

Reflexiones en torno a los problemas del arte y de la arquitectura a raíz de los hechos de la reforma y la contrarreforma

Carlos Esteban Mejía Londoño
filopapos@yahoo.es

Profesor de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, Cali, y profesor visitante de la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Doctor en Historia del Arte de la Università degli Studi di Bologna, Italia. Ha sido Secretario de Cultura del Municipio de Cali y Director de Bibliotecas de la Universidad del Valle. Su campo de trabajo académico se enfoca hacia los problemas estéticos y culturales de la historia de la arquitectura y su relación con las restantes artes plásticas, en el mundo antiguo, medieval, renacentista y barroco. Entre sus investigaciones, presentadas en forma de montaje museográfico, se destacan las referidas al Antiguo Egipto, la Biblioteca de Alejandría (*Alejandría ayer y hoy, la Biblioteca*) y la Plaza de la Catedral de Florencia (*Florencia, Plaza del Duomo*).

Resumen

A partir de la obra de Giulio Carlo Argan, el presente texto propone una relectura del barroco y el manierismo dentro de su contexto histórico en la reforma y la contrarreforma así como de las conexiones que sostienen con algunos de los movimientos artísticos modernos. Esto permite hacer una defensa, apoyada en la situación concreta del Renacimiento italiano, de una historia del arte que mantenga presentes tanto la durabilidad de lo clásico como la necesidad de comprenderlo en su complejidad y reinterpretarlo a la luz del mundo contemporáneo.

Abstract

Following the work of Giulio Carlo Argan, this paper proposes a re-reading of Baroque art and Mannerism within their historical context of the Reformation and the Counterreformation, as well as of connections they have with some problems and solutions in modern artistic movements. This allows the author to make a defense, supported in the specific situation of the Italian Renaissance, of an art history that bears in mind the permanence of the classical, the need of understanding it in all its complexity, and that of reinterpreting it in light of the contemporary world.

Palabras clave

Barroco, manierismo, Renacimiento, Reforma, Contrarreforma, historia del arte.

Keywords

Baroque, Mannerism, Renaissance, Reformation, Counterreformation, Art History

Artículo recibido el 20 de Septiembre de 2011 y aprobado por el comité editorial el 21 de Octubre de 2011.

Reflexiones en torno a los problemas del arte y de la arquitectura a raíz de los hechos de la reforma y la contrarreforma

Carlos Esteban Mejía Londoño

Introducción

Quizá uno de los signos de nuestro tiempo sea sin duda alguna la idea de movimiento. La mayor parte de los científicos e intelectuales, y con ellos los arquitectos y artistas que han actuado con lucidez y verdadera creatividad durante este siglo, han comprendido que, como había afirmado valerosamente Galileo en los años del entusiasmo renacentista -y que a nosotros ahora nos interesa sobremanera-, el mundo, “a pesar de todo, se mueve”. Se modifica, se entrecruza como en el *dripping*¹ inescrutable y dinámico de las pinturas de Jackson Pollock, o a través de las transparencias poéticas y sutiles del espacio pictórico de Paul Klee y de los relatos ágiles y simultáneos de James Joyce.

¹Chorreado.

El mundo es un prisma, como la historia, inmensamente rico y variado, en un universo que como se ha afirmado en otras oportunidades -y aunque a algunos definitivamente no les guste-, no es uno y distinto, sino por fortuna, variado y contradictorio.

Ciertos elementos rígidos y estáticos de la racionalidad fueron acogidos con gran entusiasmo en el seno del movimiento moderno y, a diferencia de la mayor parte de las vanguardias históricas, apoyadas en la simultaneidad y en la riqueza de las contradicciones, produjeron historia sin la historia y fracasaron en la defensa de absolutismos indefendibles y estériles, ignorando las desinencias de una realidad que daba muestras inequívocas de ser, en medio de todo, largamente relativa, difícilmente definible, y particularmente rica, aún en medio de sus propias contradicciones.

Puede ser que estemos ahora mismo preguntándonos qué se pretende afirmar con todo esto, y más aún, qué relación tienen estas aseveraciones con el hecho capital del Renacimiento, de su crisis manierista y de los problemas centrales de la Reforma y de la Contrarreforma.

Pues bien, digamos que aunque formular una respuesta taxativa en verdad no sea nada fácil, podemos considerar que el papel de la historia es, entre otras cosas, leer detenidamente, o mejor aún, leer entrecruzada, comparadamente, tejer y destejer las analogías y las diferencias desde varios puntos de vista -y no por turnos, sino “de manera simultánea”, tal como nos lo enseñaron el expresionismo desde su óptica de lo existencial, y el cubismo desde el campo de las actitudes intelectuales. Permitir a la “historia” su doble valor analítico de contextualidad irrenunciable y de contemporaneidad, no a toda costa ni como instrumento pragmático y codificado, sino como ejercicio crítico y sutil, como instrumento de totalidad, de integración y de permanencia.

Porque aún en el espacio irrefrenable de la contemporaneidad postmoderna, de los eclecticismos interpretativos, de las “repeticiones-diferentes”, los hombres todos aspiramos al valor insustituible de las cosas durables y constantes, de los hechos sintéticos y totales, allí donde la variedad insaciable deja un lugar y un tiempo para aquello que continúa y que, a pesar de todo, permanece.

Así que hacer un llamado a pensar y comprender el mundo y la historia a través de sistemas múltiples y paralelos, a no enfrentar los lenguajes del Renacimiento y del barroco como a hechos acaecidos y terminados, si queremos -y a pesar de lo inapropiado del término- como a fenómenos “arqueológicos”, sino a manifestaciones estructurales que además de las contradicciones manejan una red insospechada de hilos que siguen atados allá, en eso que a veces llamamos tan fríamente “pasado”, pero que no es otra cosa que una cara más del “presente eterno”; sería un hecho, por demás, ampliamente deseable. Apostar lícitamente por la continuidad pertinaz e irrefrenable de la historia.

Porque cuando recordamos al Hauser de 1951 afirmando la necesidad de un replanteamiento crítico e historiográfico de la cultura helenística, primero, y luego y paralelamente, del manierismo, en aras de la revaluación de las ideas relativas y del abandono de los dogmatismos, de una parte, y de otra, de las numerosas similitudes existentes entre esos momentos particulares y los nuestros; sin duda estamos revaluándolo para nosotros mismos, porque cierta intuición y perspicacia son indispensables en el análisis que los historiadores hacen del tiempo transcurrido y de los hechos presentes.

¿Quién dejaría escapar hoy las vecindades existentes entre los ejercicios intelectuales de los pintores y arquitectos manieristas, Tíepolo o Vasari, por ejemplo, y los malabarismos o la riqueza poética y en ocasiones inasible, del arte conceptual? ¿Y quién, la cercanía de aquellos y las “repeticiones-diferentes” del ambiente postmoderno en el campo de la plástica, en la que incluimos por supuesto a la arquitectura? Lo mismo ocurrió cuando precisamente durante los años cincuenta, tanto el informal europeo como el expresionismo abstracto norteamericano, con Pollock a la cabeza, fueron acertadamente vistos como una más de las actitudes abiertas, dinámicas, continuas, en una palabra barrocas, “calientes”, como ha dicho Renato Barilli hace apenas unos años siguiendo las interpretaciones ya clásicas de Heinrich Wölfflin y de Marshall McLuhan.

Sorprende de manera superlativa -como a la maravillosa Marguerite Yourcenar-, que nuestros contemporáneos, que dicen “haber conquistado y transformado el espacio, ignoren que la distancia de los siglos, puede reducirse a nuestro antojo.” (Yourcenar, 1983: 248).

I. El cuatrocientos toscano. Del equilibrio clásico al expresionismo naturalista

La unidad en la diversidad. De la tranquilidad tardogótica al riesgo renacentista

Tal como sucede a los no iniciados o a los espíritus desprevenidos en torno a la supuesta cohesión y al carácter particularmente monolítico del arte egipcio, el arte del Renacimiento tiende a ser visto y leído bajo una óptica excesivamente homogénea y sin variaciones. Nada más alejado de la realidad y la verdad histórica. Cualquier incursión medianamente detenida -aunque hablemos sin duda de análisis limitados-, traería inesperadas y sorprendidas facetas cuando pensamos, por ejemplo, en aspectos básicos del *Quattrocento*, como la nueva concepción de la naturaleza y de la historia, o la actitud capital frente al problema central de la “*renovatio antica*”.

La verdad es que si nuestra visión no es demasiado simplista y diletante, terminaríamos admirados, incluso algo confundidos, frente a la variedad de posiciones e interpretaciones existentes en torno a la rebeldía contra lo gótico, o como pensaban Brunelleschi y Alberti,

contra todo aquello que estuviera por fuera de la “*romanità antica*”, lo “bizantino”, por ejemplo, que alimentaron hombres como Masaccio o Ghiberti; o actitudes tan dispares frente a los problemas de la tradición, como el expresionismo naturalista y popular (“dionisiaco”, en el lenguaje nietzscheano) que impulsó y abrigó el más grande escultor europeo del siglo XV, Donatello; o aún, si se quiere, ante el clasicismo equilibrado y armónico, perfecto y musical con el que Luca della Robbia ejecutó su Cantoría de la Opera del Duomo de Florencia.

Así pues, no deberíamos olvidar en este momento las sucesivas victorias y derrotas a las que se vieron sometidos Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi en los célebres concursos para las Puertas del Paraíso del Baptisterio de San Giovanni y de la Cúpula en Santa María del Fiore. Los dos realizados en Florencia. ¿Las razones? seguramente las conocemos. ¿Las causas? Indudablemente se hallan en la actitud del jurado⁷. La verdad estaba cifrada por la diversidad de criterios en la “interpretación” de la historia y la modernidad del momento, de las soluciones espaciales y los hallazgos tecnológicos, de los problemas estilísticos y de los criterios en el manejo de la tradición.

Los dos deseaban y propugnaban una vuelta a las cosas antiguas, los dos administraban una formación y una cultura humanísticas, preocupadas por la historia. Pero Ghiberti se apoya en la tradición iconográfica clásica, asida al equilibrio y a una cierta armonía narrativa en la que “el Sacrificio de Isaac” -tema del primer concurso- es particularmente un ritual establecido antes que una acción dramática a la manera donatelliana. Ghiberti se aleja de cualquier interpretación demasiado personal que lo obligue a apartarse violentamente del hacer tradicional. Mirar de reojo hacia el tardogótico debió producirle una cierta tranquilidad y, de paso, le dio el triunfo. Un acomodo para nada despreciable.

El camino de Brunelleschi es otro completamente. En él, anota Argan, el acontecimiento es rápido y simultáneo. En la interpretación del tema, “las fuerzas se encuentran” y la escena adquiere características indudablemente dramáticas. El primero narra, “describe el espacio, Brunelleschi lo construye con la intervención de todos los movimientos. El equilibrio aquí se da por contraposiciones” (Argan, 1977: 90).

Como se sabe, el concurso fue ganado por Lorenzo Ghiberti, pues su trabajo era más natural y detallado, más estudiado en el campo de las cosas y de los temas antiguos. Quizá, a nuestra manera de ver, aún conserva algo del ritmo elegante de la escultura tardogótica, mientras Brunelleschi, más radical, está sin lugar a dudas poniendo las bases para su nueva concepción espacial. Por ello es más avanzado y más revolucionario, aunque no necesariamente más moderno; como dice Argan, elimina el espacio natural para construir el vacío y hacer la perspectiva (Argán, 1977: 91). Como en el camino de Masaccio, el espacio ahora no está lleno de objetos dimensionales, sino de acciones cumplidas y acaecidas, y el lugar, entonces, parece pensado, meditado, medido, construido para el entendimiento y la armonía.

Quizá valdría la pena preguntarse: ¿cuál no sería la indignación de Brunelleschi al observar los relieves y los tondos con los que Donatello, libre y nervioso, exaltado y particular, decoró el interior de la Sacristía Vieja de San Lorenzo, que el arquitecto había concebido como una obra maestra del equilibrio y la proporción, de la matemática y la geometría? Esto sólo para reafirmar lo que venimos diciendo en torno a la variedad de matices que podemos detectar en el Cuatrocientos toscano y, si queremos, florentino, frente a uno sólo de los problemas fundamentales del primer Renacimiento: “la renovación de las cosas antiguas”. Pero aún si nuestro objetivo fuese otro, todavía tendríamos que detenernos para observar y analizar las más variadas opciones: Masaccio, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Leone Battista Alberti, Piero di Cosimo, Andrea del Castagno, y otros aún; cada uno elaboró su propia interpretación no sólo de éste, sino de cada uno de los muchos aspectos que configuran el núcleo estructural e ideológico de ese primer Renacimiento.

² Condicionado evidentemente por la situación histórica.

De la manualidad laboriosa y gremial al valor de la idea y el conocimiento

De aquí se desprenden dos problemas² que servirán para iluminar mejor este camino que deberá llevarnos hasta la crisis del Renacimiento y los problemas de la Reforma y la Contrarreforma.

El primero, preguntarnos si después de tantas particularidades y visiones individuales que hemos apenas insinuado en el espacio

cultural de ese Renacimiento italiano, podemos apelar a una idea de los “rasgos comunes”, encontrar actitudes de índole genérica en medio de tantas perspectivas individuales.

En verdad, parece que sí. Sin lugar a dudas podemos detectar una reacción frente al mundo medieval, en el que el artista recibía de antemano los temas y los contenidos, y luego ejecutaba la obra. Una nueva concepción de las estructuras de la naturaleza y de la historia iniciada desde la aparición de Giotto se produjo en el medio toscano y, entonces, todas las bases de la cultura internacional tardogótica se vinieron abajo. Al menos en Italia, claro está.

Los tratados de Alberti ya no definen el carácter técnico de las artes plásticas: pintura, arquitectura y escultura. Ahora llegan hasta la determinación de sus “especificidades”. “El problema está centrado en los principios y en los procesos, en llegar hasta la ideación de la obra de arte” (Argan, 1977: 75).

Entonces, los artistas encuentran y definen las temáticas, caminan hacia una liberación de las tradiciones establecidas y del concepto de autoridad absoluta. Una orientación ideológica y cultural de su propio trabajo será definitiva. Y un poco más adelante, las polémicas entre Miguel Ángel y el Papa Julio II serán paradigmáticas. Lo fundamental en este momento es que el arte deja de ser una actividad *manual y mecánica* -aunque ello sea muy importante- y se hace decididamente intelectual y mucho más liberal.

Como en el problema del monumento, una definición de la estructura y del significado de la forma artística es definitiva. Pero la forma ya no es ilustración como en los evangelarios o en los libros de códices; ahora, cada figura posee un significado intrínseco y específico, y esa forma se realiza, por encima de todo, en la realidad. Una elección manifiestamente “clásica”, dirá Argan, como lo será también buena parte del espíritu barroco. Nada se define, ni toma forma fuera del universo de la naturaleza y de la conciencia. La cultura tardogótica, cuando se sitúa frente a la naturaleza de las cosas, no duda en asignarles y reconocerles un valor en sí. Las artes concretan e individualizan ese valor (Argan, 1977: 75).

Pero el humanismo renacentista cree que la verdad está más allá de la cosa representada o del espacio constituido. El arte es un ejercicio del conocimiento y más importante que la cosa en sí, es el hecho del intelecto humano, la facultad de conocer. La forma, pues, es un dato definitivo para comprender el mundo de las cosas fenoménicas.

Si la sociedad cree en el valor de los fenómenos reales, cree entonces en la capacidad humana de crear hechos y de generar valores. Ahora, por fin, cada uno vale y existe en la sociedad por lo que es capaz de producir, no por los hechos o las prerrogativas heredadas, como afirma Argan. Todo lo conquistado por el ingenio y la creatividad, aún por la fuerza o el engaño, supera la presencia del poder del monarca (Argan, 1977: 76). El carácter burgués está en camino, pensaríamos, pero las analogías con la Atenas clásica son también evidentes.

Para concluir este punto, digamos que en una sociedad donde las personas realizan actos y lo hacen individualmente, la intención es volcarse al “conocimiento” objetivo de la naturaleza. Una vez más en la historia una explicación del universo del hombre no se halla más allá de las cosas o de los fenómenos, sino literalmente “dentro” de ellos, como creía el mundo griego. Ahora la historia es un instrumento para aclarar las causas y las consecuencias del actuar de los hombres. El Renacimiento quiere conocer al hombre, que es quien actúa y quien conoce.

Quizá lo más interesante de estos acontecimientos sea que en el primer siglo del Renacimiento, el arte es reconocido como un instrumento fundamental del conocimiento, mucho más que la ciencia, pues ésta se hallará sujeta a innumerables prejuicios doctrinales antes de alcanzar su autonomía, cuando sea llevada de la mano de Leonardo.

El ejercicio cognoscitivo del arte es además un hacer, “el arte produce hechos y configura valores” (Argan, 1977: 76). Un pórtico, una plaza, una cúpula en el espacio pensado y construido por el hombre, son modelos de valor para una sociedad que quiere recuperar la historia y la tradición, interpretando de nuevo el mundo.

Individualidad y liberalidad profesional, poética y ejercicio cognoscitivo

Introduzcamos ahora una reflexión de carácter analógico. En el final de la edad moderna, la posición de los artistas y de las disciplinas artísticas conserva cierto parecido con los valores de la individualidad, e incluso, del culto a la personalidad propios del Renacimiento; ello ha redundado significativamente, como ocurrió durante los siglos XV a XVII, en una elevación en la escala social del artista, que a nivel económico y ético ha marcado, aquí como allá, la conquista de una profesionalidad determinantemente “liberal”, en la que un pintor como Matisse puede afirmar de manera taxativa y brillante que “la exactitud -en la pintura, pero no sólo en ella- no es necesariamente la verdad”; afirmación esta con seguridad mejor aceptada a filósofos o a científicos.

En realidad no deberíamos ser tan optimistas ante la perspectiva contemporánea de una sociedad que no termine por aceptar la vía cognoscitiva y poética que el arte ofrece como opción y alternativa para el entendimiento del hombre y del mundo. Uno esperaría que en este final del mecanomorfismo, en la nueva era de la electrotecnia, los medios blandos sean dúctiles para la incorporación definitiva de las opciones poéticas. No sólo que los tecnólogos y científicos, que los burócratas y los políticos, sino que los arquitectos y los historiadores, que los teóricos, sean capaces, a la manera de Alberti y Vasari, de Bruni y Salutati, de Leonardo y de Miguel Ángel, de ir más allá de la cosa, del edificio y del plano, de la proporción y la geometría, que incorporen la interpretación y la valoración críticas al hecho mismo de la creación. Una vía no pragmática, ni lineal, sino entrecruzada y abierta, llena de un espacio existencial que escapa afortunadamente a los análisis funcionales, y que es también, como el volumen o los espacios interiores, un dato fundamental para las artes plásticas, fenómeno y escenario de los acontecimientos históricos.

De la proporción y la musicalidad matemáticas al ejercicio dramático del hacer histórico

Pero avancemos hacia el encuentro de los problemas que van a centralizar la crisis del Renacimiento: la rebelión protestante y las

luchas del papado y del catolicismo por sostener el *statu quo* de la *autoritas* romana y la moral latina, no sin antes decir que hemos aludido sólo de manera tangencial a dos de los principales problemas del primer Renacimiento: la idea de la naturaleza y de la historia, y el asunto de la “*renovatio antica*”. En éste, a pesar de la aceptación general de recuperación de las tradiciones de esa *romanitas* antigua, muchos artistas y teóricos afirmaron su conciencia particular. Algunos de manera por demás polémica y violenta, como Donatello, quien es acaso el primero en percibir que sobre ese mundo perfecto y triunfante, una cierta visión centralizada, que aparecía tan equilibrada y pensada, es tan sólo un momento idealizado, con seguridad deseable y perseguible -aunque no para él- pero no del todo real, pues aún con la maravilla del intelecto, el hombre no era el centro ni el paradigma irrefutable del devenir de la historia. A pesar de todo, “el mundo se mueve”, y frente a la racionalidad y a la limpieza abstracta del espacio arquitectónico brunelleschiano, o del triunfalismo humanista, hermosamente orgulloso y ético de las teorías albertianas, Donatello afirma, como un pionero solitario y magistral, la conciencia y el valor de las cosas populares, especialmente las del pueblo llano florentino.

No olvidemos que mientras Filippo Brunelleschi recorría las ruinas en Roma, midiendo y calculando los valores geométricos del espacio -algunos dirán con razón: “las cualidades musicales” de la arquitectura-, investigando la estructura de los diversos tipos de opus y el cerramiento en cúpula de la arquitectura romana, Donatello se siente atraído poderosamente por todo aquello que modifica y contradice la imagen estereotipada de una clasicidad casi olímpica: lo inquieto y lo turbado, los rostros y los movimientos difíciles y bizarros, propios del tardoantiguo, los mitos misteriosos y las imágenes herméticas, todo lo sugestivo, lo fantástico y lo vernáculo -como los brillos y los rasgos de los Cosmati-, o la tosquedad y fealdad fuertes y vitales de la iconografía paleocristiana, el espacio móvil y sesgado, donde la perspectiva sí es la dimensión de la historia, pero donde ésta es también acción y drama, intensificación del movimiento de las personas y presencia de la luz en el espacio.

Si el sentido cristiano y moderno de la historia es, entre otras cosas, esa continua dramaticidad de mundo-humanidad-naturaleza, ese

interminable luchar, crecer, expandirse y salir de los límites -y la verdad es que lo fue-, entonces Donatello habría sido, como será más adelante Ignacio de Loyola, ese perfecto paladín que los papas de la Contrarreforma opusieron a la moral protestante.

Aunque estamos persuadidos de la inexistencia de los caminos rectos en la historia del arte, pues así todo sería demasiado sencillo, y sin duda aburridísimo, estamos así mismo afirmando que la vía que conduce al *Cinquecento* del claroscuro y del escorzo, del no-terminado, de la condición humana dramática y vital de los “esclavos”, del espacio increíble de las escaleras de la Biblioteca Laurenziana, de la rebeldía ética y sobre todo histórica de Miguel Ángel, no es ciertamente la de Luca della Robbia o la de Lorenzo Ghiberti, sino la vía trágica y humana, la vía de la recuperación del *pathos* occidental que Donatello reivindica.

Así las cosas, no es tan difícil comprender el entusiasmo claro y contundente con el que Giorgio Vasari, crítico, arquitecto y teórico, recibe la obra de Donatello. Lo extraordinario es que éste haya tenido el valor de ser un precursor definido y, en ocasiones, solitario -ya desde la primera mitad del siglo-, en medio del hacer frenético y perfecto de los talleres florentinos e italianos, y no cuando el impetu se había detenido, y las nubes negras de la crisis y la Reforma estaban ya en el horizonte.

Aunque no los tratemos, quizá sea necesario ahora nombrar los otros núcleos problemáticos del *Quattrocento*: la teoría y la práctica de la ciudad; las maquinaciones de la perspectiva; el viejo problema de la teoría de las proporciones y del estudio de la anatomía; y el camino ininterrumpido que para el medio italiano y toscano constituía desde la antigüedad y el medioevo el hecho del monumento como representación de la historicidad del arte; son seguramente asuntos sobre los que bien valdría la pena fijar los ojos detenidamente en otra ocasión, sobre los cuales deberíamos detenernos y meditar.

II. El *cinquecento*. Del desencanto y los tiempos de la crisis, a la inevitabilidad y el ejercicio de las reformas.

El carácter áulico de la arquitectura.

La Teoría y la práctica de las artes.

La verdad es que, como creen hoy la mayoría de los historiadores del Renacimiento, la crisis que va a desatarse en numerosos aspectos

durante las dos primeras décadas del siglo XVI, no es ni mucho menos inesperada. No hay pues un verdadero rompimiento, sino un desencadenamiento de los problemas sobre realidades políticas, económicas, ideológicas, y para nuestro caso, artísticas. Como dirá Benevolo, las nuevas formas resultarán demasiado ligadas a las clases altas, bajo la mediación efectiva pero poco comprometida e idealista de la cultura literaria y humanista.

La arquitectura administrará de ahora en adelante un carácter áulico, y sólo llegará a los niveles aristocráticos y de la alta burguesía. Los nuevos edificios y las nuevas tipologías acentuarán la separación entre el poder y las clases bajas. Las dificultades se acrecentarán, y ello producirá un fracaso en las aplicaciones de la cultura artística, especialmente a nivel urbanístico. Antes de finalizar el siglo XV, ya las ciudades planeadas bajo las leyes de la perspectiva son sólo tratados teóricos. La experiencia de Pienza, -de su centro, en particular-realizada en parte por Bernardo Rossellini para Pio II Piccolomini y la denominada Addizione Erculea -esto es, los barrios nuevos construidos bajo el gobierno de Ercole I d'Este en Ferrara- llevada a cabo por Biagio Rossetti, son prácticamente los únicos casos -lo que es demasiado poco- en que se hace realidad la utopía de la ciudad ideal, el encuentro entre pensamiento político y estético. La separación entre el hacer artístico y la realidad de la vida civil se acentúa hasta producir la crisis.

El siglo XVI se presenta a los ojos de cualquier observador o lector no desprevenido como una época llena de contrastes y contradicciones, altamente dramática en todos los campos de la vida civil. Religión y política, pensamiento filosófico y científico, teoría y práctica del arte, sufren grandes transformaciones y seguramente ponen las bases de la Europa moderna y de no pocos aspectos de la cultura en las tierras ocupadas allende los mares.

El siglo XVI está plagado de reformas, en realidad “es el siglo de las reformas”. Cuando el sacerdote turingio Martín Lutero decide oponerse abiertamente a la venta de las indulgencias en 1517, y va a refugiarse en Wittenberg bajo la protección de Federico, elector de Sajonia, quizá no tenga del todo claro el panorama de los acontecimientos que van a desatar sus posiciones, primero en el Imperio, y luego, por toda Europa.

Así pues, “la reforma protestante lleva a la iglesia católica a revisar profundamente sus propias estructuras” (Argan, 1977: 3), su condición ética, la *consuetudine* de sus comportamientos. Una religión revelada como la católica y romana; que se había ido recuperando paulatinamente del destierro y de los siglos oscuros de Avignon; que se había propuesto sacar a Roma de su condición de borgo histórico, pero subdesarrollado, con el propósito de competir dignamente con los grandes centros del renacimiento -Floencia, Milán o Ferrara-, para hacer de ella nuevamente la *caput mundi* del universo iluminado, “*urbi et orbi*”, como pensarán Sixto V y Julio II, la capital de un estado competitivo y poderoso en todos los campos, y que lo estaba logrando; se ve ahora abocada a revisar su tendencia al dogma y a las verdades absolutas y eternas. Es en este momento, cuando comienza el drama de la búsqueda de Dios en los estratos más profundos del alma humana. Toda autoridad absoluta e incontestable es vista con recelo y, entonces, rechazada. Cada acto es producto de una reflexión que implica el hecho terriblemente humano de elegir. Por primera vez en mucho tiempo se configura “la idea de la responsabilidad individual, más que frente a las cosas de la iglesia, frente a Dios” (Argan, 1977: 3).

Es ahora, cuando ciertas bases del *Quattrocento* que miraban hacia el naturalismo, pudieron ahora concretarse, como habíamos anotado, de la mano de la brillantez y sensibilidad de Leonardo, preocupado siempre por el funcionamiento de los fenómenos naturales. “La ciencia deja de pertenecer al ámbito del conocimiento olvidado y redescubierto, en el sentido de consignado en la verdad revelada”, las sagradas escrituras. Ahora es búsqueda viva, experimental, en una realidad ilimitada y abierta.

El universo de las cosas políticas no responde ya al ejercicio de una *autoritas* venida de arriba, sino de una lucha de fuerzas que tratan de imponerse y legitimarse, pero que se saben provisionales y pasajeras.

La Contrarreforma católica tratará, apelando a medios extremos como la Inquisición, de no perder el control en todas partes, de participar directa o indirectamente en la hoguera de las guerras de religión o de otro tipo, pero especialmente de salvar el dogma y la autoridad del obispo de Roma como líder indiscutible de la cristiandad.

De la contemplación y la representación ordenada de lo creado, al valor del proceso y de la idea

Todos sabemos que en la larga historia que el arte ha recorrido - paralela al desarrollo de la humanidad-, son poquísimos los momentos en que éste se ha producido para satisfacerse o definirse a sí mismo. Pues bien, el apartamiento paulatino de la crítica vasariana y de otros autores a que hemos asistido durante el presente siglo, nos han revaluado el posible alejamiento e “intelectualismo histórico” del arte y de la arquitectura manieristas, y nos los han situado como un paso específico y coherente, histórico y crítico, hacia la respuesta barroca del arte católico de los siglos XVI y XVII.

Entonces, el arte deja de ser contemplación y representación del orden creado. Las célebres proporciones anatómicas de Francesco di Giorgio Martini y de Leonardo son ahora los paradigmas idealizados de un orden armónico y antropocéntrico. La Capella Pazzi, perfecta y proporcionada, la Pietá de San Pietro [1498-1499], incluso el David de la Galería de la Academia de Florencia [1501-1504], quedan atrás con toda su increíble belleza y maestría; pintura, escultura, reliev e y arquitectura, se volcarán ahora en la búsqueda frenética o sutil, dramática o intelectual de la propia naturaleza, de las cosas relativas, de los valores del proceso y de la idea, de las obras sólo planteadas o pensadas, del descubrimiento del carácter y de la fuerza hasta ahora insospechada de las superficies y las texturas, de los volúmenes no terminados.

El arte, pues, se lanza hacia la persecución de un universo que, de pronto, con inmensa sorpresa y con sentimientos contradictorios de angustia y esperanza, le resulta profundamente desconocido, inmanejable, inconmensurable, imperfecto, falto de armonía, inescrutable pero, al mismo tiempo, inmensamente rico y variado. La veracidad del universo y de las cosas está en el interior. La de los hombres, en el transfondo de la conciencia -afirmará Argan-, en las miradas penetrantes y enigmáticas de los caballeros de Lorenzo Lotto, en la energía desesperada pero vital de los esclavos de Miguel Ángel y también en la fuerza dramática de la Piedad Rondanini.

El problema, como dice Argan, es “de la conducta humana, la actitud respecto a Dios, la disciplina de la vida religiosa, el método en la

investigación científica”. Ahora más que nunca al arte le corresponde el papel de redefinirse, de reevaluar su proceso, “de realizarse colaborando con el fin último de la salvación del espíritu, y esta destinación es tan importante como el hecho de la representación artística” (Argan, 1977: 3).

Veamos cómo Jean Leymarie logra definir el momento en este acertado texto:

La muerte de Rafael, en 1520, coincide con el principio de la crisis en todas las esferas, que trastorna a Italia y sacude a Europa. El hombre intenta de nuevo definir su papel en el universo destrozado por el cisma religioso de la reforma y por las luchas políticas, a la par que ensanchado súbitamente por la exploración marítima y los conocimientos científicos.

Se rompe la unidad espontánea del estilo y de la vida, la confianza entre el artista y la sociedad. Separadas de su contenido, las formas clásicas de los grandes maestros se revuelven de algún modo contra ellas mismas, con refinado frenesí, mediante la dislocación de sus elementos constitutivos. De ello resulta un arte compuesto y sabio, de extraña seducción, tan realista en el detalle, que revela a la vez la inquietud de la época y su desligamiento escéptico, su nerviosismo frenético y su pasión intelectualista [...]

El parecido que algunos podamos establecer con la realidad postmoderna -en lo que al arte se refiere- ciertamente no es una coincidencia.

Creo que todos sabemos o intuimos por qué ese maestro de la repetición-diferente y del manierismo contemporáneo que fue Giorgio de Chirico, es la fuente principal y acaso más válida de todas las reinterpretaciones de las postvanguardias y de buena parte de las actitudes postmodernas en arquitectura.

Vasari definió el Cinquecento como un siglo clásico por excelencia. En su *Vidas de los artistas* publicada hacia 1550, identifica tres fases: precursores, primeros maestros y, una tercera, donde Miguel Ángel, con la “*perfetta maniera*”, culmina todos los principios y las búsquedas del Renacimiento. Y luego, la crisis, la decadencia representada por muchos artistas que al no alcanzar la excelencia del maestro, lo imitan amaneradamente.

Casi todos los juicios críticos simplistas en la historia y especialmente aquellos que se hacen de la historia del arte, resultan desafortunados

tarde o temprano. El arte manierista de la Reforma fue muy mal visto y valorado. Durante un buen número de generaciones la influencia de Vasari fue contundente, pero cada época tiene su hora, y la historia así como es implacable para olvidar, a pesar de la mucha propaganda, también lo es, afortunadamente, para corregir y sacar del olvido a aquellos que lo merecen.

Así ha ocurrido con el manierismo. El siglo XX finalmente lo ha revaluado y puesto en su sitio. Por supuesto que el hecho no es gratuito. Se requieren una buena dosis de simpatía y una perspectiva comparada. Como dijimos al principio, una carga de vecindad es imprescindible, como se dice, por realidad o por “deseo”.

Ahora bien, la idea no es descalificar a Vasari. No sólo no vale la pena, sino que también él puede cobrar su parte de verdad. Las etapas planteadas en sus historias podrían aceptarse con algunas precisiones. Después de todo, colocar en la cumbre a Leonardo, a Bramante, a Rafael o a Miguel Ángel, tampoco era un asunto tan desacertado. Quizá el problema de fondo fue no haberse percatado de que “todo” Miguel Ángel o “todo” Rafael no cabían dentro del clasicismo áureo, y de que acaso, sin ser decadentes, también participaron del manierismo.

La historiografía contemporánea ha comprendido que imitar, o mejor, “interpretar” la tradición, es decir, apoyarse no sólo técnica, sino teórica e iconográficamente en la ciencia del arte -que es la historia del arte- y no únicamente en la naturaleza; no perseguir la explicación de ésta por medio del arte sino preguntarse qué es y en qué consiste el actuar humano artístico; es no sólo un hecho importante, sino esencial para su comprensión. El hecho era del todo nuevo y Vasari no supo valorarlo. La probable excentricidad o extrañeza, el intelectualismo y la sofisticación tan cercanas a ciertos manieristas, particularmente hoy, ya no asustan a nadie.

Pero de otro lado -y ello es más importante-, un arte que ya no se fija en una *imago mundi naturalis*, sino en una realidad no necesariamente objetiva; un arte volcado hacia la expresión de una idea, más ligado al yo que a las cosas de la realidad es, sin duda, más particular y más moderno.

Clasicidad y manierismo. Bramante, Rafael, Miguel Ángel. De la contemplación y el equilibrio a la contradicción y el debate

Nadie rechaza la idea del manierismo como una actitud decididamente anticlásica, y tampoco que la mayor parte de los grandes maestros del siglo no sólo no estén contra la nueva estética, sino que comprendan que vivir la crisis es volcarse dentro de la historia. Ignorar la Reforma en todas las direcciones era seguir atados a ese orden ideal, seguro y apacible en el que la tierra seguía siendo el *axis* de un universo unitario, demasiado sospechoso ya, por dúctil, por homogéneo, y también por absoluto.

La verdad era del todo otra. Y aunque los casos de Bramante y Rafael son más complicados y requerirían de un espacio del que ahora no disponemos, nadie debería olvidar que en el Miguel Ángel de la madurez y de la vejez, la naturaleza de las cosas y de los hombres es misterio, tensión continua, evidencia trágica; que la creación está en la lucha y que para Leonardo -desde época temprana- el universo es inmenso e inagotable, y la naturaleza enigmática y contradictoria; y que como supieron leer en él Cortázar y Antonioni, Marcel Proust y Paul Klee, basta salir a la naturaleza, porque en la más pequeña hoja, en la corteza más insignificante, allí quepa un universo, quizá el universo. Como si el todo cupiera finalmente en cada una de las partes.

Sin embargo, hay un punto en el que sí vale la pena detenerse por unos momentos. Es inevitable aceptar que si la discusión entre las actitudes y el valor de Miguel Ángel y Rafael Sanzio se prolonga al menos por dos siglos más -y la verdad no parece inclinarse hacia ninguna de las dos posiciones-, seguramente es en la confrontación dialéctica, como dice Argan, "la del plano de la contemplación al del debate", donde con mayor seguridad se halle la verdad.

No importa que tomemos un camino, hablo de una opción: que la línea que parte de Miguel Ángel conduce sobre todo -en el asunto de la responsabilidad ética e histórica del arte, en la crisis como transformación de la cultura, en la superación del pensamiento escolástico y del dogmatismo, en la aplicación de la experiencia frenética- a Picasso. Y ello tiene un valor inapreciable para la Historia del Arte.

Miguel Ángel es mucho más contemporáneo, más humano. Pero no nos equivoquemos, Rafael permanece, como Piero della Francesca, como Mantegna. También la verdad racional, la interpretación total del mundo, los hechos arqueológicos como presencia estratigráfica y biológica del pasado, los valores permanentes, son parte fundamental de esa *imago mundi*, abstracta o natural, eterna o pasajera, casi “desechable y provisional” -como diría Serrat-, con la que construimos no sólo la historia del arte y de la arquitectura, sino con la que completamos el universo, que es nuestra morada.

Nadie puede reprochar a Rafael y a Bramante sus proyectos romanos por conservadores, dirá Argan. Pues aunque así lo fueran, son claramente centrales en la búsqueda católica de identificar fe y religión, razón e historia, en la idea de llevar a efecto la *Restauratio Urbis Romae* (Restauración de Roma como urbe máxima) (Argan, 1977: 6) sobre las ruinas de la capital del antiguo imperio, redefinida y retomada por la política papal. No sabemos qué habría pasado con Rafael. La muerte irremediable interrumpe para siempre su obra. Como Massacio, como Mozart, como Juan Gris, es un elegido de los dioses a la manera griega. En cuanto a Bramante, digamos con Benevolo que esa clasicidad absoluta, no lo es tanto. Que esos aparentes defectos y titubeos que se le atribuyen, quizá nos conduzcan a sus dudas metodológicas: “la inquietud por las dificultades técnicas, la distancia entre proyecto y ejecución, la obligación de forzar las dimensiones” (Benevolo, 1981: 187); y que, como en el caso típico de San Pietro in Montorio, lo lanzarán hacia adelante en la superación del clasicismo como realidad histórica, rehecha tal cual para el presente, y ahora modelo interpretable.

Sería absurdo descalificar a Bramante y a Rafael por Borromini o Caravaggio, porque la historia es un prisma de rayos incesantes. Basta moverse un poco y cambiar de perspectiva levemente, para recibir una luz irrepetible y particular, para comprender que el universo es un organismo multiforme y en constante camino.

Libertad e individualidad. El drama y la perspectiva, la deformación y el claroscuro

Ahora, tomemos este ejemplo, pues su valor analógico podría sernos clarificante: tal como Panowsky compara la teoría de las

proporciones entre los mundos egipcio y griego, así podríamos comprender una buena parte de las actitudes clásicas ortodoxas frente a la recuperación de lo antiguo y las vías reformistas -aquellas que llamaríamos interpretativas-, impulsadas por la dialéctica de la búsqueda creativa o por los hechos de la historia, la Reforma protestante, por ejemplo. De un lado, aunque este término de la comparación no es perfecto, la visión *mechanica*; y de otro, la actitud orgánica, aquella que permite una mirada particular individual y, como veremos en el caso específico de la Reforma y la Contrarreforma, una visión arbitraria, no pocas veces casuística y exagerada.

Desde ahora, identificar las reglas, captar la universalidad de las cosas, mantener una idea, conservar un modelo, sirven fundamentalmente como excepción para develar la contradicción y garantizar así el ejercicio de la libertad y de la individualidad. Lo vemos en la nueva luz, en la interpretación del mito y de las Escrituras, en el nuevo manejo del espacio y de la perspectiva, en la deformación y el claroscuro, en la aparición del drama y la movilidad de las fachadas, en la pérdida de las jerarquías y del centro, en la valoración de las cosas periféricas, en las variaciones tipológicas, en la importancia del artista y del ingenio, de la coherencia y de la ética identificadas por la conquista del hacer cotidiano, en el nuevo interés por las tradiciones vernáculas y las ideas locales, en la incorporación de las tensiones interiores del individuo y de su inmersión en la vida civil. Bien valdría la pena que nos preguntáramos si una buena parte de estas expectativas no están muy cercanas a la problemática de las artes del siglo XX y de los artistas contemporáneos. Creo que lo están, y bastante.

Cuando pienso en el convento de San Marcos en Florencia -tan cercano a la Facultad de Arquitectura-, recuerdo por supuesto las celdas de los monjes y la obra segura y plácida del Beato Angelico. Pero, ¿quién habría previsto la crisis terrible y fatal de Savonarola? Creo que aunque comprendamos las consecuencias que ello supuso sobre la obra de Sandro Boticelli, no podemos dejar de lamentar que gran parte de ésta fuera consumida -como el monje- por el fuego. Marsilio Ficino había afirmado la ansiedad como atributo particular de la condición humana: *anxietas... hominis est propria*. La polémica

contra las posiciones escolásticas era definitiva. Para conocer a Dios es necesario antes conocerse a sí mismo, como estaba escrito, en parte, en el tímpano del templo de Apolo en Delfos. Desde ahora, conciencia religiosa y libertad política irán regularmente de la mano. Una buena parte de la dialéctica jesuítica estaba -a pesar de la obediencia al Papa-, inmersa en la actuación y concreción de los hechos civiles, religiosos y artísticos de la inmediata Contrarreforma. Aunque la Historia siga siendo *magistra et vita*, la vida tenemos que vivirla. Y como tal es un problema. La vida es fundamentalmente experiencia cotidiana: “La religión se convierte en experiencia y vida religiosa, la política, en vida política, científico es aquel que vive la investigación y la experiencia científica, artista es quien afronta las búsquedas formales” (Argan, 1977: 6). Esta es una afirmación de Argan que, sin duda, deberíamos recordar.

III. El seiscientos y la plenitud del arte barroco

La crisis del manierismo.

De lo caprichoso y particularista a la abstracción y la fantasía

Ya desde la mitad avanzada del siglo XVI, más concretamente hacia 1570, la estructura de la actitud manierista parece agotarse en su intento por solucionar los problemas en torno al clasicismo y al sentido de la naturaleza y de la historia.

La posición manierista comienza a hacerse demasiado caprichosa, muy particularista y en extremo alejada de una cierta regularidad sobre la forma de conocer. De un lado, una abstracción acentuadamente razonada y, de otro, una fantasía irrefrenable.

De todas maneras, la cultura manierista con sus tendencias ambivalentes y la oposición dialéctica que generan las posiciones en los extremos, va a poner las bases para las ulteriores vías en el desarrollo de la arquitectura europea. En el fondo, sienta las bases de la transmisión del clasicismo, traducido a los términos palladianos fuera de Italia, y también hacia América y los territorios colonizados por doquier.

Aunque no considero del todo necesario detenernos largamente en honduras lingüísticas en torno al controvertido y vituperado término

de “barroco”, quizá valga la pena recordar que, como dice Anthony Blunt, su origen es portugués y se usaba para designar las “perlas” deformes e irregulares, en el lenguaje de los orfebres. Un origen un tanto oscuro y peyorativo, como la idea de “manera” a la que antes hemos aludido. Los historiadores del siglo XIX condenaban este estilo que durante los siglos XVII y XVIII se había extendido por Europa y los territorios de ultramar, por ser ajeno -eso creían- al lenguaje clásico.

El barroco es un estilo que se desarrolla en principio fundamentalmente en Roma, como expresión de una revitalización del poder papal frente al avance de la revuelta protestante. Es una respuesta cultural en nombre de la ideología católica y romana. Pero para continuar en una línea coherente de análisis crítico, por más generalizado que detectemos el problema, faltaríamos a la verdad si habláramos de una verdadera edad barroca, situada entre estos dos siglos, hasta la aparición del Iluminismo o del llamado Siglo de las Luces.

En adelante, buena parte de la cultura y por supuesto de las artes plásticas, van a continuar existiendo alimentadas por dos vías significativas. La primera, constituida por el hecho barroco en sí, aún con sus particularidades: cortesanas y católicas, de una parte; de otra, naturalistas, populares y grandilocuentes, ceremoniosas, y oficiales, religiosamente hablando; y luego, en sus expresiones burguesas y protestantes. La otra, será la vía persistente del clasicismo, que como opción y lenguaje aún tiene mucho que decir en la cultura arquitectónica, por ejemplo, y que sólo llegará a su crisis definitiva hacia la mitad del siglo XVIII.

La cuestión religiosa y doctrinal. Contrarreforma y estrategia política

Detengámonos ahora por unos momentos en la cuestión religiosa, teológica y doctrinal, por un lado, y política y cultural, por otro. En efecto, la nueva manera de enfrentar las relaciones con Dios a nivel individual, y desde el punto de vista colectivo, es decir, en el contexto de la Iglesia -pensemos en el carácter normativo y en las expresiones de poder- se convierten a partir de la segunda década del siglo en

hechos capitales. Es posible que ciertas manifestaciones de la lucha religiosa llevadas al espacio político -incluyendo el campo de batalla-, para la época estén ya en período de franco asentamiento. De hecho, en cuanto este punto tiene que ver con la posición de la iglesia y del Imperio Hispanogermánico, hace ya bastante tiempo que éstos han debido comprender que la Reforma es un hecho irreversible y, que como tal, debe ser aceptada. Y enfrentada, por supuesto. Pero para salvar lo salvable, para fortalecer la fe y la ideología de las misiones, para delimitar con claridad las nuevas fronteras y redefinir el poder y la autoridad del papado.

Quizá lo habíamos omitido hasta el momento, pero dos de los hechos que más determinan la apertura doctrinal y estratégica de la Contrarreforma son el concilio de Trento y la aprobación de la compañía de Jesús, los dos realizados por Paulo III, el último papa humanista. Estos dos acontecimientos tuvieron un gran efecto sobre la catolicidad, pues detuvieron el avance de la Reforma y aclararon a muchos sus relaciones con la iglesia.

Parte de los problemas de fondo van a persistir, como de hecho han subsistido hasta hoy a pesar del concilio Vaticano II: las relaciones entre iglesia e individuo, entre doctrina oficial y conciencia personal -política y civilidad incluidas- y Dios como hecho fundamental.

Esta no es una sede de carácter teológico, pero deseo ser claro en el sentido de afirmar la gran importancia que estos problemas tienen en el análisis crítico e historiográfico, además obviamente del ideológico, cuando se trata de afrontar los aspectos iconográficos, estilísticos, espaciales y lumínicos de la pintura de los grandes maestros del Seiscientos: los hermanos Caracci, Michelangiolo da Caravaggio, Guido Reni o Giuseppe de Ribera, para nombrar sólo unos cuantos; o los nuevos problemas urbanísticos, espaciales, tipológicos o constructivos, que habría que analizar en las obras de Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Francesco Borromini y Guarino Guarini, si tenemos en cuenta apenas algunos italianos.

No olvidemos que como con los sacerdotes tebanos durante el Imperio Nuevo egipcio y con los monjes del Císter, a partir de la primera mitad del siglo XII, ahora también es una orden religiosa -la Compañía de Jesús en este caso-, la encargada de impulsar no sólo

desde el campo de la pintura y la escultura, sino particularmente desde la arquitectura, la nueva ideología barroca. La mayor parte de las grandes iglesias barrocas en Europa y América respondieron a la interpretación que los jesuitas hicieron de la nueva teología católica. Teología que por cierto estos mismos, desarrollaron directamente en no pocos casos.

El problema ideológico aquí es pues de la mayor importancia, pero no sólo en el campo de las cosas genéricas, lo es también en el campo de lo "particular", porque ahora todo tiene que ver con la conducta humana y, de paso, con las cosas políticas. "Las relaciones entre Hombre y Dios aclaran e influyen los problemas entre individuo y estado" (1977: 257), dirá Argan.

La teología de la salvación.

De la individualidad y la gracia a la historicidad y la fe colectiva

A estas alturas, las posiciones entre protestantes y católicos parecen irreconciliables. Para los primeros, toda relación y esperanza de salvación debe pasar por el camino de la gracia, y obtenerla es un hecho carente de método, de esfuerzo, de experiencia, de cultura. Como anota Argan, nada vale, las obras no salvan. "Como ocurre con el trabajo individual, carecerán de transcendencia" (1977: 257).

La visión católica será totalmente distinta. Dios ofrece al hombre los medios para su salvación. Existe la gracia, pero sobre todo el actuar humano, el valor de la historia, la ética individual del comportamiento. Es por ello que la diferencia entre el Renacimiento asido a lo antiguo, y el clasicismo barroco, como re-interpretación de la cultura clásica, se dejará ver en una obra como la de Borromini. Consciente de sus innovaciones y del alargamiento de su lenguaje espacial y constructivo, Borromini se siente un arquitecto ligado, por encima de todo, a la estructura clásica de la arquitectura.

En la estrategia planteada por la iglesia hay además un hecho de grandes connotaciones sociales, y es que frente a la posición individual de los protestantes, la estructura católica predica una fe colectiva y, si es posible, de multitudes. Todos tienen acceso a la salvación: aquellos inmersos en el mundo de la cultura y también el

pueblo llano. Es imprescindible que todos tengan dicha posibilidad y, una vez más, como en tantas otras circunstancias, las formas artísticas, en razón del valor de la historicidad de la tradición y de la persistencia de la cultura, son llamadas para servir de intermediarias, para ser una vía dúctil en la transmisión de las verdades doctrinales. Más allá de la finalidad de cualquier trabajo manual o intelectual, se halla “la mayor gloria de Dios” -*ad maiorem Dei gloriam*- como estaba estipulado en el estilo global de la vida jesuítica. El barroco como arte de las comunidades católicas, de los estados, trasciende los límites estéticos y estilísticos y configura toda una manera de vivir.

Quizá valga la pena decir que no pocos de los planteamientos doctrinales criticados y atacados fuertemente por los protestantes respecto de la teología y de las costumbres de la iglesia, son reafirmados vehementemente por ésta, no sólo por la vía de la predicación o de las bulas papales, sino especialmente a través de las formas artísticas. La violenta persecución contra la tradición mariana, dice Kenneth Clark, es contestada por intermedio de infinidad de imágenes que en su dramatismo apelan -como fue típico del arte de la Contrarreforma- a la piedad, al dolor, a la admiración. En una palabra, a la “conmoción” de los fieles. Lo mismo sucede con el veto a las reliquias y a la importancia de las figuras de santos que intercambian miradas y sentimientos, que parecen volar, ascender o descender velozmente, ser convertidos por una luz incandescente o vivir el drama intenso de la oscuridad. El barroco es profundamente escenográfico y teatral dondequiera que deseemos identificarlo: en la *Crucifixión de San Pedro* de Rubens; o en la luz y las miradas atónitas de los personajes de la *Vocación de San Mateo* de Caravaggio en San Luis de los Franceses; en la elipsis interior y caprichosa, o la cúpula *quasi* deformada de San Carlo alle Quattro Fontane de Francesco Borromini; o en el monumentalismo y las dificultades técnicas del Baldacchino de Gian Lorenzo Bernini, bajo la cúpula de San Pedro. Escaleras, fachadas curvas, y a veces inverosímiles raptos místicos, luces y sombras inesperadas, todo lo que contribuya a la emoción y al arrepentimiento, a la súbita quietud o al movimiento, será campo fértil para las manifestaciones barrocas.

No olvidemos que como afirma Clark, “Guercino pasaba gran parte de la mañana en oración; Bernini hacía frecuentes retiros y practicaba

los ejercicios espirituales de San Ignacio, y Rubens iba a misa todos los días antes de ponerse a trabajar” (Clark, 1979: 266-277). Exceptuemos sólo a Caravaggio que, como buena parte de los hombres contemporáneos, practicaba una doble moral o vivía un intenso drama, era pendenciero y mala gente, frecuentemente relacionado con hechos de sangre, era sin duda, sin embargo, el mejor pintor italiano de la Contrarreforma y quizá, aspiraba a purgar sus faltas con la calidad de su trabajo artístico. Y acaso en buena parte lo consiguió.

Algunos de los personajes más publicitados en la iconografía de la Europa contrarreformada y motivo de numerosas expresiones artísticas son precisamente Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Francisco Javier y Felipe Neri, todos ellos elevados a la santidad el 22 de Mayo de 1622; el momento particular en que la iglesia, luego de la resignación y de mucho trabajo, logra recuperar el optimismo y, de paso, iniciar una actividad creadora de increíble calidad, que hará de Roma finalmente la ciudad soñada por los papas humanistas, en particular a nivel urbanístico. Y claro, una *Caput Mundi* incontestada en todas las direcciones.

De hecho gran parte de la Roma barroca que hoy permanece y que recorreremos maravillados, se construye entre 1620 y 1660. Un período, digamos, increíblemente corto.

Pero la actitud del barroco y su poética continúan siendo un alargamiento contestado y dinámico -a principios de siglo, si se quiere- de la larga tradición clásica mediterránea. Como ocurrirá con la vanguardia *Fauve*, la naturaleza y el horizonte de las cosas creadas son los hechos fundamentales. Así mismo, en la tradición grecorromana, las imágenes y la interpretación de ellas por parte de los artistas son el hecho central de la creación. El concepto de mimesis en sentido aristotélico es persistente y el arte, como casi siempre, sigue representando. Ahora, lo hace para conmover e impresionar.

Todas las cosas son posibles siempre y cuando estemos decididos a buscarlas y a luchar por ellas. Al decir de Argán “el camino hacia la salvación se inicia en un acto de imaginación” (Argán, 1977: 258), aunque pienso que deberíamos presumir el “deseo”, que aquí podría equivaler al hecho misterioso de la fe.

Lo definitivo en esta actitud es que, a diferencia del Renacimiento áureo, equilibrado e intelectual, contenido y armónico, seguro y cerrado, es el impulso dinámico de la emoción existencial el que ahora lleva a todos a lo inconmensurable y abierto, a lo imprevisible, a lo contradictorio y exagerado, en una geometría que aspira a ser ahora, una disciplina no euclídea ni simétrica. El arte barroco, fanático y crédulo, persigue todo lo que es posible más allá del orden de las lógicas contenidas y normales, de las tradiciones incluidas y comúnmente tenidas como tales.

Bernini y Borromini.

De la adaptabilidad y la movilidad artísticas a la singularidad constructiva y la complejidad geométrica

Un hombre como Francesco Borromini, innovador indiscutible, no desea realmente ser tenido por anticlásico, ni ser considerado como un artífice fuera de la tradición. Mejor, denuncia la estrechez de la circunscripción con la que han sido leídos los principios clásicos, e intenta ampliarlos y agrandar su tradicional cobertura. “Las poéticas de la imaginación lo llevan a construir con nuevas técnicas y a rastrear no pocas cosas olvidadas. La idea, por ejemplo, no es abandonar la simetría, es hacer presente su uso lineal y separado y experimentar con su aplicación llevada a la máxima complejidad en cada conjunto, como apreciamos en San Ivo alla Sapienza” (Benevolo, 1981: 214). Borromini no desea repetir nada, sólo probar cuánta riqueza hay en el conjunto de los esquemas.

Borromini no obtiene la amplia aceptación y la gloria que obtuvo Bernini -más sagaz y menos arriesgado- entre las clases populares y especialmente entre la curia y el papado romanos; pero deja claro, después de muchos siglos, que las experimentaciones estructurales y constructivas, estudiadas sistemáticamente, también pueden ser una fuente inapreciable de posibilidades formales, como lo harán también, más adelante, Gaudí, Pier Luigi Nervi o Eladio Dieste; como lo había hecho Brunelleschi para completar el proyecto que en Santa María del Fiore había iniciado Arnolfo di Cambio, y levantar una cúpula que cubriera simbólicamente no sólo Florencia, sino toda la Toscana, y que ligada a las tradiciones clásicas, fuera más allá de ellas, como un típico hecho de invención.

Como bien afirma Benevolo -hecho que me parece de la mayor importancia en el contexto de toda la Arquitectura del Siglo XX, incluido el Postmodernismo-, Borromini con su obra afirma que “el diseñador se deja conducir de buena gana por las exigencias y los vínculos materiales”, lo cual amplía las posibilidades de su arquitectura, eliminando el rígido esquema de que a la práctica siempre antecede una teoría, negando entonces la dialéctica del proceso, y contestando de paso uno de los más típicos problemas a los cuales asistimos en el ejercicio profesional y en el medio académico en torno a la teoría y a la práctica, a las instancias del taller, a la utilidad presuntamente sospechosa de la historia o a la separación entre experiencia y teoría, por demás extraña, aunque explicable frente al imperio del pragmatismo y a la pérdida de la poética en que desgraciadamente vivimos inmersos.

Terminemos este punto diciendo que no importa que Borromini no haya sido el gran triunfador de la arquitectura de la Contrarreforma. No podía superar no sólo la buena estrella, sino la adaptabilidad y la increíble movilidad artística con la cual contó Gian Lorenzo Bernini. Pero en parte también lo fue. Las órdenes religiosas así lo entendieron, y su línea, si bien fue tenida por magnífica y digna de admiración, fue al mismo tiempo considerada -todo lo contrario del hecho barroco berniniano, tan bien aprendido y asimilado por los urbanistas del iluminismo- en exceso particular y difícilmente imitable. Su legado como hombre y como artista representó una de las notas más altas del Barroco, porque en una poética que afirmaba lo artístico como manifestación de las cosas “verosímiles” y “posibles”, Francesco Borromini supo establecer una obra, ideando con argumentos contruídos, actuando una geometría compleja, trabajando como un maestro constructor a veces caprichoso, experimentando todas las posibilidades lumínicas, para dejar claro que el edificio es un arte-facto humano inmiscuido en el espacio; que -alejándose de la tradición clásica- el edificio no tiene que representar necesariamente todo el universo, sino simplemente un lugar, un escenario entre las cosas de la vida, y también en la ciudad, un hecho singular antes que una imagen exclusiva de poder.

El discurso borrominiano tendrá mucho éxito afuera. Diríamos que tanto su obra como su actitud atormentada pero persistente,

reivindican los valores de la individualidad y de las cosas particulares, afirmando una actitud profundamente moderna.

Pero a pesar de todo, una buena parte del arte de la Contrarreforma fue indudablemente un arte popular, y aunque Bernini y Ribera fuesen más manejables y su obra más dúctil a las doctrinas romanas, la iglesia se cuidó -de todas maneras-, de no hacer la vida demasiado imposible a dos personalidades tan valiosas pero tan difíciles como Caravaggio y Borromini.

Había que persuadir, conquistar, "convertir". Y del manierismo había quedado una enseñanza: que cada camino puede ser no sólo válido, sino útil bajo ciertas normas mínimas para la afirmación de una doctrina, pero también de una poética. Se asistirá a muchos fenómenos diferenciados y a muchas tendencias. Mientras se despertara la emoción y se conmoviera a la gente; mientras los asesores teológicos y doctrinales pudieran controlar ciertas heterodoxias; mientras las artes permanecieran asidas a una cierta iconografía y lograran mantener un prudente equilibrio entre realismo e imaginación; mientras la ilusión permaneciera creíble, y lo grandioso no desvirtuara al hombre; todo podría contribuir a la dialéctica de un programa artístico en el que, de la misma manera que los límites del universo se habían expandido totalmente gracias a Galileo y a Copérnico, al desarrollo de las ciencias naturales y a los descubrimientos geográficos, los límites entre las artes se entrecruzaban, y todo era movimiento y conmoción en un actuar grandilocuente o particular -siempre al borde de la disolución-, pero capaz de recuperarle al hombre una nueva confianza en sí mismo y un nuevo orgullo. Devolverle sencillamente las ganas de luchar.

Como dirá muy bien Hauser, en el barroco "todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado. Cada línea conduce la mirada a la lejanía; cada forma movida parece querer superar a sí misma; cada motivo se encuentra en un estado de tensión y de esfuerzo, como si el artista nunca estuviera completamente seguro de que consigue también expresar efectivamente lo absoluto" (Hauser, 1965: 107-108).

Entonces, ¿qué ocurriría si comenzáramos ahora a hablar del barroco fuera de Italia, el de las cortes católicas y protestantes, el de

España o Flandes, el de los virreinos americanos, el de Inglaterra o la corte absolutista francesa y, por supuesto, el de las ciudades burguesas de Holanda? No acabaríamos nunca y, de todas maneras, ello supera el objeto primordial de este texto. Pero con todo, es imprescindible afirmar que allí están también Rubens y Rembrandt, Velázquez y Vermeer, Poussin y Descartes, Pascal y Molière, Bach y Haendel, los Hermanos Zimmermann y Balthasar Neumann, pero igualmente -porque es ley de la historia- mediocres y poderosos como Colbert y Le Brun.

Tampoco, como ocurre con los siglos del Renacimiento, esta época de la Reforma y del arte barroco resiste, en honor a la verdad histórica, un análisis simplista y sobre todo lineal. Así las cosas, todo sería demasiado fácil y no podríamos comprender cómo y de qué manera pueden convivir posiciones tan diversas en dos cortes católicas y absolutistas como Roma y París, por ejemplo, ni mirar dialécticamente la persistencia de una vertiente clasicista en un mundo volcado hacia la independencia de los esquemas de la antigüedad grecorromana, y ansioso de acción y relatividad. Solamente la riqueza de la visión simultánea -no hablamos de eclecticismo-, nos puede llevar a la verdad histórica.

Bibliografía

Antonetti, P. (1985). *Historia de Florencia*. Méjico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Argan, G. C. (1987). *Borromini*. Madrid: Xairait Ediciones S.A.

_____ (1978). *Brunelleschi*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

_____ (1997). *Storia dell'Arte Italiana*. Firenze: Sansoni Editore, Vols. 2 y 3.

Argullol, R. (1988). *El Quattrocento. Arte y Cultura del Renacimiento Italiano*. Barcelona: Montesinos Editor, S.A.

Baxandall, M. (1978). *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

Benevolo, L. (1981). *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La Arquitectura Clásica del siglo XV al XVIII*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

Benevolo, L. (1979). *Introducción a la Arquitectura*. Barcelona: Blume.

Blunt, A. (1982). *Sir. Borromini*. Colección Alianza Forma, Madrid: Alianza Editorial S.A.

_____ (1985). *La Teoría de las Artes en Italia (de 1450 a 1600)*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Burckhardt, J. (1942). *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.

Burke, P. (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica.

Chastel, A. (1972). *El Gran Taller de Italia (1460-1500)*. Madrid: Aguilar Ediciones.

_____ (1972). *El Renacimiento Meridional. Italia, 1460-1500*. Madrid: Aguilar Ediciones.

Clark, K. (1979). *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Hauser, A. (1969). *Historia Social del Arte y la Literatura*. Tomos I y II, Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.

Heydenreich H., L. (1972). *Eclosión del Renacimiento. Italia 1400-1460*. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones.

von Martin, A. (1986). *Sociología del Renacimiento*. Méjico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Panofsky, E. (1978). *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Barcelona: Tusquets Editor.