la impresión dinámica que nos producen, procede, no es menester decirlo, no de que esas formas estén dotadas de una movilidad real y efectiva, sino que esa ilusión que nos producen de movilidad se debe a un determinado tratamiento de los valores ópticos o visuales. A este propósito, oigamos de nuevo a Woelfflin. "..... El efecto del movimiento -observa- no se consigue (en el arte) hasta que ocupa la apariencia óptica el lugar de la realidad corpórea ". O lo que quiere decir lo mismo, que las impresiones táctiles son sustituidas por las visuales, y que el acento de la obra no recae sobre contornos lineales y planos perfectamente delimitados y definidos, sino sobre un conjunto de valores lumínicos, de luz y sombra, o sea, de mayor a menor, grado de luz, en variación continua. Esta sustitución no es tan hacedera en "el arte tectónico (por excelencia) o sea en la arquitectura), como en la pintura".

"Quizá se pueda hablar de una decoración de tipo impresionista, pero no de una arquitectura de esa índole". En lo tectónico no cabe impresionismo de ninguna clase, cierto; pero, por otra parte, la decoración impresionista puede reducirse a meras vibraciones de color, bien calculadas, sobre el muro. Una arquitectura hecha de meras vibraciones, como es la música, sería un contrasentido, un absurdo. "Sin embargo -alega nuestro autor-, contará siempre la arquitectura con medios suficientes para oponer al tipo clásico el contraste del tipo pictórico. Ello dependerá siempre de la manera en que se acomode la forma suelta (aislada) al movimiento de la totalidad". "En la arquitectura de tipo pictórico, la línea desvalorizada se enreda en el gran juego de formas más fácilmente que la línea funcional que define precisamente las formas". "El claroscuro que corresponde a cada forma, (pues es quien da el relieve o bulto) se convierte enseguida en un elemento pictórico, con su valor propio, junto a la forma". O dicho de otro modo; los valores pictóricos se van independizando de la forma propiamente dicha, en su rígido sentido "plástico-lineal", y la descomponen, convirtiéndola en un sistema de acentos luminosos o cromáticos. "En el estilo clásico se hallan luz y sombra sujetas a la forma (porque la forma es lo que decide y manda); en el pictórico, la luz y la sombra se hallan sueltas y como lanzadas en libertad". Se siente en este caso como si luz y sombra se desprendieran de la forma, libertando a ésta de su rigidez y concreción autoritaria, "plástico lineal", si bien la luz y la sombra modelan a su vez un tipo de forma que pudiera acaso apellidarse fluido. De esta suerte -sigue arguyendo Woelfflin- "No siguen siendo (las sombras) sombras de pilastras, de cornisas o ménsulas aisladas las que se observan.....; las sombras se entrelazan unas con otras y la forma puramente plástica (concreta, claramente delimitada) puede desaparecer a cada instante bajo el movimiento total que recorre la superficie".

Ya quedamos en que este movimiento es producto de las variaciones en los grados de luz, del modo cómo recibe a ésta la forma. Sabido es, por lo demás como la luz descompone y deshace las formas y cómo también las modela y precisa. Y ello se debe siempre a la mayor o menor intensidad lumínica que cae sobre ellas y a la intención con que se trata la luz. Se trata aquí de algo conocido de todos y especialmente de los pintores. El impresionismo es la volatilización de las formas por la luz. En el arte clásico, la luz sedante y clara, igualmente repartida, modela con claridad las formas, afirmando y no desvaneciendo los contornos. El barroco, como ningún otro estilo, se sirve de la luz, de sus infinitos valores, para imprimir vibración y movimiento a lo que pudiéramos llamar sus peculiares aspectos formales y para hacer que unas formas continúen en las otras, sin censura, sin soluciones de continuidad, rompiendo así toda manera de compartimentos estancos de la forma, aniquilando los perfiles definidos de ésta. "En los interiores -anota Woelfflin-, puede hacerse que este libre movimiento luminoso ofrezca el contraste violento de claridad que ciega y de oscuridad nocturna, o bien puede vibrar en tonos claros nada más (a los que tan adictos fueron los artistas del rococó; y del impresionismo): por lo demás, el principio sigue siendo el mismo. En el primer caso, nos acordaremos del vigoroso movimiento plástico del interior de las iglesias italianas, y, en el segundo, de la claridad vibrante de una sala rococó suavemente amodelada". Lo clásico busca la luz que modela claramente la forma; lo barroco, la que esfuma los contornos de las formas, los diluya en el ámbito e imprima movilidad al aspecto de las mismas. Y esa luz lo mismo puede ser tranquila que violentamente contrastada. Podría decirse que, en este sentido, era barroca aquella fórmula en la que León Battista Alberti a mediados del siglo XV, propugna "el misterio de la sombra en el ámbito del templo y el fuego, la gran luz, en torno a los altares del

mismo". De esa manera se crea un vigoroso efecto de claroscuro del tipo de los que tanto encantaron a los arquitectos barrocos dos siglos más tarde. "La predilección por las paredes cubiertas de espejos -sigue diciendo nuestro autor-, manifestada en los dioses del Rococó, no quiere decir solamente que ese estilo gustaba de la claridad, sino que, además, trataba de sustituir la pared como superficie corporea por la apariencia incorporea e inasible del espejo". Se trataba una vez más de producir efectos ilusorios de dar la impresión de algo inexistente, y de hacer que toda corporeidad claramente limitada desapareciera, se desvaneciera en el conjunto. Esta tendencia, que en el empleo de espejos adquiere su mayor desarrollo al privarnos de toda impresión de solidez mural (noten que lo mismo sucede con ciertas formas de la arquitectura actual), se inicia y va progresando a la continua durante los dos Renacimientos, el del siglo XV y el de la primera mitad del XVI, cuando los pintores, sin ninguna consideración al carácter sólido y cerrado del muro, sin respeto por la arquitectura, plantaron sobre las paredes, bóvedas, cúpulas, amplias perspectivas, tanto arquitectónicas como de paisajes, convirtiendo así la pared en una especie de ilusorio ventanal que se abría hacia el espacio más o menos limitado, donde se verificaba esta o la otra escena religiosa o profana".

2°.- Por otra parte, si bien el barroco se desarrolló muy considerablemente en el sentido de lo ornamental, por que lo ornamental en él tuvo ancho campo, no por eso, claro está, ha de confundirse barroco con ornamento, la profusión ornamental con aquel, porque el barroco puede llevar en sí mismo una gran cargazón decorativa, pero puede ser también la imagen de una sobriedad relativa o la sobriedad misma a ese respecto. Del mismo modo que existe un estilo Renacimiento recargado de adornos y otro sobrio y parco en ellos (la primera mitad del siglo XV pertenece a este último tipo y la se-

gunda al anterior, como es bien sabido), así también hay un barroco profusamente ornamentado y otro que pudiéramos llamar desnudo, o relativamente desornamentado, si se quiere. Por consiguiente, sobre el carácter barroco no decide, como vulgarmente se cree, la abundancia del exorno, sino el carácter particular de éste. De esta suerte pudo aseverar atinadamente Woefflin, que "el atractivo a base de mayor riqueza ornamental no basta" para caracterizar al barroco, y que tampoco este carácter radica en una mayor efectivismo en la ornamentación, porque en "el barroco más recargado hay no sólo más formas, sino formas de un efecto distinto en general". De lo cual se deduce que el carácter de barroco es claro está un a condición específica de las formas de que ese estilo hace uso. O sea, que son formas pictóricas. Uno es el carácter del ornamento clásico, lineal en su esencia, y otro el del barroco, esencialmente pictórico, sujeto a efectos de luz y sombra.

Sin embargo, debemos no perder de vista que el mismo Woefflin reconoce que "para que tenga lugar la ilusión de movimiento es preciso que las formas se acumulen, se traben y se fundan unas en otras". La forma aislada y delimitada está reñida con lo pictórico, y, en consecuencia, con lo barroco. "Un mueble -nos advierte a este propósito el mismo autor- compuesto pictóricamente, necesita siempre su atmósfera propia. Una cómoda rococó, por ejemplo, no puede colocarse junto a cualquier pared, porque su propio movimiento debe propagarse, debe continuarse, por la pared a que se adjunta, reforzándose mutuamente mueble y pared en su expresión rococó. Porque, puesta esa cómoda ante una pared cualquiera, su movimiento interno, al no armonizarse con el de la pared, podría quedar paralizado o por lo menos quebrantado, y, por consiguiente, la cómoda perdería no escasa parte de su expresión estética. Ya que no encontraba lo que metafóricamente pudiéramos llamar su caja de resonancia.

Es esto algo en que no se suele reparar mucho en nuestra época, por que nuestra época, sea dicho con perdón, ha perdido la sensibilidad para esta clase de refinamientos y sutilezas del estilo. Sus preocupaciones son de otra índole. Sin embargo, no estará de más advertir, para paliar lo dicho, que los mejores arquitectos y decoradores actuales van logrando cada vez mayor certeza en un estilo rígido, abstracto, en cierto modo frío, con la clara frialdad de lo puramente geométrico, que, al fin y a la postre, no deja de ser un estilo interesante y nuevo, o relativamente nuevo, pues tiene un proceso de desarrollo de más de medio siglo, en el cual lo geométrico y la proporción armoniosa han vuelto a recobrar claro sentido. Quien no acierte en las proporciones, no hará bella arquitectura moderna. Un mueble, por ejemplo, que corresponda a ese concepto, al concepto moderno, puesto en una salita rococó perderá todo su sentido estético; será allí un pegote inconcebible y disonante, del mismo modo que un mueble rococó dentro de la arquitectura moderna pierde su gracia y su estética significación, si bien sospecho que no tanto como en el caso anterior.

Tornemos a Woelfflin. "El encanto principal -dice- de algunas iglesias rococó estriba en que cada altar, cada confesionario, se funde en el conjunto". En algunas iglesias mexicanas pueden verlo, v.gr., en Querétaro, Santa Rosa de Lima. Cada forma del barroco o del rococó va a fundirse con todas las demás, de modo que, como ya quedó dicho, carece en sí de verdadera individualidad y va a perderse en el movimiento total de la obra. El aislamiento de las formas, en oposición a lo que sucede en el arte clásico, es contrario al principio fundamental del barroco. En el primero se articulan las formas; en el segundo se suceden. Si ese aislamiento aparece, es que el barroco ha llegado a su fin o no se ha formado todavía. La negación de ese principio es, pues, la negación de la vida del barroco.

3°.- Y llegados a este punto, resumámos con una nueva cita todo lo expuesto, "En cuanto torna a reaparecer el clasicismo -escribe Woefflin- (o sea, a la aparición del neo-clasicismo), se separan las formas unas de otras"; cada una de ellas adquiere propia individualidad, caracter propio. "En el fréntis de los palacios vuelven a verse unas junto a otras ventanas que son perceptibles por separado", desligándose así del movimiento total del conjunto. "Se ha disipado la apariencia, la ilusión. La forma corporea, la firme y permanente, tiene otra vez la palabra; y este significa que vuelven a tener la dirección los elementos del mundo tangible, las líneas, los planos, los cuerpos geométricos. Toda arquitectura clásica busca la belleza en lo que "es"; la belleza barroca es belleza de movimiento", la belleza de lo que aparentemente está en trance. "En aquella tienen su hogar las formas puras, y se intenta dar forma visible a la perfección de las proporciones eternas; en la otra, se amortigua el valor del "ser" perfecto ante la representación de la vida palpitante. No le es indiferente la constitución del cuerpo; pero lo primero y principal es que el cuerpo se mueva: en el movimiento radica todo el encanto de lo vital".

En fin inquiriendo los contrastes entre lo clásico y lo barroco, buscando así sus sendos caracteres específicos y diferenciales, no solo entramos en dos mundos artísticos diversos, sino, lo que es todavía más importante, nos adentramos en dos concepciones diversas del mundo y de la vida, expresadas por medio de estilos artísticos diferentes. Todo genuino estilo artístico implica una peculiar concepción del mundo. (1)

2°.- Siguiendo este mismo método de comparación entre lo clásico y lo barroco, tratemos de resumir ahora las impresiones básicas que se proponen producir uno y otro arte o estilos.

(1) La belleza tectónica hace referencia a lo limitado, la atectónica, a lo ilimitado. Por ende dos modos distintos de concebir el mundo.



Sabido es que el arte clásico, en la arquitectura y en las demás artes, aspira a la expresión de la belleza tranquila, a la regularidad de las formas, a la articulación, al equilibrio claro y armonioso de las partes. Nos comunica, por consiguiente, impresiones de bienestar, de gracia y de belleza; parece como si con su presencia nos elevara a planos de mayor y más serena vitalidad. No admite en su campo nada que pueda oprimarnos y deprimirnos, nada que nos inquiete o agobie, ningún estado de angustia, odolor, nada que sea confuso. En cuanto a las formas de que se sirve, cada una de ellas manifiesta de una manera completa en sí, libre, con entera claridad en su conformación. (Ejemplo típico de esto es la arquitectura helénica en todos sus elementos). Así vemos que en la arquitectura renacentista clásica el arco se curva en toda su pureza, las líneas de los soportes se precisan de la misma manera, y tanto cornisas como entablamentos, capiteles, basas o frontones, etc, aparecen ante nuestros ojos dibujados con evidente nitidez. "Todo respira ahí -dice Waelfflin- satisfacción, y creemos no equivocarnos cuando precisamente en esa celestial tranquilidad, en la que nada falta, nada se echa de menos, descubrimos la más alta expresión del espíritu artístico de aquel tiempo", o sea, del Renacimiento clásico. Consecuencia: que la dominante aspiración de la arquitectura clásica renacentista es la de confortar los espíritus por medio de impresiones de paz, de equilibrio, de claridad y armonía; es, por decirlo así, en su esencia, como un día serenos y despejado, en el que se siente el soplo sosegado de tibias brisas. Todo nuestro organismo en esos días se siente vivir en la dulce paz de sí mismo y un optimismo sereno invade nuestros espíritus. El mito de los Campos Eliseos se realiza en esos días y en ese tipo de arquitectura.

Ahora bien; si nos acercamos al barroco, las impresiones que nos transmite son de muy diversa índole a las que corresponden al arte clásico, por-

que el barroco lleva en su espíritu otras intenciones, otros propósitos; su propósito dista mucho del Renacimiento clásico. Sus actuaciones sobre nuestra sensibilidad serán, en consecuencia, otras también. Busca, en primer término afectarnos fuertemente por medio del contraste, del movimiento, del efecto. La medida, el ritmo sosegado, la respiración plena y tranquila del arte anterior, el deseo de producir, por decirlo así, impresiones elíseas, se son ajenas en general a su ser, a su razón de ser, a sus propósitos. Rompe, por el contrario, con el equilibrio armonioso. No le preocupa el logro del mismo. Lo que pretende comunicarnos no es, por consiguiente, sosiego, calma, serenidad, sino intranquilidad, desasosiego, excitación, embriaguez, éxtasis. Podría decirse que el barroco es arte de épocas exaltadas, anhelantes, insatisfechas, convulsas, las cuales no quieren entretener ni engañar su propia desventura, su pasión de ánimo, sus anhelos insatisfechos, con ninguna clase de paliativos artísticos. Quieren esas épocas expresarse artísticamente a sí mismas en toda su verdad y en toda la extensión de sus propios sesos. Es, pues, el barroco arte de ardencia y de pasión, de angustias, de sollozos, de dolores, de metas espirituales lejanas, imposibles o muy difíciles de alcanzar.

Como todo lo intensamente pasional, como todo lo anhelante, como todo lo ardiente y agitado, el barroco nos impresiona un momento intensamente; pero como todas las impresiones de esa índole no pueden sostenerse indefinidamente, el barroco, por su propia intensidad, llega a cansar, produce a la larga fatiga. En cambio, lo clásico renacentista y el clásico en general, precisamente por su razonado equilibrio, por su exclusión de toda expresión de ardiente apasionamiento, por su armoniosa claridad, por su propio racionalismo, por su amor a la justa proporción, satisface constantemente, constantemente nos encanta y refrigera el ánimo y lo levanta en términos de

majestuosa serinidad, y no quisiéramos salir del círculo propio de ese sistema de apacibles sensaciones, nobles imágenes y altos sentimientos. Y esta condición de la arquitectura clásica la señaló ya de una manera inequívoca y elegante Leon Battiste Alberti cuando en su libro De re edificatoria habla de aquella clase de edificios que nunca sacian al que los contempla y éste, el contemplador, quisieran volver constantemente a contemplarlos. (Neque quis satis siu contemplatos ducant se quod iterum atque spectarint atque admirantur; ni iterato étiam inter abeundum respectum. Hacia el fin del libro IX, o.c.)

Define el mismo Woelflin de la siguiente manera la condición que acabamos de expresar: "Del barroco recibimos momentaneamente una fuerte impresión, pero pronto queda borrada por una cierta aridez". En la entraña espiritual de ese estilo no se engendra ningún ser dichoso, por decirlo así, sino que todo su ser es una constante ilusión de un devenir, de un continuo sucederse a sí mismo sin reposo, de un anhelar sin término, como ya vimos en lecciones anteriores. Representa artísticamente, como el gótico, pero en otra forma, la insatisfacción de un continuo anhelo de un más allá inasequible.

Pues bien; es obvio decir que esta acción del barroco sobre nuestra sensibilidad se realiza por medio de determinadas formas. Son éstas, no es menester decirlo, el vehículo por medio del cual se expresa ese que pudiéramos llamar el estado del alma Barroco, si bien, como en todo genuino estilo, no hay posibilidad de separación entrambos. Predomina en el, desde luego, la veta religiosa, aunque no cabe negar que también la mundana, sobre todo el desembocar el barroco en rococó, no dejó de tener no escasa importancia en su desarrollo.

En lecciones anteriores vimos como los dos elementos constitutivos

de la arquitectura barroca eran particularmente el movimiento y la masa. El movimiento por sí solo, con ser de tanta importancia, no podía definirlo. Al incorporarse el movimiento a la masa, la definición del barroco quedaba en pie, al menos, en la sustantividad del mismo. La impresión que en general produce el barroco arquitectural reposa, según Woelfflin, en un tratamiento particular de la forma que se apoya principalmente en estos dos puntos capitales: la masa (Massigkeit, dice el investigador, expresión alemana que no tiene exacto equivalente en nuestro idioma y que tal vez pudiera traducirse por la condición peculiar y ser de la masa o por abundancia de la misma, según los casos) y movimiento. Ahora bien; es conveniente que intentemos poner más en claro ese aspecto esencial de la arquitectura barroca.

El sentido del vocablo masa debe tomarse aquí en general al modo cómo en la arquitectura que inmediatamente precedió el Barroco se designa por "maniera grande". "Maniera grande" implica también cierta abundancia de masa, pues si se contemplan las fábricas arquitectónicas, realizadas de conformidad con ella, se verá que no solamente la forma aparece en ellas tratada en grande, sino que también esas formas están realizadas sobre no escasa materia o masa. De modo que cuando se habla de masa, o sea, en alemán, de Massigkeit, hay que pensar no en una masa en abstracto, sin peso ni dimensiones, sin cantidad por decirlo así, sino de una masa que se impone por su poder, por su cantidad, en el conjunto arquitectónico.

Resumiendo lo dicho, tenemos tres caracteres principales en el Barroco arquitectónico: 1°.- Lo pictórico, o sea, en alemán, según el voca-

bulario de Woelfflin, Das Malerische, 2/°.- El movimiento, con el cual se lla  
 lla en estrecha relación lo pictórico. 3°.- La masa, en el sentido dicho, o  
 sea, de expresión inequívoca de su presencia e importancia. En el que se lla  
 mó "gran estilo" o "maniera grande", que corresponde el clasicismo renacentista  
 ta, en la entraña del cual se generó el Barroco, la intención de impresionar  
 por la grandeza de la masa es evidente. Salta a la vista. No hace falta re-  
 currir a Miguel Ángel, en cuyas obras esa intención aparece con meridiana  
 claridad, sino precisamente en el genuino creador de la arquitectura rena-  
 centista clásica, o sea, en las obras romanas de Donato Bramante, puede des-  
 cubrirse esa misma intención o propósito. Del mismo modo podrían tomarse co-  
 mo ejemplo de acentuación de la masa las obras de un Palladio, entre las de  
 otros muchos arquitectos de la época. Recuerden Uds., v.gr., su Palacio Muni-  
 cipal de Vicenza, su fachada de San Giorgio Maggiore, de Venecia, o su Tea-  
 tro Olímpico de Vicenza, etc... De ahí que, siendo Palladio, en su concepto  
 dominante del estilo, un arquitecto de tipo clásico renacentista, se dé la  
 paradoja de que, andando los años, fuera uno de los modelos más gustado por  
 los arquitectos neo-clásicos de la segunda mitad del siglo XVIII y primeras  
 décadas del XIX, y ello también de manera justificada.

4°.- A poco que se considere, surge el hecho de que lo grande y  
 compacto de las formas, lo que llaman los alemanes su Massigkeit, no es un  
 hecho nuevo, ni mucho menos, en Roma. Nadie ignora que el sentimiento de lo  
 grande, de las grandes masas arquitectónicas, de lo colosal, fué propio de  
 los antiguos romanos arquitectos. Los arquitectos del Renacimiento clásico  
 tuvieron a la vista no pocos ejemplos de ello en las ruinas de la Roma anti-  
 gua. De suerte que la "maniera grande" no era ni mas ni menos que una anti-  
 gua tradición romana, -tradición que, unas veces más, otras menos estuvo cons-  
 tantemente actuando en los arquitectos que en distintas épocas trabajaron  
 en Roma; y hoy mismo no dejan de influir en ellos, en los arquitectos italiana

nos contemporáneos nuestros, que trabaja en esa Roma, en esa Roma que parece inmortal y que, como el ave Fenix, renace de sus cenizas.

Al perfilarse en el horizonte histórico el Renacimiento clásico, se advierte que los Papas volvieron a poseer con renovada energía ese mismo sentimiento de la grandeza y de la majestad imperiales; y cuando un Julio II se dirige a arquitectos como Giuliano da San Gallo y sobre todo a Bramante, como luego Pablo III a Miguel Angel, es que todo su ser estaba, sirva la expresión, ardiendo en un sentimiento arrollador de grandeza, en un amor de fuego, por lo ecuménico y colosal. Las obras que inspiraron tienen ese sentido. La obra del Renacimiento clásico-en parte ya no pertenece a éste- que mejor y más cabalmente representa ese tremendo deseo, esa poderosísima pasión por lo grande, por la imponente majestad, fué la nueva Basílica de San Pedro. En todos los sucesivos proyectos que fueron elaborando los diversos arquitectos que, a partir de Bramante, intervinieron en la gestación y dirección de sus obras durante un siglo, está presente ese sentimiento que pudiéramos llamar básico del clasicismo renacentistas y del cual lo hereda el barroco. La iglesia era ecuménica, universal. Su templo principal debía, en consecuencia, expresar plásticamente ese sentido. En concepto de los Papas y de los arquitectos a su servicio, solo podía lograrse, no ya exclusivamente puro, sino también por la grandeza de las dimensiones de la masa arquitectónica, o mejor dicho, por la estricta conjunción del arte propiamente dicho con la grandeza de la masa. En la conciencia de todos estaba que era indispensable impresionar a todo el orbe por medio de esa difícil conjunción.

Y precisamente no debemos perder de vista que en esa colosal fábrica arquitectónica se halla, como es sabido, uno de los centros donde fué elaborándose y brotando la primera flor del Barroco. No hace falta ser un lince, ni hombre muy versado en historia de la arquitectura de Occidente, pa

ra ver que allí donde puso en tal fábrica su mano Miguel Angel -cúpula y ábside- está ya manando a borbotones linfa barroca.

De esta suerte, como en este caso la medida fué tan grande, todo lo anterior, en comparación, había de resultar relativamente pequeño. Pero, claro está, la belleza de una obra no radica en su tamaño, ni en las riquezas que en ella se inviertan. Sin embargo, tamaño y riqueza, cuando son manejados por hombres de genio o de ingenio, -y este es el caso de la Basílica de San Pedro, a pesar de las fallas y desajustes, motivados por la variedad de arquitectos que trabajaron en ella, que han descubierto en ellas los críticos desde varios siglos-; tamaño y riqueza, digo, cooperan grandemente en este caso a realizar la hermasura imponente de la obra.

Tornando, para dar fin a esta lección, la vista nuevamente al Barroco, propiamente dicho, hay que admitir con Woelfflin que el celo constructivo de la Contrarreforma en materia de iglesias halló en ese ejemplo, en el de la Basílica de San Pedro de Roma, algo y aun mucho de su poderoso aliento. La Contrarreforma se caracterizó por su ardor constructivo y un deseo de grandeza en sus construcciones pocas veces antes sentido.

Se ha cumplido el tiempo razonable que debe durar una lección como ésta. En la próxima seguiremos apurando los perfiles de los caracteres esenciales del Barroco. Muchas gracias.