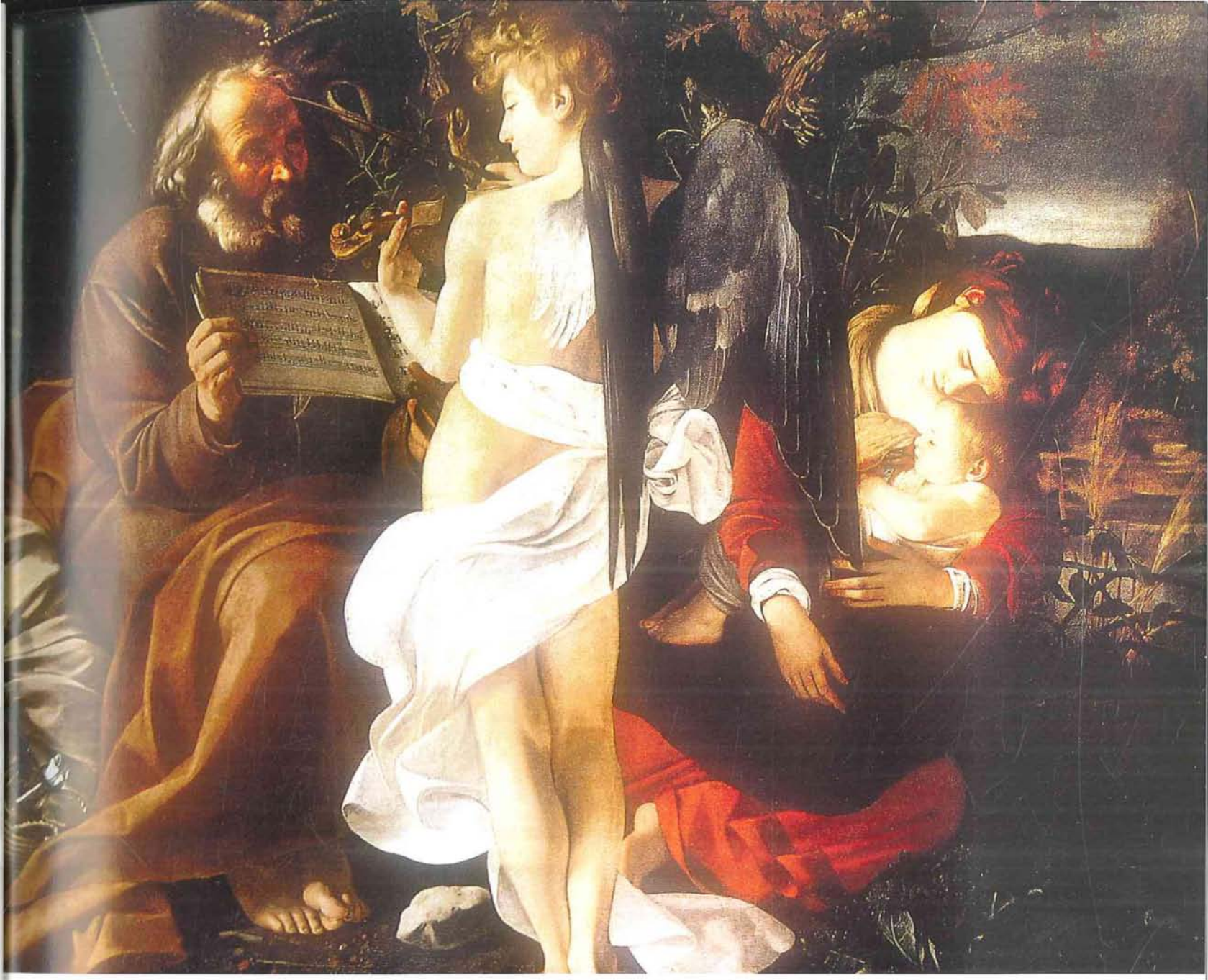

Margarita Vila da Vila / España

Reflexiones en Torno al "Barroco" y sus Orígenes

Fig. 5. *Descanso en la huida a Egipto*, de Michelangelo de Caravaggio, 1595.
Fotografías gentileza del autor.

Como historiadora del arte siempre me he sentido atraída por la génesis de los estilos artísticos, aun siendo consciente de lo arbitrarios que resultan muchos de los nombres que les damos. Así, por ejemplo, el término *clásico* surgió en el siglo I d.C., durante el Imperio Romano, con el retórico Quintiliano, quien, en *De institutione oratoria*, al sistematizar las reglas de la oratoria y la elocuencia, designó como *classici* a los escritores de lenguaje pulido, limpio y refinado, es decir, "de primera clase", estableciendo así una obvia analogía entre la elegancia de la lengua y la aristocracia romana. Hubo que esperar al siglo XVII para que, hacia 1630, la lengua castellana hispanizara el concepto y lo aplicara a las formas artísticas de ascendencia grecolatina que hoy asimilamos como clásicas, es decir, normativas, permanentes y resultantes de esa sutil mezcla que Winckelmann definió como "noble simplicidad y serena grandeza".[1]

A su vez, el término *románico* con el que en la actualidad designamos al arte desarrollado en la Europa occidental durante los siglos XI y XII, sólo apareció a fines del siglo XIX en la lengua castellana, tomado del latín *romanicus* (de tipo romano), "con trasfusión de los sentidos arquitectónicos y filológicos que había tomado el francés *roman* durante esa misma centuria.[2]

Igualmente posterior a la vigencia de su desarrollo fue la invención del término *gótico*, aplicado en conjunto por la crítica renacentista a todo el periodo medieval, desvalorizado como una época de decadencia artística por la desidia de los godos bárbaros respecto a la buena arquitectura romana. Vasari, el autor de las *Vidas de artistas* del renacimiento italiano, es uno de los que cargó al vocablo con connotaciones de monstruosidad y de barbarie, habiendo que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que una valoración más positiva se le otorgara a la arquitectura gótica en Inglaterra. No está demás recordar que, en realidad, cuando este tipo de arquitectura comenzó a surgir a mediados del siglo XII en la Isla de Francia fue entusiastamente saludado como *Opus modernum* por los franceses y como *Opus francigenum* por los foráneos.[3]

Un similar carácter despectivo, sin relación alguna con los epítetos utilizados para designar al estilo durante el periodo de su desarrollo tuvo el término *Barroco*. En su *Diccionario etimológico* J. Corominas nos informa que se empezó a usar en el siglo XIX en castellano tomado del francés *baroque*, que desde fines del siglo XVII quería decir "extravagante". A su vez, el término barroco, aplicado al estilo arquitectónico del siglo XVII, solo surge a mediados del siglo XVIII. Según los especialistas, el vocablo resultó "de la fusión de *Barocco*, nombre de una figura de silogismo de los escolásticos, y tomado por los renacentistas como prototipo del raciocinio formalista y absurdo, con *baroque*", adjetivo aplicado por los franceses a la perla irregular desde 1531. A su vez, este último vocablo se tomó del portugués *barroco*, que significa "*barrueco* o perla irregular", del mismo origen que el castellano *berrueco*, que es un peñasco. Hay también que recordar que, aunque el estilo arquitectónico conocido como "barroco" se creó en Italia a comienzos del siglo XVII, "su nombre no se documenta allí hasta fines del siguiente, y debió –piensa Corominas– de bautizarse en Francia, pues en italiano no existe la acepción "extravagante". Y todavía en las últimas

ediciones del *Diccionario de la lengua española* se aplica el término a "un estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la línea curva" y se usa como adjetivo para lo "excesivamente recargado de adornos".[4]

El término del que se ocupó G. Briganti en el artículo "Barocco: strana parola", aparece con claras connotaciones estéticas a mediados del siglo XVIII –señala Checa Cremades–, "cuando Diderot y Jean Jacques Rousseau lo aplican a la arquitectura y a la música, respectivamente, como sinónimo de estrambótico y confuso, dentro de una línea de pensamiento, que, arrancando de la crítica neoclásica, descalifica el arte y la literatura" del llamado periodo Barroco. Así, en la *Enciclopedia* de Diderot se afirma: "Barroco, adjetivo de la arquitectura, es un grado de lo estrambótico" y también se dice que "La idea del Barroco lleva consigo un alto grado de risibilidad". Por su parte Rousseau, en el *Diccionario de Música* que publicó en 1768 llama al "Barroco: música con armonías confusas, recargada de modulaciones y disonancias, con un canto duro y menos natural, con una entonación difícil y tiempos afectados". También el neoclasicista Milicia, en su *Dizionario delle Belle arti del disegno*, publicado en 1797, llega a decir que "El barroco es la forma máxima de lo estrambótico", afirmando que "Borromini en la arquitectura, Bernini en la escultura, Piero da Cortona en la pintura y Marino en la poesía, son como la peste del gusto". Por su parte, el arquitecto español Llaguno calificó de "fatuos delirantes" a Churriguera, a Ribera y a Tomé, y el académico A. Ponz tildó de "arquitectura desatinada y bárbara", "máquina enorme de mármoles" y "borrón verdadero" al *transparente* diseñado y ejecutado por Narciso Tomé en 1732 para la catedral de Toledo, añadiendo que éste, pese a su presunto "mérito", "hizo manifiesta su miserable habilidad en la quimérica arquitectura con que armó el transparente".[5] De hecho, el desprecio por el arte de este periodo se mantenía en 1929, al afirmar Benedetto Croce que "el historiador no puede valorar el barroco como un elemento positivo sino sólo negativo: como negación de todo arte y de toda poesía".[6]

Si hacemos un breve resumen de la historiografía artística de este término, debemos recordar con Checa Cremades que fue Jacob Burckhardt en 1855 el primero en revisar los epítetos negativos aplicados al Barroco, acabando por considerar a este periodo como una especie de "renacimiento exagerado". Setenta años después, en una obra divulgadora como es la *Enciclopedia Universal ESPASA*, se hacía un balance entre el desprecio académico y el gusto moderno señalando que "la acción del tiempo en las ideas estéticas va reuniendo un numeroso contingente de admiradores del arte barroco, que aparece a nuestros ojos desprovisto del sectarismo artístico de la época ya lejana que lo produjo; perdónanse muchas de sus faltas en gracia al poderoso aliento que las inspiró, y el estudio de las costumbres de todas las artes coetáneas y de las que le precedieron explica, excusándolas hasta cierto punto, las redundantes demasías de una decoración sin tregua para el reposo de la vista".[7]

Fue el discípulo de Burckhardt, H. Wölfflin, quien en dos obras de gran trascendencia, *Renacimiento y Barroco*, y *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, publicadas por primera vez en 1888 y 1915 respectivamente, otorga un espacio claramente definido al Barroco dentro de la historia de los estilos. Tendría éste, según Wölfflin, un lenguaje específico y muy diferente del renacentista. Así, asimila lo barroco a lo pictórico y profundo, dotado de forma abierta, claridad relativa y unidad con subordinación de las partes, en contraposición al arte del renacimiento, al que considera más lineal, plano y plural en la coordinada composición de sus partes, con una forma cerrada y buscando una claridad absoluta.[8] Tales contraposiciones empalman, según Checa Cremades, con las categorías de lo apolíneo y de lo dionisíaco expresadas por Nietzsche, ya que Wölfflin identifica al Barroco con un arte del "parecer", frente al Renacimiento que asimila con un arte del "ser".

A partir del pensamiento de Wölfflin, algunos historiadores y filósofos, apoyados en el formalismo del primero, han convertido a lo barroco en una categoría universal, llegando a identificar el español Eugenio D'Ors, más de veinte momentos a lo largo de la historia del arte con algún componente "barroco". Así, por ejemplo, el autor de la voz "Barroco" en la *Enciclopedia Universal ESPASA* tilda a la "profusa decoración gótica del *duomo* de Milán" de "verdadero barroquismo, como lo fueron –afirma– en remotas edades los minuciosos detalles de los relieves asirios y babilónicos, y ciertas exageraciones del arte bizantino (que en algunas críticas ha dado lugar al empleo del vocablo *bizantinismo*, refiriéndose a cosas sobrado complicadas y en las que los detalles ahogan la idea del conjunto)". Añade dicho autor que "el enlace del barroco con el gótico florido del siglo XV resulta evidente si se atiende a la idea estética que ha producido muchos de los monumentos de ambos estilos", ya que mientras el gótico recubre sus arcos "con ornamentos desmenuzados del propio estilo, en detrimento de la grandiosidad, el barroco pretende enriquecer las producciones hijas de las ideas del Renacimiento, del cual es para muchos una degene-

Fig. 1. Gran Altar de Zeus en Pérgamo, ca. 170 a.C.

ración, dando la supremacía a las curvas sobre las rectas y abusando de la decoración". En este sentido, y para dicho autor, "en España el plateresco fue un verdadero precursor del barroco (y acaso el verdadero *barroco* español), aplicando a la arquitectura lo que grandes artífices joyeros habían producido".[9]

Con todo, parece que a ninguna época histórica anterior al siglo XVII el término cuadra mejor que a la Helenística desarrollada entre los años 323 y 31 antes de Cristo, tras la muerte de Alejandro Magno. Especialistas en el arte del periodo como J. J. Pollit llegan a dedicar todo un capítulo al "Barroco helenístico", advirtiendo, eso sí, que, aplicado a ese periodo el término "realmente tiene sentido sólo cuando se usa en relación con la escultura", ya que son menos conspicuos los elementos "barrocos" en la pintura y en la arquitectura de esta época. "Las propiedades estilísticas de la escultura helenística que han llevado a compararla con, por ejemplo, la escultura italiana del tiempo de Bernini son –dice Pollit–, en primer lugar, una manera teatral de representación que enfatiza la intensidad emocional... y, en segundo lugar, los recursos formales por los que se logra esa excitación teatral: inestables y ondulantes superficies, expresiones faciales agónicas, extremos contrastes de textura creados por el profundo excavado de la superficie escultórica con áreas resultantes de luces e intensas sombras, y el uso de formas 'abiertas' que niegan los límites y el equilibrio tectónico", como puede observarse en la composición del friso de la *Gigantomaquia del Gran Altar de Zeus en Pérgamo*, levantado hacia el 180 a.C. por el rey Eumenes II y descubierto hacia 1880 por una expedición arqueológica alemana que trasladó los relieves encontrados al Pergameum Museum

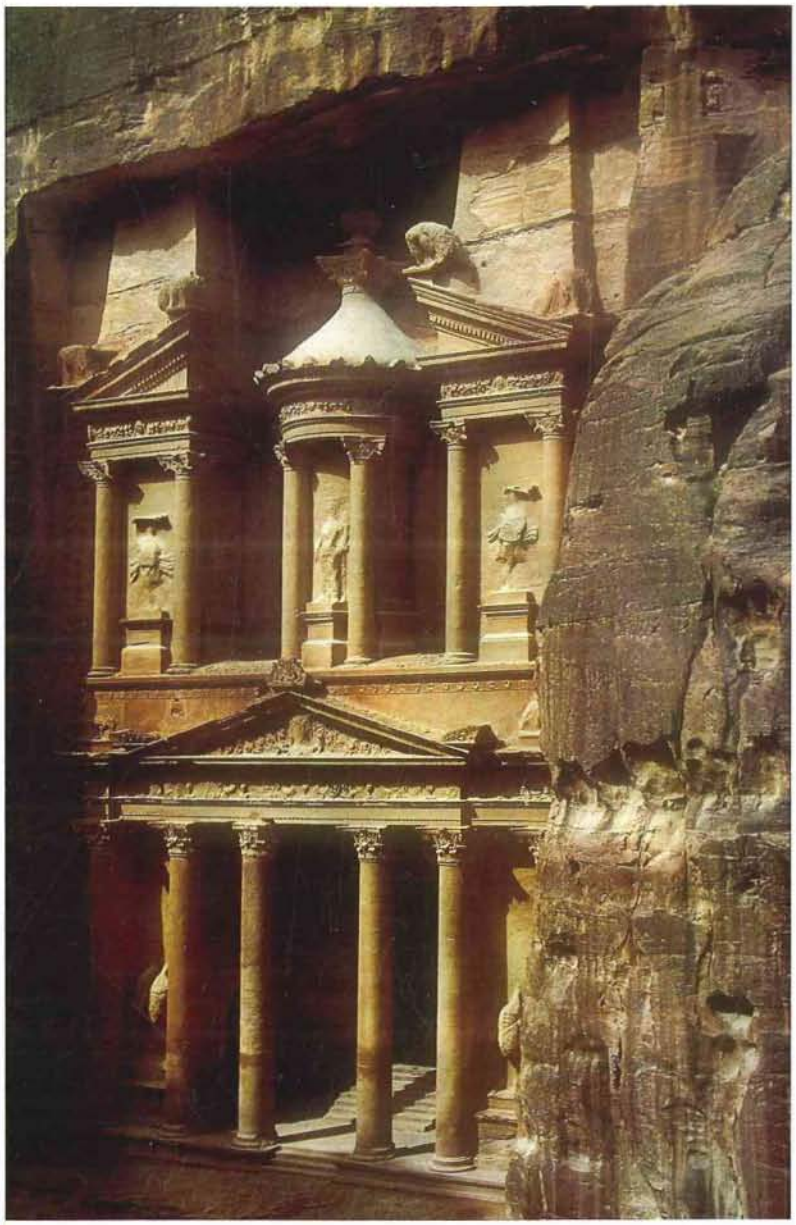

Fig. 2. Mausoleo de Aretas IV en Petra (Jordania), siglo II.

de Berlin (Fig.1). Pero también enfatiza Pollit que el calificar como "barroca" a cierta escultura helenística no implica que "toda ella manifieste **todos** los rasgos estilísticos que han sido adscritos a la escultura europea del siglo XVII", señalando este autor que la recesión espacial de la que habla Wölfflin "parece haber jugado solo un pequeño papel en la escultura helenística", como se comprueba examinando el célebre grupo del *Laocoonte*, producto, al parecer, del revival del estilo helenístico que tuvo lugar a comienzos del imperio romano, en el siglo I d.C., ya que la pieza –que fue descubierta en 1506 en las ruinas del palacio del emperador Tito, en el mismo lugar en que la contempló el naturalista Plinio el Viejo, quien se refiere a ella como "preferible a todas las otras obras de arte, tanto en escultura como en pintura"– guarda profundas similitudes estilísticas con el grupo de *Ulises y el cíclope*, descubierto en 1957 en la "gruta del emperador Tiberio" en Sperlonga.[10]

En un sentido similar, también a la arquitectura romana imperial, desarrollada en las provincias del Asia Menor (Turquía) durante el siglo II, como es el caso del templo de Termessos, del teatro de Aspendos, de la puerta del Mercado de Mileto, de la Biblioteca de Celso en Efeso, y del Santuario de Venus en Baalbek (Líbano) y del Mausoleo de Aretas IV, "*El Jhazna*", en Petra (Jordania)(Fig. 2) se la ha tildado de "barroca", como señala el arqueólogo Antonio García y Bellido en su estudio sobre *El arte romano*.[11]

Volviendo al repaso de la historiografía artística, y por rematar con la acepción generalizada del "barroco" para calificar ciertas fases artísticas en la evolución de los estilos, recordemos también que el historiador francés Henri Focillon, apoyado en las leyes biológicas de O. Spengler, consideraba los distintos estilos artísticos como un proceso de evolución vital, correspondiéndose los "barrocos" con momentos de decadencia y senectud estilística. Tal línea de reflexión, aunque fructífera en su momento y todavía recogida por algunos vulgarizadores de la historia del arte, ha sido, por lo general, abandonada, "y unánimemente –según nos recuerdan Checa Cremades y otros autores– se considera barroco sólo a un momento de la historia, el que corresponde al siglo XVII y a los años iniciales del siglo siguiente".[12]

De todas formas, y pese a esa general aceptación, hay que recordar que el término "barroco" sigue siendo conflictivo, y que no faltan los autores que, insatisfechos tanto con el carácter peyorativo del mismo en un principio, y con la imposibilidad de observar todas las categorías formales que Wölfflin asociaba con él, han pretendido reemplazarlo por otros y buscar definiciones y epítetos que se ajusten mejor a las diferentes tendencias que se observan a lo largo del siglo XVII, no solo en los distintos países europeos, sino también en las colonias mantenidas por éstos en tierras americanas. Así, ya en la citada edición de la *Enciclopedia Universal Espasa* se afirmaba que "aplicando el calificativo a la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, se incluyen monumentos que en nada merecen comprenderse entre aquellos en que dominan los elementos decorativos exagerados".[13]

Podría decirse que en el desarrollo artístico de esos siglos son tres, al menos, las corrientes que lo surcan. Una es de tipo naturalista o realista, otra es clasicista y una tercera se define como decorativa o barroca. Se hace difícil así abarcar con un solo epíteto todo el arte de tan fecundos siglos, llegando a afirmar J. R. Martín que "no existe ningún estilo barroco unitario, sino que, al contrario, se debe afirmar que el siglo XVII se caracteriza por una diversidad de estilos". Así, dadas las dificultades para explicar en un mismo nivel tanto el arte italiano o francés, el español o el de los Países Bajos de ese tiempo, algunos especialistas, en la primera mitad del siglo XX, trataron de resaltar las originalidades nacionales, en detrimento de la búsqueda de un espíritu común para todo el arte de la época, y así se habla hasta hoy por algunos especialistas del *Clasicismo francés* del siglo XVII, entendiéndolo como la antítesis del barroco.[14] De todas formas, la mayoría de los estudiosos actuales no tienen dificultad en ver las concomitancias existentes entre lo realizado en Francia y en el resto de Europa, y tienden a considerar al clasicismo y al barroco como dos tendencias que discurren en paralelo. Germain Bazin, por ejemplo, señala que si bien el arte occidental de los siglos XVII y XVIII "es conocido por el genérico nombre de 'Arte Barroco'...incluye expresiones de Clasicismo lado a lado con aquellas otras de Barroquismo".[15]

Entendiendo, pues, que en el arte del siglo XVII conviven tendencias naturalistas –manifestadas en el cuidadoso estudio y reproducción de las apariencias naturales, incluyendo la de la materia en movimiento a través del espacio y de la luz–, clasicistas –con la continuación, revisión y desarrollo de muchos de los elementos distintivos del Renacimiento, sin un brusco cambio estilístico–, y las propiamente barrocas –con el vital, dinámico, apasionado, teatral, turbulento, emocional, colorido y sensual estilo de artistas como Bernini y Rubens–, tratemos de ver ahora algunos precedentes, antecedentes o gérmenes de estas tendencias en el arte del siglo anterior, dejando a un lado las concomitancias formales que, como ya dijimos, se advierten entre algunas esculturas y fachadas barrocas y ciertas obras del periodo helenístico o romano.[16]

Respecto al naturalismo propio del siglo XVII, vale la pena recordar que se lo censuró en todos los tratados sobre teoría del arte del periodo. Vicente Carducho, italiano autor de los *Diálogos de la Pintura* publicados en Madrid en 1633 se preguntaba, refiriéndose a Caravaggio "¿Quién pintó jamás, como este monstruo de ingenio y natural casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración?". Y se queja de que este "Anticristo" de la pintura, "con su afectada y exterior imitación y admirable modo y viveza", haya "podido persuadir a tan gran número... de gente que aquella (la suya) es la buena pintura, y su modo y doctrina verdadera", dando así la espalda "al verdadero modo de eternizarse". Y por su parte Bellori, en sus *Vidas de los Pintores, escultores y arquitectos modernos* de 1672 afirma que en la "dilatada conmoción" que para él supuso el desarrollo artístico tras la muerte de Rafael y con el desarrollo del manierismo, "el arte estaba siendo atacado por dos extremos opuestos: uno sujeto al natural, y el otro a la fantasía". Dice también que "los autores de este ataque en Roma fueron Miguel Angel de Caravaggio y Giuseppe de Arpino". De éste, un manierista tardío, censura que no tuviera "para nada en cuenta el natural" y que siguiera "la libertad del instinto", mientras que del primero critica que copie "los cuerpos tal y como se aparecen a la vista, sin elección", es decir, sin criterio artístico y sin seleccionar –como indica en otra parte de su texto– "las bellezas naturales más elegantes", sin perfeccionar la idea creadora y, en consecuencia, no haciendo que sus obras progresen y resulten "superiores a la naturaleza", lo que para Bellori supone "la suprema gloria de estas artes".

Pero, por mucho que los naturalistas fueran censurados por los académicos, varios son los que cuentan con obras deudoras del arte renacentista o manierista. Tal es el caso de *La carnicería* pintada en 1583 por Aníbal Carraci, luego paladín del clasicismo, comparable en tema y tonalidad, pero no en contenido con *La carnicería con la Huida a Egipto* (1551) de Pieter Aertsen (Fig. 3). La obra de este maestro holandés activo a mediados del siglo XVI y pionero en la ejecución de bodegones y escenas de género, no está exenta de elementos manieristas, como situar el tema principal –la huida de la Sagrada Familia– en un plano distante, haciendo apenas reconocibles a sus personajes. El mismo principio compositivo –en donde la temática sacra o mitológica se confunde con las escenas de género y los bodegones– se advierte en la obra *Cristo en casa de María y Marta* (1565) de su sobrino y discípulo Joachim Bueckelaer, a la que podríamos considerar antecesora de la obra homónima de Velásquez, quien aplica un procedimiento similar en su célebre cuadro de *Las Hilanderas*, pintada alrededor de 1645 y en donde también el tema principal –la Fábula de Aracné– se relega al fondo, mostrándose en primer término una escena de género con un taller de hilado.[17]

También se ha dicho que la imagen de *San Jerónimo*, modelada en terracota policromada por el italiano Torri-

Fig. 3. *Carnicería con Huída a Egipto*, de Pieter Aertsen, 1551.

giano hacia 1525 "hizo escuela en Sevilla", pudiéndosela comparar con el *San Jerónimo penitente* tallado por Juan Martínez Montañés (Fig. 4) para el *retablo de Santiponce de Sevilla* en 1609 y con el San Pablo ermitaño pintado en 1640 por José de Ribera, "El Españoleto".

Son varios los ejemplos que podríamos mencionar respecto a estas relaciones y deudas, pero quedémonos, para concluir este apartado, con la obra de Caravaggio, para cuyo estilo grave, tenebrista y nada idealizado –como en el que se advierte, por ejemplo, en el *Descanso en la huída a Egipto* de 1595 (ver portada)– se pueden citar como precedentes algunas obras de Lotto, Savoldo, Correggio (*la Natividad* de 1530) o Tintoretto. Los inusuales efectos lumínicos de estos pintores, difíciles de clasificar en el panorama artístico del siglo XVI por lo mucho que sus estilos personales anticipan soluciones propias del Barroco, son un notable precedente para los fuertes contrastes de luz y sombra del maestro del *tenebrismo*.

Ante este conjunto de obras conviene tener presente la consideración de Friedlaender de que frente al arte anticlásico del manierismo se desarrolló el arte antimanierista entre 1590 y 1615.[18] Y es que, como recuerda Bialostocki, los años finales del siglo XVI y primeros del XVII constituyen "un periodo artístico uniforme que se manifiesta como una fuerte reacción a la vaciedad del manierismo" en una forma doble: "en el naturalismo de Caravaggio y en el academicismo de los Carracci".[19]
Para la tendencia clasicista del arte del *Seicento europeo* –la única reconocida y alabada en la tratadística y teoría del arte del periodo– abundan los modelos en el siglo anterior o en la antigüedad grecolatina. Si comenzamos nuestro repaso por la quizá más célebre obra de Aníbal Carracci, la decoración de la bóveda de la galería principal del *Palacio Farnesio* de Roma (Fig. 5), efectuada entre 1597 y 1601, es fácil advertir que en algunos elementos de su composición hay una deuda con los utilizados por Miguel Angel en la bóveda de la Capilla Sixtina, pintada entre 1508 y 1512, como es el caso de la sugestión de atlantes marmóreos y de broncíneos medallones, o los polícromos *ignudi* que parecen descansar en la cornisa que contornea la bóveda. Pero el programa iconográfico de la bóveda, *Los amores de los dioses*, con sutiles grados de amor terrenal y divino, hunde su inspiración no solo en las célebres *Metamorfosis* de Ovidio –el poeta latino–, sino también en la decoración de la *Villa Farnesina* de Roma hecha por Rafael hacia 1515, y en el óleo de Tiziano *Sagrado y profano amor* del mismo año. De hecho, la representación del *Triunfo de Baco* en el centro de la bóveda puede considerarse como "una ingeniosa mezcla

Fig. 4. *San Jerónimo penitente*, de Juan Martínez Montañés, 1609.

de Rafael y Tiziano" que manifiesta la capacidad de Carracci para asimilar sus estilos creando, a la vez, algo propio.[20]

Y si nos referimos a la extraordinaria admiración que por Rafael sintieron los grandes clasicistas del siglo XVII, como Guido Reni o el francés Nicolás Poussin, aparte del ya mencionado Carracci, no está de más recordar que también el escultor Gian Lorenzo Bernini, aclamado como el más grande escultor de toda la centuria y reconocido por su virtuoso "barroquismo", sintió gran devoción por él. Como señala Bialostocki citando el diario de Chantelou, Bernini estaba de acuerdo con los clasicistas franceses "en lo que se refiere a la elección de los artistas dignos de ser tenidos en cuenta. Además de los antiguos, eligió... a Rafael, Tiziano, Annibale Carracci y Poussin". Como testimonio de ello podemos mencionar la deuda

Fig. 5. Bóveda de la *Galería principal del Palacio Farnesio de Roma*, por Annibale Carracci, ca. 1600.

que su grupo de *Eneas, Anquises* y *Ascanio* mantiene no solo con la epopeya *Eneida* de Virgilio, sino también con las figuras de un hombre, su inválido padre y su hijo pintadas en el lado derecho del fresco del *Incendio en el Borgo* por Rafael para la *Stanzia del Incendio* del Vaticano hacia 1515. Pero si el conocimiento del fresco de Rafael y de la *Eneida*, junto con en interés por la composición en helicoidal propio de la estética manierista, pudo originar un grupo como el de *Eneas* y su familia, la admiración que Bernini profesaba por la escultura helenística conservada en las colecciones vaticanas sale a relucir en composiciones geniales como *La fuente de los cuatro ríos* en la Plaza Navona de Roma, ejecutada hacia 1650, tras haber vencido anteriores reticencias del Papa Inocencio X. En este caso, la inspiración brota de la célebre alegoría del *Río Nilo* concebida por la escuela de Alejandría hacia el siglo II a.C. Tanto en un caso como en el otro, las divinidades fluviales son plasmadas como vigorosos ancianos recostados y acompañados de atributos característicos.[21]

Francia, como ya dijimos antes, fue el país de la Europa continental en donde las tendencias clasicistas del arte del *Seicento* se dejaron sentir con más intensidad y por más tiempo. La inspiración en temas de la mitología clásica –que tanta importancia tuvo en las obras de juventud de Bernini– y en agrupamientos de figuras propios de Poussin guía algunos de los trabajos más renombrados de François Girardon, considerado junto con Coysevox como "el más sobresaliente escultor del reinado de Luis XIV". Su estilo se distinguió por su contención y clasicismo, siendo la perfecta encarnación de las ideas defendidas por la Real Academia de Bellas Artes francesa en aquel tiempo. La mayoría de sus obras se hicieron para el Palacio y jardines de Versalles, en donde colaboró con el presidente de la Academia Lebrun, siendo "su grupo de *Apolo atendido por las Ninfas* (Fig. 6)... considerado como la obra **más puramente clásica** de la escultura francesa del siglo XVII". Sin duda, la obra hace honor al espíritu de la época en que surgió por la teatralidad de la composición, la sensualidad de los cuerpos femeninos, la forma abierta, la unidad de conjunto y lo pictórico del grupo. Pero, junto a estos caracteres típicos de los que Wölfflin entendía como "barrocos" y comparables a los que se advierten en las obras de Bernini, hay referentes nítidamente clásicos, como son las esculturas helenísticas y romanas de la diosa Venus para las ninfas y *El Apolo del Belvedere* para el dios. Es esta obra una copia romana de un original atribuido al escultor griego Leocares de mediados del siglo IV a.C., considerada, desde su descubrimiento a fines del siglo XV, como una de las obras más hermosas de toda la antigüedad. De ella se hicieron moldes en 1540 para Francisco I de Francia y una réplica en bronce para Fontainebleau. A partir de entonces y hasta el siglo XIX, la estatua estuvo presente en todos los repertorios de estampas y vaciados dedicados a las obras más famosas de la antigüedad, y en la misma Francia se le dedicaron cinco láminas en la obra publicada por Audran sobre las *Proporciones del cuerpo humano en 1683*.[22]

Si hablamos de clasicismo en arquitectura –dejando a un lado las numerosas obras de pintura de Vouet, Claude

Fig. 6. *Apolo atendido por las ninfas*, de F. Girardon, ca. 1670.

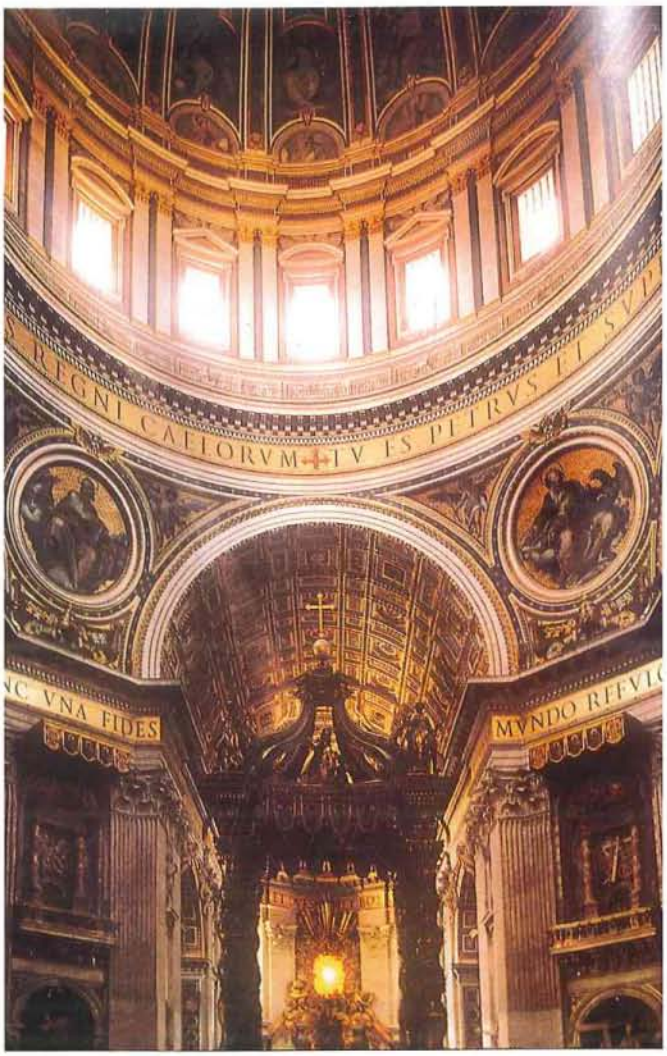

Fig. 7. *Baldaquino* de San Pedro del Vaticano, por G. L. Bernini, ca. 1630.

Lorena o Poussin, quien tanto admiró y se inspiró en la obra tardía de Rafael–, podemos citar como ejemplo de vínculo entre el Renacimiento y el arte del siglo XVII los frontispicios con pilastras pareadas aplicados por Claude Perrault y Louis Le Vau desde 1667 a la fachada oriental del *Palacio del Louvre de Paris* que, con rica imaginación, se inspiran en los diseñados por Pierre Lescot para el ala occidental de la *Cour Carrée* del mismo palacio en 1546. Según Greenhalgh, se trata de "la fachada más original levantada en Francia durante el siglo XVII" e inspiradora, a la larga, de los palacios de la *Place de la Concorde* de Paris y el *Petit Trianon* de Versalles diseñados hacia 1770 por Jacques Ange Gabriel.[23]

En territorio italiano esa vinculación entre la arquitectura del siglo XVII y la de la centuria previa se hace especialmente sensible en la iglesia del *Gesú* de Roma, comenzada en 1568 con diseño de Vignola y continuada luego por G. della Porta. Así, para Chastel y Pevsner es una obra manierista derivada del renacimiento; en cambio, Zürcher y Hoffmann ven elementos manieristas y del primer barroco en ella. Como nos dice Bialostocki , esto "nos muestra lo imperfectos que son nuestros criterios" estilísticos, pues "una iglesia tan importante para la arquitectura posterior, un modelo extendido por toda Europa por los jesuitas y por la contrarreforma, resulta ser para unos un "bastardo" y para otros "el ejemplo del nuevo estilo". Lo nuevo, que es lo colosal, está presente en el tratamiento del espacio interno y de su cúpula, mientras que la fachada recibe un tratamiento más acorde con las leyes compositivas del manierismo. Y sin embargo, podemos advertir cómo algunos de sus elementos –las pilastras pareadas y el resalte del cuerpo central– son seguidos no solo en destacadas iglesias del barroco italiano, como las de Sta. María de la Victoria, Sta. Susana o la de San Ignacio, sinó también y a comienzos del siglo XVII, en la fachada diseñada por Carlo Maderna para San Pedro del Vaticano, cuya composición, por otra parte –en cuanto al uso del orden gigante y a la presencia de un ático con ventanas como remate– debe mucho a la ideada por Miguel Angel para el exterior de la cabecera del templo a mediados de la centuria anterior.[24]

Mucho más innovadora, en cambio, y "barroca" en la acepción usual del término es la arquitectura de F. Borromini. A éste alude implícitamente Bellori cuando se queja de que entre los arquitectos italianos del siglo XVII "cada uno se inventa una nueva Idea e imagen de la Arquitectura..., exponiéndola en la calle y en las fachadas: hombres carentes de toda ciencia que pertenezca al Arquitecto, del que en vano ostentan el nombre". "Deformando los edificios... y monumentos –añade– inventan con desvarío ángulos, quebraduras y contorsiones de líneas". En la fachada de *San Carlo alle Quattro Fontane* de Roma (1665), tanto el ondulamiento de sus tres calles, como el templete del cuerpo superior y el cartucho apoyado por ángeles en el remate conforman una pantalla escultórica que, si bien no tuvo efecto en los arquitectos romanos del siglo XVII, "fue entusiastamente imitada en el norte de Italia y especialmente en el norte y este de Europa". Entre los italianos que se hicieron eco de la fantasía, plasticidad y sentido del movimiento de Borromini está Guarino Guarini, cuya *cúpula de San Lorenzo de Turín*, ejecutada entre 1668 y 1680, con arcos entrela-

zados, saca audaz provecho de la arquitectura islámica que había estudiado en Sicilia y de la hispano-musulmana, como se advierte comparándola con la también estrellada *bóveda de la macsura de la mezquita de Córdoba*, levantada por orden del califa Al-Hakam II hacia el año 966.[25] Esta asombrosa posibilidad que exhibe el llamado "Barroco decorativo" para inspirarse en los estilos más diversos del pasado se advierte también en una de las más populares formas barrocas: la columna salomónica. A menudo se dice que aparece por primera vez en el *Baldaquino del Vaticano* (Fig. 7) diseñado por Bernini hacia 1630. En realidad, el genial escultor tomó el modelo –en un gesto de reverencia por la antigüedad cristiana de las columnas utilizadas en el baldaquino de la basílica paleocristiana del Viejo San Pedro, a las que reutilizó en los nichos superiores de los pilares del Nuevo San Pedro. Al parecer, las columnas –torsas y ceñidas de pámpanos– habían sido traídas de Constantinopla y una piadosa tradición difundió la creencia de que procedían del viejo templo de Salomón en Jerusalén, de ahí el apelativo con que se las conoce desde entonces. Ese excepcional prestigio quizá explique su presencia, enmarcando la alegoría del *Triunfo de Venecia* (Fig. 8), en el óleo pintado por Veronés para el techo del Salón del Gran Concejo del Palacio Ducal de Venecia en 1585. Es éste uno de los más notorios ejemplos de cuan difusas, rígidas e inútiles resultan a veces las delimitaciones estilísticas, pues, pese a considerarse a Veronés como el último de los grandes maestros del Renacimiento veneciano, la obra es descrita por Martín González como "una obra señaladamente barroca" y "representa –en palabras de Tansey y Kleiner– una de las primerísimas y modernas glorificaciones pictóricas del Estado, un tema que se volvería muy popular durante el periodo barroco". Tanto las ampulosas figuras y la riqueza de la composición, como la perspectiva en ángulo de 45 grados, anticipan soluciones del Barroco ilusionista de Cortona, Gaulli o el Padre Pozzo, como del tardío dieciochesco exhibido por el veneciano Tiépolo.[26]

A su vez, las bóvedas decoradas por estos maestros italianos, ya se trate de la *Glorificación del gobierno de Urbano VIII* pintada hacia 1635 por Pietro de Cortona para el *Palacio Barberini* o del *Triunfo del Nombre de Jesús* elaborado por Giovanni Battista Gaulli hacia 1676 para la iglesia del Gesú de Roma, cuentan con un notorio precedente en las ilusionistas perspectivas aplicadas por Correggio a las cúpulas de la *Iglesia de San Juan* (Fig. 9) y de la *Catedral de Parma*, decoradas, entre 1520 y 1530, con la *Ascensión de Cristo* y *la Asunción de la Virgen*, respectivamente. Genio solitario, capaz de fusionar diversos estilos, como los de Leonardo, Rafael y los venecianos, Correggio, elaboró sin embargo, un estilo tan personal que, pese a desarrollarse a comienzos del Manierismo, bien podría ser llamado "proto-barroco".[27]

Algo parecido pasa con el gusto por el dinamismo exhibido por Leonardo Da Vinci tanto en el estudio para el monumento ecuestre a G. G. *Trivulzio* (Fig. 10) como en los caballos encabritados de *La lucha por el estandarte de la Batalla de Anghiari*, obra que desgraciadamente quedó inacabada en el *Palazzo Vecchio* cuando el maestro abandonó Florencia en 1506. Con todo, su cartón sobrevivió más de una centuria y pudo ser copiado, hacia el 1600, por Rubens. Algún tiempo después, el vigor, la pasión y el exuberante movimiento advertidos en la copia del trabajo de Leonardo, vuelven a manifestarse en *El rapto de las hijas de Leucipo*, obra de carácter mitológico efectuada en 1617 provista de una composición altamente dinámica que desafía la estabilidad y cumple con las más notables características barrocas de H. Wölfflin. Pero que Rubens, aparte de ser el genio barroco que todos admiramos, supo forjar su estilo tanto a partir tanto de las enseñanzas de los precursores del Barroco italiano –los Carracci y Caravaggio–, como de los grandes maestros del Renacimiento Pleno –Leonardo, Miguel Angel y, especialmente, Tiziano– queda evidenciado no solo si contemplamos el dibujo de Leonardo, sino también, por ejemplo, la copia (Fig.11) al óleo que hizo, a comienzos del siglo XVII, de la *Venus con espejo* pintada en 1555 por Tiziano.[28] Es imposible, en efecto, entender el arte del Barroco sin entablar algún tipo de diálogo con el Renacimiento, ya que, sea como continuación de sus formas clásicas o reacción ante las mismas, el arte del *Seicento* siempre tuvo en cuenta al de la centuria precedente.

La era del Barroco –ya que también se ha usado el término para describir a todo un periodo histórico– fue tan diversa como el arte que produjo: "espaciosa y dinámica, brillante y colorida, teatral y apasionada, sensual y extática, opulenta y extravagante, versátil y de virtuosos", en palabras de Tansey y Kleiner. Fue una época de expansión y descubrimientos en la que algunas potencias colonizaron el globo terráqueo, extendiéndose su expansión más allá de los límites terrestres en las concepciones de la nueva astronomía y física propuestas por Galileo, Newton y Kepler. El espectro óptico de la humanidad se expande en ella para abarcar tanto los inmensos espacios del cielo como los microscópicos de las células. La era barroca se apasiona por el espacio y el universo, como lo prueba el hecho de que Descartes haga de la *extensión* el único atributo físico del ser, que Pascal confiese que "el

Fig. 8. *Triunfo de Venecia*, por Veronés, ca. 1585.

Fig. 9. *Ascensión de Cristo* de la Iglesia de San Juan de Parma, por Corregio, 1520 -1523.

silencio de esos espacios infinitos" le aterroriza o que Milton se refiera a "la vasta e ilimitada profundidad".[29] Sabemos bien que tras todas las discusiones, asambleas científicas y congresos que tuvieron lugar en Estados Unidos, Suiza e Italia entre 1954 y 1963,[30] sería inútil y pretencioso dar nuevas definiciones o pretender zanjar una cuestión tan compleja y vasta como la del "barroco". Si nos hemos animado a poner por escrito estas reflexiones es para invitar a que, al menos, volvamos a meditar, en lo inapropiado que, en su acepción etimológica original, resulta el término si se lo aplica genéricamente al arte del siglo XVII. Pensemos también en la extraordinaria riqueza y multiplicidad de matices, corrientes y estilos (personales, nacionales, regionales y por periodos) que conoció esa centuria en materia artística. ¿Cómo, si por "barroco" en el siglo XVIII se entendió lo "extravagante", lo "risible" o lo "imperfecto", podemos usar impunemente tal vocablo sin entender o cuestionar lo injusto que resulta para una época y arte de tanta diversidad como fue aquella?

Quizá sólo nos quede repetir, con Bialostocki, que "a la vista de la pluralidad del problema, debemos aceptar un compromiso: ...subrayar la rica variedad del arte del siglo XVII y... el hecho de que el carácter "retórico" común de sus creadores y de... sus obras es propio de un arte que... fue creado... para ejercer su efecto sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y conmoviéndoles".[31]

Fig.10. *Caballo encabritado y jinete*, por el taller de Leonardo Da Vinci, ca. 1508.

Fig.11. *Venus y cupido* (copia de Tiziano) por P. P. Rubens, ca. 1600-1612.

NOTAS

1 Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Ed. Gredos, Madrid, 1983, pp. 153; Winckelmann, J.J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, 1763 (reedición de Ed. Iberia, Barcelona, 1984).

2 Corominas, J., *Idem*, pág. 512.

3 Checa, Cremades, F. *et alt.*, *Guía para el estudio de la historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980, págs. 87-88, y Tansey, R. G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1996, pág. 416.

4 Corominas, J., *Idem*, pág. 88, y Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua española*, Madrid, 2001, pág. 295; Kurz, O., "*Barocco. Storia di un concetto*", en *Barocco europeo e barocco veneciano*, Venecia, 1962.

5 Briganti, G., "*Barocco: strana parola*", *Paragone*, I, 1950; Checa Cremades, F. *et alt.*, *Idem*, pp. 115-116; Checa; Diderot y D'alembert, *Encyclopédie II*, Paris, 1758; Bialostocki, J., "*Barroco": Estilo, época, actitud*", *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, pág. 81, Barral Ed., Barcelona, 1973; Milicia, *Dizionario delle Belle arti del disegno*, Bassano, 1797; Ponz, A., *Viaje de España*, Tomo I, Madrid, 1772.

6 Croce, B, *La storia dell' età barocca in Italia*, 1929.

7 Burckhardt, J., *El cicerone*, Ed. Iberia, Barcelona, 1953 (1855); *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Hijos de J. Espasa, Tomo VII, Barcelona, 1925, pág. 949.

8 Wölfflin, H., *Renacimiento y Barroco*, Ed. Comunicación, Madrid, 1977 (1888), y *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1961 (1915).

9 D'ors, E., *Lo barroco*, Ed. Aguilar, Madrid, 1964 (1935); *Enciclopedia Universal* Espasa, VII, Barcelona, 1925, págs. 949-952.

10 Pollit, J. J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, 1986, pp. 79-126.

11 García y Bellido, A., *Arte romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979, pp. 455-472, y Tansey, R. G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pág. 818.

12 Así, en la citada edición de la *Enciclopedia Universal Espasa*, VII, en la pág. 949, se afirma que "todos los estilos y todas las artes aplicadas han producido edificios, esculturas, cuadros, armaduras y toda clase de manifestaciones artísticas, que bien pueden calificarse de verdaderos barroquismos; desde este punto de vista, cada época tiene su barroco, mientras no todas las construcciones artísticas de los siglos XVII y XVIII pueden comprenderse en este estilo", siendo, a juicio del redactor de la voz en la citada enciclopedia, ésta "la nueva acepción artística de la palabra". Véase también Focillon, H., *La vida de las formas*, Ed. Atenco, Buenos Aires, 1947 (1936), Azcarate J. M. de, "Teoría y función del arte", en *Historia del arte* de Ed. Anaya, Madrid, 1992, pp. 14-16.

13 VV.AA., *Manierismo, Barocco, Rococo. Concetti e termini. Congreso internacional*, 1960, Roma, 1962: Bialostocki, J., "*Barroco: estilo, época y actitud*" (1958), en *Estilo e iconografía*, Barral Ed., Barcelona, 1973, pp. 79-107; Castedo, L., "*El Barroco en Europa. Transplante y modificaciones americanas*", pp. 233-262, en Historia del arte Iberoamericano, I, Ed. Andrés Bello y Alianza Editorial, Madrid, 1988; Gutiérrez, R. (editor), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica*, 1500-1825, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, y *Enciclopedia...Espasa*, *Ibidem*, pág. 949.

14 Mueller, J. H., "*Baroque is it a datum, hypothesis our tautology?*", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XII, 1954, núm. 4, pp. 421-437; Martín, J. R., "*The Baroque from the point of view of the art historian*" *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XIV, 1955, núm. 2, pp. 164-170; Tatarkiewicz, W., *Historia de la Estética, III*. La estética moderna, 1400-1700, Ed. Akal, Madrid, 1991; Peyre, F., *¿Qué es el clasicismo?* Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (1933); Hautecoeur, L., *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1943-1957.

15 Tapie, V. L., *Barroco y Clasicismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978 (1957); Bazin, G., *Baroque and Rococo*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1989 (1964), pp. 6-10.

16 Tansey, R. G. y Klainer, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, págs. 818-820.

17 Carducho, V., *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633; Bellori, G. P., *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, I, pp.3-15 (Apéndice a la obra *Idea* de E. Panofsky, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp.121-129); Chilvers, I. (editor), *The concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford Univ. Press, 1990, pp. 4, 67.

18 Ibidem, pp. 78-80, 273, 423, 106-107 y 467; Martín Gonzalez, J.J., *Historia del arte, II*, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pág. 87; Bialostocki, J., *Ibidem*, pág. 85.

19 Ibidem, pág. 85.

20 Panofsky, E., "El Clasicismo" en *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 93-101; Bellori, G. P., *Ibidem*; Tansey, R. G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, págs. 833-834; Greenhalgh, M., *La tradición clásica en el arte*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 159-172.

21 Bialostocki, J., *Ibidem*, pp. 88-89 y nota 64; Wittkower, R., *Gian Lorenzo Bernini*, *Alianza Ed.*, Madrid, 1990, pp. 18-19 y Fig. 10; Stokstad, M., *Art History*, Harry N. Abrams, Inc. Publ, York, 1995, pág. 762.

22 Chilvers, I., *Ibidem*, pág. 184; Haskell, F. y Penny, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Alianza Ed., Madrid, 1981, pp. 166-169, lám. 77; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pp. 161-163, 867 y 875. Sobre Lebrun y el clasicismo académico en Francia, véase Greenhalgh, M., *La tradición clásica en el arte*, pp 186-189.

23 Greenhalgh, M., *Ibidem*, pp.198-201; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pp. 870-874.

24 *Ibidem*, pp. 770-771 (Il Gesú) y pp. 820-822, Fig. 24-1 (Sta. Susana) y 24-2 (Vaticano), y Bialostocki, J., *Ibidem*, pp. 85-86.

25 Bellori, G. P., *Ibidem*, pp. 3-15; Bazin, G., Baroque and Rococo, pp. 14-23; Stokstad, M, *Art History*, pp. 753-759 y 345-347.

26 *Ibidem*, pp. 756-757; Krautheimer, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 66-64, Fig. 23; Martin Gonzalez, J. J., *Historia del arte, II*, pág. 131; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., *Gardner's Art through the Ages*, pp. 786-787.

27 *Ibidem*, pp. 760-762 y 840-842.

28 Janson, H. W., *History of Art*, *Harry N.* Abrams, Inc, Nueva York, 1991, pp. 491-492; Tansey, R.G. y Kleiner, F. R., Gardner's *Art through the Ages*, pp. 848-851.

29 *Ibidem*, pp. 818-820.

30 Bialostocki, J., *Ibidem*, pp. 79 y 99.

31 *Ibidem*, pág. 98.