

Historia del arte español

Ernesto Ballesteros Arranz



41

El barroquismo en la
arquitectura - I

Lectulandia

Entendemos por arquitectura barroca un estilo de construcción y decoración característico, que comienza a instalarse en Europa a finales del siglo XVI y perdura sin trascendentales variaciones hasta la segunda mitad del XVIII. El siglo clave, pues, del arte barroco es el XVII. Las fronteras exactas de este modo arquitectónico no pueden determinarse, pues, aunque tradicionalmente venía concediéndose a Lorenzo Bernini la paternidad simbólica del estilo, la historiografía actual descubre antecedentes barrocos en hombres de tanta importancia como Miguel Ángel.

Lectulandia

Ernesto Ballesteros Arranz

El barroquismo en la arquitectura - I

Historia del arte español - 41

ePub r1.0

Titivillus 06.10.2017

Ernesto Ballesteros Arranz, 2013

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

El barroquismo en la arquitectura - I

«Hacia fines del siglo XVI aparece en la historia del arte italiano un cambio sorprendente. El Manierismo frío, complicado, intelectualista, cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el Barroco».

A. HAUSER

Entendemos por arquitectura barroca un estilo de construcción y decoración característico, que comienza a instalarse en Europa a finales del siglo XVI y perdura sin trascendentales variaciones hasta la segunda mitad del XVIII. El siglo clave, pues, del arte barroco es el XVII.

Las fronteras exactas de este modo arquitectónico no pueden determinarse, pues, aunque tradicionalmente venía concediéndose a Lorenzo Bernini la paternidad simbólica del estilo, la historiografía actual descubre antecedentes barrocos en hombres de tanta importancia como Miguel Ángel, que vislumbra ya, tanto en arquitectura como en escultura y pintura, los principios del nuevo estilo.

La arquitectura barroca sufrió una dura crítica a finales del siglo XVIII y casi todo el XIX, a cargo de los historiadores neoclasicistas, que veían en ella «un fenómeno artístico desmesurado, confuso y extravagante». Autores de tanto prestigio como Winckelmann, Burchardt o el mismo Goethe se muestran enemigos irreconciliables de este «horrible» estilo, caprichoso y falto de reglas.

Solo a principios del siglo actual comienza a revalorizarse el barroco, a raíz sobre todo de los estudios de Wölfflin, Mâele, Weisbach y otros pensadores de gran talla. La hazaña de Wölfflin con su teoría de los cinco pares de conceptos «Renacimiento-barroco» fue un paso gigantesco en orden a la rehabilitación de uno de los estilos más importantes de Occidente. Su obra, que adolecía de una óptica exclusivamente formalista, fue completada con la aportación de Male, Weisbach y, en la actualidad, Hauser y otros, que descubren enfoques diversos (religiosos, económicos, sociales) y

facilitan una mejor interpretación del arte barroco. En la actualidad puede decirse que el barroco sigue su proceso de revalorización y continúa ganando enteros, a costa muchas veces del propio Renacimiento, que va perdiendo paulatinamente aquella aureola inmarcesible que antaño gozara.

No son pocos los problemas que plantea la sistematización del barroco, y la mayoría de ellos permanecen intactos. Uno de los más perentorios era la falta de unidad de estilo que se percibía en sus obras. A causa de ello, los historiadores neoclasicistas habían anatematizado la arquitectura barroca y no pocos capítulos de su pintura y escultura, al mismo tiempo que reverenciaban la labor de un artista como Poussin, cronológicamente barroco y estrictamente coetáneo del Borromini. La escisión conceptual que el barroco representaba surgía bien a las claras cuando se comprobaba que Borromini o Rubens habían sido contemporáneos de Descartes, el padre de la verdad clara y distinta y, por tanto, del racionalismo moderno. Una primera solución a tan desmesurada paradoja la ha ensayado Arnold Hauser, quien, interpretando la historia del arte desde un punto de vista sociológico y considerando que hay tantos estilos como grupos sociales demandan obras de arte en cada momento, declara que «el barroco comprende esfuerzos artísticos tan diversificadores, los cuales surgen en formas tan variadas en los distintos países y esferas culturales que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un denominador común». Claro que no resulta totalmente satisfactoria esta explicación que tolera la diversidad de antemano. El mismo Hauser lo presiente así, y unas páginas más adelante trata de buscar una analogía, un principio común a todo el arte barroco europeo, que encuentra en la nueva concepción del Universo que alumbró la física de Galileo y Copérnico. Dice Hauser: «Con la concepción de la ley natural, que no conoce ninguna excepción surgió el concepto de una nueva necesidad, completamente distinta de la teológica». «Todo el arte del barroco está lleno de este estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad como organismo unificado y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo». El mismo autor, consciente de la escasez de esta explicación, concluye: «Esto es, sin duda, un rasgo unificador; pero ¿es suficiente para poder hablar de una unidad de estilo barroco?...». Para el autor, el problema puede quedar solucionado con esta pregunta, a la que responde tranquilamente: «No». Desde el enfoque sociológico que Hauser emplea, la unidad de estilo es algo innecesario. En los siguientes capítulos pasa, sin más preámbulo, a analizar la diferencia entre el barroco de las cortes católicas y el barroco protestante y burgués. El problema puede parecer baladí a los sociólogos, pero nunca a un verdadero historiador que pretenda conocer al hombre en su unidad. Por eso hemos de detenernos aquí. La definitiva interpretación del barroco, que no puede basarse más que en la comprensión de la vida del «hombre barroco», aún está por hacer.

Pero, volviendo al firme terreno de las formas, la arquitectura barroca se caracteriza por algunas coordenadas fácilmente explicadas. Ante todo hay que decir que es una arquitectura que se pone al servicio del catolicismo triunfalista de la Contrarreforma y de la monarquía absoluta del siglo XVI. Tanto el papado como los autócratas necesitan un boato y una ostentación arquitectónica que realce el significado de su poder absoluto. Los artistas intentan lograr este efecto a base de unas proporciones grandiosas y una decoración escenográfica y efectista que intimida al espectador. Por lo tanto, el nuevo estilo se caracteriza tanto por la arquitectura de los espacios como por la arquitectura plana que pudiéramos llamar «ornamental». No se puede enjuiciar la arquitectura barroca con el pertrecho de nuestros conceptos actuales. Para nosotros, la ornamentación es un fenómeno artístico individual, racionalmente separado y distinto del fenómeno arquitectónico en sí. Consideramos actualmente la arquitectura como la organización del espacio exterior e interior; la ornamentación pasa a ser un atributo superfluo. Para que se entienda con claridad, nosotros podemos imaginar perfectamente un edificio sin ornamentación alguna, mientras que el «hombre barroco» no podía imaginar un edificio desnudo. Es decir, podía imaginarlo, pero nunca como una obra «arquitectónicamente» acabada. El barroco olvida y rechaza la abstracción de arquitectura, pintura y escultura y no comprende bien la distinción entre estas parcelas artísticas. Al igual que el sumerio o el egipcio, no tenían clara noción de la escultura separada de un funcionalismo y una eficacia mágico-religiosa. El artista barroco nunca proyecta un edificio sin pensar, al mismo tiempo —como una sola realidad indivisible—, en su decoración. Quizá sea esta unidad esencial entre las distintas modalidades artísticas el principio más fecundo a la hora de interpretar formalmente una obra barroca. Prueba evidente de la confusión o interpolación entre las regiones artísticas colindantes es que los más grandes arquitectos barrocos son también excelentes pintores o geniales cincelistas. Es el caso del Bernini. Pero si nos atenemos a este principio formal, tendríamos que adelantar varios decenios la llegada del barroco a Europa. Aquellos arquitectos como Vignola, Palladio, Maderna o el propio Miguel Ángel ya concebían su arquitectura en inseparable ayuntamiento con los frescos que decoraban las bóvedas o las estatuas que coronaban la crestería, prolongando el movimiento arquitectónico ascensional. En pocos ejemplos se aprecia más claramente este intento que en los frescos arquitectónicos de los templos italianos. El arquitecto recurría al pincel para dar la sensación de una elevación muy superior a la que realmente tenía el edificio. Explicándolo de otra manera, diríamos que, no pudiendo dar más altura al edificio con los materiales pesados (no tenía una técnica capaz), se la daba con el ilusionismo pictórico. Utilizando este concepto de radical unidad entre los diversos elementos artísticos indiferenciados estamos mejor capacitados para adentrarnos en la contemplación y valoración de la arquitectura barroca. Pero detengamos aquí, por un momento, nuestros pasos y volvamos a la descripción de las normas estilísticas del barroco.

En cualquier tratado sobre el tema podemos leer que la arquitectura barroca conserva, en lo esencial, los elementos renacentistas (columnas, órdenes, disposición general, etc.), pero se distingue por el incurvamiento y rotura de sus arquivoltas y frontones. Los elementos horizontales de la arquitectura clásica se sienten «agitados por un temblor interno» y se retuercen e incurvan poderosamente, describiendo curvas y contracurvas, elipses, espirales y trazados mixtilíneos... Debemos observar que esto se cumple en la mayoría de los casos, pero puede también inducir a error. Basta comprobar la arquitectura de nuestro compatriota Valdevira, que, a pesar de ser considerado como renacentista, se adelanta en muchos decenios a los italianos en la incurvación y rotura de frontones y en el empleo de elementos verticales retorcidos.

El soporte más característico del barroco es la columna salomónica, cuyas normas dicta el Bernini al trazar el baldaquino de San Pedro del Vaticano. En España aparece otro elemento vertical diferente: el estípite, que es la reacción quebrada contra el impulso ondulatorio italiano. Se emplea también, sin embargo, la columna salomónica en la misma o mayor proporción que el estípite.

La decoración barroca —según los tratados convencionales— se multiplica y recarga hasta el infinito. Conserva los temas geométricos y vegetales heredados del Renacimiento, pero enriquece progresivamente su frecuencia de aparición hasta colmar los espacios vacíos con estos ornamentos. Parece como si los elementos constructivos (columnas, dinteles, arcos) se multiplicaran innecesariamente y se convirtieran en elementos decorativos. Columnas y pilastras recorren los paramentos sin necesidad de sostener ningún empuje vertical, con un criterio puramente decorativo. Los arcos, que nada soportan, pueden permitirse el lujo de formas retorcidas y caprichosas de estrechísimas dimensiones, o llegan a evaporarse tranquilamente en algunos tramos. En otros momentos históricos se ha notado este mismo fenómeno acompañado siempre de un cierto descuido en el tratamiento constructivo exterior y un empobrecimiento de los materiales constitutivos del edificio. Pongamos por caso la arquitectura romana del siglo II o la musulmana del XI, que convierte soportes, arcos y cubiertas en meros pretextos de yeso para «decorar» el espacio interior.

Es, por tanto, un estilo de recargamiento ornamental que muchos juzgan arbitrario, contraproducente y superfluo. Pero si miramos estos hechos a la luz de los conceptos expuestos anteriormente, considerando que la llamada «ornamentación» no ha sido siempre una realidad racionalmente separada, individualizada y conclusa por sí misma, sino que para el «hombre barroco» (o mejor las «generaciones barrocas») formaba parte inseparable de la arquitectura, entonces hemos de emprender un replanteamiento de términos históricos, intentando ajustarlos al verdadero significado

que tuvieron para los que los vivían, que es tanto como decir acercarnos a su «significado vital». A título de higiénico ensayo, debemos sustituir el predicado «recargamiento de ornamentación» —que antes empleábamos para entrar sin sobresaltos en la cuestión— por aquel otro de «arquitectura superficial», en contraposición de la «arquitectura espacial», que es la que actualmente entendemos como tal. Sin este esfuerzo de inversión de perspectivas no podemos entender no ya el sentido arquitectónico del barroco, sino tampoco un solo hecho histórico que valga la pena.

Esto de pretender que la arquitectura era una cosa para el hombre del XVII y otra distinta para nosotros parece a simple vista un intento de «desracionalización» del concepto, pero en el fondo también lo es.

Decíamos que el arquitecto barroco rompe e incurva los arquitrabes y elementos horizontales; ondula y quiebra las columnas, que son los elementos verticales, pero no se conforma con eso. A partir de Borromini (muerto en 1667), oprime y deforma la planta del edificio, obligándola a describir curvas y entrantes inverosímiles. Claro que esto tampoco es novedad, y sería muy conveniente hacer un estudio de la arquitectura imperial del siglo II d. J. C., uno de cuyos ejemplares más destacados se puede admirar en la villa de Adriano, en Tívoli, a muy pocos kilómetros de Roma, donde Borromini tuvo tan genial ocurrencia. El incurvamiento de las plantas ofrece muros oblicuos y variedad de puntos de vista al espectador. En su preocupación por los efectos de perspectiva y cambio vemos que el arquitecto no solo juega con la arquitectura, pintura y escultura a partes iguales, sino que pretende incluso jugar con la luz. Ejemplos notorios de ello vamos a encontrarlos en España con los famosos transparentes y los sagrarios y capillas andaluces. Calificar estos proyectos de «escenográficos», como se viene haciendo, es caer en el más espantoso de los contrasentidos. Porque la escenografía no es más que una «arquitectura transeúnte y provisional» que, precisamente por la naturaleza dúctil de sus materiales, consigue unos efectos ilusionistas que la nobleza de los mármoles no permite acometer. Es decir, no permitía, hasta que los mármoles y la caliza tropezaron con el «artista barroco».

No queremos terminar esta breve introducción sin decir unas palabras de la arquitectura barroca española. Si todos los autores están de acuerdo en admitir «el recargamiento de ornamentación» en el barroco, no puede por menos de afirmarse que el barroco español es el más «ornamentado» de todos, salvando muy pocas excepciones, como el alemán, etc. La ornamentación española de los edificios barrocos no se limita al interior, como en Italia, sino que se desborda por la fachada y las sepulta bajo toneladas de ornamentación. Una especie de «horror vacui» parece dominar a los artistas del pleno barroco español y cubren fachadas y paramentos de

todas las ilusiones que su imaginación les brinda. Tampoco debe sorprendernos este extremismo ornamental, porque lo mismo ocurrió en el Renacimiento (Plateresco). Tanto es así, que, con evidente ignorancia de la faena creadora, algunos autores afirman que el Renacimiento y el barroco españoles no se preocupan de los problemas constructivos y son, por tanto, variedades «decorativas» de los estilos italianos.

En esta primera parte de la arquitectura barroca española vamos a ocuparnos de los focos toledano, madrileño y salmantino, amén de otros de menor importancia relacionados con aquellos y situados en el centro de la Península. En una segunda serie acometemos la empresa de mostrar el barroco de la periferia. Hemos preferido esta división a la meramente cronológica porque nos parece más razonable, dada la interdependencia local de los artistas, mucho mayor que la temporal. De cualquier forma, esta división, como todas las divisiones, es forzosamente convencional y motivada porque no era posible sintetizar en 32 diapositivas la fábrica barroca de nuestra Península. De hecho, el agruparla en 64 presenta problemas insalvables de selección. Advertirá el lector que faltan algunas obras que pueden estimarse subjetivamente esenciales, pero hemos procurado mantener un criterio tradicional en la selección, que nos parece el más eficaz para esta obra, salvo en casos realmente excepcionales. Una posterior adición de diapositivas sueltas sobre este estilo puede completar debidamente el panorama del barroquismo en nuestra arquitectura.

1. Ayuntamiento de Toledo

Una de las primeras obras del barroco civil es el Ayuntamiento de Toledo, comenzado en 1612 y obra del hijo del Greco, Jorge Manuel Theotocopuli. Como la mayoría de las obras del primer cuarto del siglo XVII, se estructura dentro de una analogía con el herreriano y tiene un aspecto que en muchos detalles recuerda a El Escorial. Sobre todo la fachada rectangular, limitada por dos torres de chapiteles típicamente herrerianos. A diferencia de El Escorial, podemos aducir una preferencia y dominio de las verticales, tanto en las proporciones del edificio como en los alineamientos de pilastras y columnas exteriores.

Hay varios edificios que pueden semejarse al estudiado, tales como la fachada del Hospital Tavera de Toledo; la torre de la Colegiata de Alcalá de Henares etc., y que el marqués de Lozoya suele denominar «estilo Theotocopuli», basándose no solo en la obra de Jorge Manuel sino en la misma faceta arquitectónica de su padre al concebir los retablos de «Santo Domingo», la «Caridad» de Illescas, y tantos otros. En efecto, el arte del retablo barroco es difícil de precisar si hemos de encuadrarlo en arquitectura, escultura y pintura. Tal es el ambiguo concepto que tenemos de «arquitectura» barroca y donde no pueden encajar ciertas obras fundamentales del barroco, como retablos, transparentes, sillerías, trascoros trasaltares, etc.



2. Panteón de los Reyes. El Escorial. Madrid

El precoz barroquismo toledano, que el marqués de Lozoya ha tenido el acierto de relacionar con la obra del Greco, va a tener un desarrollo espléndido en la Corte madrileña de los últimos Austrias. Pero es de gran interés mencionar algunas importaciones foráneas que contribuyeron a extender el gusto por el nuevo estilo. Tal es el Panteón de los Reyes de El Escorial, construido hacia 1617 por un italiano, Gian Battista Crescenzi, que había ocupado un papel destacado en la corte papal romana en tiempos de Paulo V. Felipe III le encarga la erección del Panteón, y Crescenzi crea un espacio barroco dentro del gran monasterio herreriano. Es algo así como una palpitación italiana en el interior de la obra magna del clasicismo español.

Acomete en tan temprana fecha la originalidad de proyectar una planta octogonal casi circular, decorada con pilastras, capiteles y sepulcros, a base de mármol y bronce.

En la obra interviene también el español Alonso Carbonell en proporción no bien definida. Algunos autores actuales prefieren pensar que el proyecto es de Carbonell, mientras que Crescenzi interviene masivamente en la decoración. Pero no debemos perder de vista que el Panteón, como obra interna, es una obra esencialmente ornamental, y que la arquitectura barroca, como queda dicho, también es en esencia «ornamentación». La labor de Crescenzi en esta construcción parece incuestionable.



3. Palacio de Santa Cruz

Un edificio de gran importancia, y en el que algunos autores creen ver la mano de Crescenzi, es la antigua cárcel de la Corte. Otros la atribuyen casi totalmente a Alonso Carbonell.

De cualquier modo, se trata de una de las obras más significativas de la transición entre el estilo herreriano y el barroco. Tiene una fachada flanqueada con dos torres de chapiteles y responde con ello al esquema escurialense; pero se resalta en ella un cuerpo central, que constituye la portada, y la anima con balcones, escudos y columnas adosadas. En contraste con el homogéneo aspecto de El Escorial, opta aquí Carbonell por combinar la piedra y el ladrillo, logrando un efecto más frívolo y jovial. Utiliza el ladrillo en los espacios neutros del muro, mientras que «ornamenta» con piedra las aristas del edificio y de sus torres, los vanos y la portada. Mucho se ha hablado sobre el empleo del ladrillo como signo de pobreza durante el barroco, mientras que el Renacimiento prefería el empleo continuo de materiales más nobles y costosos, como caliza, mármol o granito. No admitimos totalmente esta Interpretación, que nos parece insuficiente, porque con lo que Felipe IV se gastaba en cuadros, muy bien pudo haber hecho de piedra todos los edificios de la Corte. Es necesario buscar una hipótesis más dócil a cualquier comprobación real.

El interior de la cárcel de la Corte tiene también gran interés arquitectónico, porque es una continuación de los cánones herrerianos y renacentistas, con una enorme escalera central que da paso a dos patios gemelos, muy similar a la disposición general de El Escorial.



4. Palacio del Buen Retiro. Madrid

Una obra fundamental de Carbonell, ya algo más avanzada, pues se construye por deseo del Conde-Duque hacia 1631, es el Palacio del Buen Retiro, del que solo se conserva una de las alas principales, que es el actual Museo del Ejército, habiéndose perdido o quedado inconclusas la gran masa de edificios proyectados por Carbonell. El actual Museo de Reproducciones, que era el casón dedicado a representaciones teatrales, también formaba parte del conjunto.

La obra que tenemos ante nosotros posee una larga fachada jalonada con dos torres de chapiteles escurialenses que recuerda mucho la obra de Herrera. En realidad, podemos afirmar sin reparos que el primer barroco español es una variación del estilo herreriano, que progresivamente va abandonando el clásico concepto de la arquitectura que tenía Herrera, para adoptar los nuevos movimientos Italianos.

En el interior de este Palacio del Buen Retiro es donde se halla el Salón de Reinos, que Felipe IV decora con lienzos de las mejores firmas del barroco. Es un ejemplo más de lo que significa la pintura barroca como prolongación o complemento del concepto total del edificio.



5. Monasterio de la Encarnación. Madrid

Arquitecto de más finas calidades es Juan Gómez de Mora, a quien puede considerársele verdadero creador de la escuela barroca madrileña. Era sobrino del renombrado Francisco de Mora, arquitecto que sucede a Herrera en la obra de El Escorial y del que se conservan algunos tramos del citado monasterio, como la galería de Convalecientes, de acusada propensión barroca.

Juan Gómez de Mora es el primer gran arquitecto barroco que trabaja en Madrid, siguiendo los deseos de suntuosidad y grandeza que le exigen los últimos Austrias.

La primera obra importante de que tenemos noticia es esta de la Encarnación, construida hacia 1611, una fecha muy avanzada, cuando aún los artistas italianos no habían sentado formalmente las normas del barroco. La fachada de la Encarnación no es, pues, barroca por el estilo ni por los elementos, que conservan una sencillez escorialense, sino más bien por el espíritu y, sobre todo, por su autor, que luego va a alumbrar obras barrocas de tanta categoría como la Clerecía de Salamanca.

Resumiendo lo dicho, podemos considerar la Encarnación como una obra de transición, cuyo mayor Interés consiste en ser un eslabón en el proceso de creación del autor de la Clerecía salmantina.



6. Plaza Mayor de Madrid

La fama de Juan Gómez de Mora como arquitecto de Corte le brindó la posibilidad y el honor de trazar algunas de las construcciones civiles más importantes de la capital. Tal sucede con la Plaza Mayor, que comienza hacia 1617 y concibe con marcado sabor herreriano, como todas las construcciones del primer cuarto de siglo, pero teniendo en cuenta la tradicional disposición de los soportales. Este tipo de urbanización barroca se va a imponer durante los siglos XVII y XVIII, sobre todo con Alberto y Joaquín Churriguera, que logran una variante de gran perfección en la de Salamanca.



7. Antiguo Ayuntamiento de Madrid (fachada)

Otra obra de gran importancia la constituye el Ayuntamiento de Madrid, que es muy tardía, pues su comienzo data de 1640. Se trata de una fachada al uso flanqueada por dos torres de chapiteles escurialenses, similares a los de la Cárcel de Corte, que Carbonell había comenzado diez años antes. También alterna el ladrillo y la piedra en su ejecución, pero presenta la originalidad de dos portadas gemelas en la fachada. Un primer piso de piedra y paramento continuo, sobre el que se alza un segundo piso de ladrillo rojo recorrido por pilastras verticales de piedra, a modo de ornamentación, anticipan ya el modelo del palacio barroco italiano, que no llegará a su definitivo planteamiento hasta los primeros años del siglo XVIII.

Sin embargo, Gómez de Mora nunca emplea con profusión los elementos puramente ornamentales, ni siquiera en obra tan avanzada como esta, lo que le convierte en un clásico entre los barrocos, un hombre de transición al fin y al cabo.

Pese a lo dicho anteriormente, no se debe deducir que Gómez de Mora fuera un discípulo de Carbonell, y la sucesión por este orden es meramente convencional. Por el contrario, muchos historiadores actuales piensan que Carbonell se muestra directo seguidor de Mora en algunas de sus obras, como la iglesia de Loeches (obra de Carbonell con claros influjos de Gómez de Mora).



8. Iglesia de las Bernardas. Alcalá de Henares

Hacia fines del segundo decenio del siglo XVII se erige en Alcalá de Henares una iglesia muy similar, que tiene todos los alicientes de un templo barroco y que incluso presenta algunas audacias que se anticipan bastante a las corrientes barrocas de su tiempo. Esta iglesia de las Bernardas parece que fue proyectada por Gómez de Mora y construida por un tal Sebastián de la Plaza. Otros autores no están conformes con la atribución del proyecto a Gómez de Mora. En cualquier caso, es sumamente interesante su portada, con el frontón incurvado y dividido en dos ramas que terminan en roleos y dos aberturas elipsoidales a sendos lados de la portada, que parecen anticipar las libertades de Ribera. Pero más curiosa es su planta, totalmente elipsoidal, con cuatro capillas rectangulares en los extremos de los ejes de la elipse y otras cuatro capillas intermedias de pequeña planta elipsoidal, como la nave central. Se trata de una concepción del templo que luego van a poner de moda los Italianos, pero que, cosa curiosa, no va a tener mucho éxito en España, como luego veremos.



9. La Clerecía de Salamanca

Es la obra cumbre de Gómez de Mora, en la que lleva a su más acabada expresión la confusa imagen barroca que anidaba en los espíritus del XVII. Se trata, pues, de uno de los templos barrocos más importantes de nuestra Península, tanto por su significado como por su calidad artística.

En el interior sigue el modelo de la iglesia jesuítica de Vignola, de una sola nave muy ancha con capillas laterales y otra de crucero con gran cúpula en el centro. Lo más importante no es el Interior, sino la fachada, de la que solo corresponde a Gómez de Mora el cuerpo principal inferior, pues la espadaña y las torres fueron levantadas posteriormente por Churriguera. La ornamentación de Gómez de Mora alcanza límites insospechados en su clasicismo y permite adivinar los surcos de la nueva arquitectura barroca, sobre todo de su escuela salmantina.



10. Catedral de San Isidro. Madrid

Al mismo tiempo que Gómez de Mora trabaja en Madrid y Salamanca, otros arquitectos menos cotizados levantan obras que van tomando los aires que marcan los nuevos rumbos. Tal es el jesuita Francisco Bautista, que erige para la Compañía la iglesia de San Isidro el Real, elevada luego al rango de Catedral.

Se construye entre 1626 y 1650, y presenta el Interior clásico de las iglesias barrocas, es decir, el llamado modelo jesuítico que Vignola había impuesto en la iglesia del Gesú, de Roma. Consta, por tanto, de una sola nave con capillas laterales, crucero que forma cruz latina con la nave central y cúpula en el centro. La fachada, recorrida por grandes pilastras verticales, se corona con dos torres laterales de pesadas proporciones y desafortunado aspecto.

Colabora con Francisco Bautista otro hermano de la Compañía llamado Pedro Sánchez, a quien se atribuye el ingenio de las cúpulas «encamonadas» o falsas sobre un soporte de madera que tanto abundan en distintas iglesias madrileñas de la época.



11. Capilla de San Isidro. Iglesia de San Andrés. Madrid

Fue una de las obras que con más pompa acometió la Corona para conmemorar la beatificación del Patrono de Madrid. Gómez de Mora hizo una traza original en 1629, pero luego se sustituyó por otro proyecto de Pedro de Torre, quien tampoco llegó a construirla. Se encomendó su erección a un arquitecto que había sido discípulo de Alonso Cano y que era maestro de las obras reales y pintor de cámara: el madrileño Sebastián de Herrera Barnuevo. En 1657, Felipe IV encomienda a José Villarreal la construcción de la Capilla, que se había visto detenida por falta de medios económicos. El proyecto adoptado finalmente era de fray Diego de Madrid. Muerto Villarreal en 1664, se hace cargo definitivo de la obra Herrera Barnuevo, quien la lleva a su complicado fin hacia 1670.

El exterior presenta una fachada exquisitamente equilibrada, muy distante ya de la sequedad geométrica de Herrera y alejada todavía del barroquismo desenfrenado de Ribera en el XVIII.

El interior fue decorado con una riqueza y originalidad incomparables, hasta el punto de ser la obra más importante del barroco madrileño anterior a Ribera, en ese aspecto. Fue lamentablemente destruido por las llamas en 1936. La cúpula descansa sobre un tambor octogonal, como en el caso de la Catedral.



12. El Pilar de Zaragoza

En el segundo tercio del siglo trabajan en Madrid dos arquitectos de interés. Uno de ellos es Francisco Herrera el Mozo (muerto en 1685), y cuya obra capital es el trazado del templo del Pilar de Zaragoza, que concibe como un cuadrado de enormes dimensiones en la planta, con cuatro torres en los ángulos y una complicada distribución en el interior. Si el conjunto del edificio no resulta demasiado afortunado, no debemos inculpar exclusivamente a Herrera, pues Ventura Rodríguez y otros maestros, al quererlo perfeccionar y concluir en el siglo XVIII, terminaron de sentenciar su actual aspecto.

Herrera el Mozo gozó de gran fama entre sus contemporáneos no solo como arquitecto, sino también como pintor, y consta que perfeccionó sus habilidades en suelo italiano. Más airoso resulta el estupendo retablo de Montserrat, debido al mismo autor y en el que se introduce por vez primera la columna salomónica y se establece la pauta que han de seguir los retablos barrocos de los Churriguera en el XVIII.



13. Casa de la Panadería. Plaza Mayor. Madrid

Arquitecto del mayor interés de la segunda mitad del siglo XVII (muere en 1690) es José Jiménez Donoso, de quien se conserva poco construido, pero muy original. Los maestros de la época le llamaban el «corruptor», porque, según parece, introdujo por vez primera en Madrid las sutilezas arquitectónicas del Borromini. Una de sus obras más notables actualmente perdida, el patio del Colegio de Santo Tomás, presentaba ya delgados estípites adosados, en vez de columnas, anticipándose a Ribera y la mejor generación de la arquitectura madrileña.

La Casa de la Panadería, destruida en 1672 por un incendio, fue encomendada a Jiménez Donoso, que, respetando las líneas generales del trazado de Gómez de Mora, imprime una nueva alegría a vanos y chapiteles.



14. Fachada de la Iglesia del Carmen. Madrid

El tratadista Llaguno dice de Donoso que «doblega las líneas rectas, introduce los cortes y resaltos revesados y retuerce e interrumpe los entablamentos... según los disparates borrominescos...».

Otra de sus obras es la portada de la también destruida iglesia de San Luis, que pasó más tarde a la iglesia del Carmen.

En realidad, esta portada se ejecutó después de su muerte, pero según todos los datos debe considerarse proyecto de Donoso. Lo más curioso son las columnas, de curiosa superficie poliédrica anticlásica; el baquetón mixtilíneo, que recorre la portada y los frontones rotos de la misma. Siguiendo la costumbre de Borromini, solía interrumpir el entablamento para incrustar algún motivo ornamental de traza curvilínea.



15. Retablo de San Esteban. Salamanca

Una de las obras más representativas de José Churriguera. Nace Churriguera en 1665, y prolonga su obra hasta el segundo decenio del siglo XVIII. Es un dibujante y proyectista (o, como se decía entonces, perspectivo) de inagotable fantasía, y logra sus primeros triunfos en 1689 haciendo el diseño para el catafalco que se levantó a la muerte de María Luisa de Orleans. En 1692 se establece en Salamanca, donde, con el tiempo, abrirá un prestigioso taller que continuarán sus hermanos Joaquín y Alberto, creando toda una tendencia de gran personalidad y notables Influencias.

En 1693, José Churriguera comienza la obra del retablo mayor de San Esteban, en la que consume grandes cantidades de madera (4000 pinos, aproximadamente) para satisfacer el proyecto, que alcanza los 30 metros de altura. Aunque la columna salomónica ya la emplea Herrera el Mozo en el retablo de Montserrat, es a Churriguera a quien se debe su difusión en España. El retablo sigue las normas de Herrera, es decir, un banco inferior, un primer cuerpo central ante el que se disponen seis columnas salomónicas que sostienen el segundo cuerpo o ático.

Estamos rozando aquí uno de los temas que anticipábamos en el prólogo: el retablo barroco. El retablo había sido, durante el gótico y aun el Renacimiento, una obra secundaria, un delicado marco en el que colocar esculturas o pinturas individual o separadamente concebidas. Los últimos escultores renacentistas, como Juni o Berruguete, ya habían presentido el carácter de conjunto estructural que iba a desempeñar el retablo en la iglesia barroca. Con Churriguera vemos este concepto desarrollado y cumpliendo una función claramente distinta. Ahora el retablo es una obra arquitectónica, y como tal se encarga su erección a maestros arquitectos. En una época como el siglo XVII, en que fueron tan abundantes los arcos triunfales, los trofeos de gloria y demás ornatos similares que hacían las delicias de los últimos Austrias, estas construcciones se concebían como un auténtico modelo arquitectónico, igual que los retablos. No se trata, pues, de que el retablo «adorna la iglesia», sino que forma un conjunto indiviso con su interior en la imaginación del hombre del XVII.



16. Palacio de Nuevo Baztán.

José Churriguera procedía de una familia de artistas ensambladores de retablos, con taller propio desde varias generaciones anteriores. Su estilo decorativo y fuertemente recargado ha quedado como prototipo de riqueza escenográfica, y así solemos hablar de «estilo churrigueresco» para denominar esta época del barroco español que representa la cumbre del estilo en cierto sentido. Posteriormente, con el sentido peyorativo que los neoclasicistas le otorgaron, ha pasado a definir todo abuso decorativo o acumulación antiestética de elementos artísticos.

Sin embargo, no es José Churriguera un artista mediocre que trata de ocultar su medianía con efusiones decorativas, como se ha sostenido, sino un hombre de una imaginación y un temperamento excepcionales. De su amplio criterio arquitectónico y su polifacetismo creador nos hablan sus obras de la etapa madrileña, que ocupan la última etapa de su vida. Una de las más notables es el conjunto de Nuevo Baztán, donde erige una iglesia, un palacio y un caserío anejo. En estas construcciones se muestra mucho más sobrio que en el retablo de San Esteban, bien porque no se atreve a volcar en el exterior la fantasía prodigiosa que infundía a los proyectos interiores, bien porque la propia naturaleza de la piedra se resistiera a la filigrana curvilínea de Churriguera. El conjunto fue comenzado hacia 1709 y posee una calidad indiscutible.



17. Academia de San Fernando. Madrid

Este palacio, situado en plena calle de Alcalá, es otra obra de Churriguera que nos sorprende por su sencillez, si bien es preciso advertir que fue modificada por los neoclásicos, pues contaba en su parte inferior con grandes salientes rocosos, como el proyecto de Bernini para el Louvre. Pero salvo esta ligera adaptación, toda la estructura del edificio resulta de una sobriedad intachable. Es anecdótico que fuera a situarse en ella la flamante Academia de San Fernando, la sede central de los intransigentes neoclásicos, que se apresuran a encargar a Villanueva que desbaste los «monstruosos» salientes, ejemplo del mal gusto de la época pasada. Así queda convertida una obra «churrigueresca» en el sobrio y elegante edificio de la Academia.



18. Colegio de calatrava. Salamanca

Aunque José Churriguera se traslada a Madrid a principios del siglo XVIII, quedan durante bastante tiempo trabajando en el taller salmantino sus hermanos Joaquín y Alberto. La obra de los Churriguera convierte a Salamanca, que ya había sido uno de los focos principales del Renacimiento, en una capital barroca. La importancia arquitectónica de Salamanca queda así potenciada al máximo.

A Joaquín Churriguera se debe el famoso Colegio de Calatrava, construido hacia 1717. Fachada alargada de dos plantas, flanqueada por dos torres cuadradas que producen un contraste de volúmenes muy agradable. La portada se corona con una incurvación de la cornisa que culmina en una espadaña típicamente barroca. Tiene dos portadas laterales, una en cada torre, decoradas con pilastras, frontones y escudos. Todo el conjunto respira una gran nobleza y suntuosidad.



19. Plaza Mayor de Salamanca

Este bello conjunto urbano fue trazado por Alberto Churriguera en 1729. Está considerada como la plaza más bella de España y tiene merecida fama. Partiendo del modelo porticado que Gómez de Mora extrajo de la más rancia tradición hispánica, Churriguera logra un equilibrio de proporciones realmente prodigioso. Es buen rellano este para detenernos a reflexionar sobre las críticas de los neoclasicistas, cuando acusaban a los barrocos de no respetar ni conocer los cánones tradicionales. En la contemplación de este foro se comprende que lo más hermoso del mismo son, precisamente, los cánones, las proporciones. Tiene forma ligeramente trapezoidal y está rodeada de 88 arcos de medio punto, en cuyas enjutas campean atractivos medallones barrocos. Sobre ellos, tres pisos de casas coronados por una crestería airoosamente salpicada de pináculos que sostienen la proporción vertical del conjunto. En el centro de la plaza levanta García de Quiñones el Ayuntamiento unos años más tarde, como luego veremos.

Esta Plaza Mayor de Salamanca es suficiente, según muchos autores, para modificar los tópicos sobre el estilo «churrigueresco».

Intervino Alberto Churriguera fuera de Salamanca en obras tan importantes como la catedral de Valladolid, cuya fachada concluyó.



20. Trascoro y detalle lateral. Catedral de Salamanca

Joaquín de Churriguera fue elegido maestro mayor de la catedral salmantina y trabaja en la enorme cúpula del crucero a partir de 1713. Más tarde, también fue encargado de las obras de la catedral Alberto, y posteriormente las concluye Sagarvínaga en 1759.

Los hermanos Joaquín y Alberto consta que colaboraron en la realización de la sillería del coro y en el trascoro que ahora estamos contemplando. De nuevo, la fantasía de los Churriguera puesta al servicio de un espacio interior y unos materiales blandos y dóciles a los proyectos más sutiles de la imaginación. Con tales supuestos, nos brindan los Churriguera otro conjunto del mismo estilo que el retablo de San Esteban, hecho por José algunos años antes. Ocho columnas cargadas de decoración que anteceden a un cuerpo arquitectónico muy movido y sostienen un entablamento esencialmente barroco.

Se ha gastado mucha tinta enumerando las causas del «recargamiento decorativo» de los barrocos. Se ha dicho, por ejemplo, que fue una época en que se abandona «la preocupación estructural de lograr la belleza arquitectónica por la exclusiva limpidez y pureza de los lineamientos esenciales...». Comentarios como este no son difíciles de hallar en cualquier manual sobre el tema e incluso en muchas monografías. Bajo este concepto sigue latiendo el erróneo sentido de la belleza clásica. Los neoclásicos del XVIII en particular y toda la Edad Moderna y Contemporánea en general (por lo que tiene de racionalista), han sufrido un fuerte espejismo sobre el concepto de la belleza clásica. De todos es conocido que el santuario de la perfección canónica, el Partenón, y todos los templos griegos no fueron construidos con la frialdad marmórea que ahora admiramos en ellos. A los griegos del siglo V a. J. C. les hubiera mortificado tanta desnudez, pese a todos los falsos entusiasmos que ha levantado después. Los griegos decoraban cuidadosa y abundantemente sus templos con estatuas, relieves y pinturas. Puede decirse que los pintaban de arriba abajo con vivos colores (que seguramente hubieran encontrado bastardos y chillones los eruditos neoclásicos del XVIII). Aunque queramos engañarnos a nosotros mismos, no concebían los griegos la arquitectura como la «desnuda belleza de las proporciones». Relieves internos y externos, pinturas, acróteras, estatuas exentas, incrustaciones de bronce, exquisitos trabajos en madera y muchas otras «ornamentaciones» contribuían a hacer más agradable y hermoso el recinto de los templos griegos. Es curioso cómo el hombre puede adquirir y alimentar creencias tan erróneas en aras de un culto desmesurado a la razón. No tenemos espacio aquí para desarrollar debidamente este tema, pero quede dicho que todo entusiasmo abstracto por la armonía de proporciones

clásicas, desnuda de cualquier adjetivo, no corresponde a la verdad, pues la verdad de las construcciones clásicas no es lo que ellas significan para nosotros, sino lo que significaban para los que las vivían.

Por eso debemos insistir en que la ornamentación no puede considerarse en el barroco un «añadido superfluo» de la arquitectura, sino un ingrediente esencial en el conjunto. Tan esencial como las columnas, los dinteles, los arcos o las bóvedas, y pensando en la fe piadosa y sentimental del «hombre barroco», nos atreveríamos a decir que estos ornamentos tienen más importancia que los llamados «elementos constructivos» y deben considerarse como una auténtica «arquitectura del espacio interior», hasta que no dispongamos de nuevos conceptos que nos permitan valorar debidamente su función.



21. Ayuntamiento de Salamanca

Un arquitecto salmantino importante, cuya obra está inspirada directamente en el estilo de los Churriguera, es Andrés García de Quiñones. Su obra más conocida es el Ayuntamiento de Salamanca, que erigió hacia 1755 en el centro de uno de los lienzos de la Plaza Mayor de Churriguera. Edificio de tres plantas con balcones a lo largo de todas ellas y vanos muy ornamentados al estilo barroco. Todo ello coronado con crestería y remate de estatuas que sustituyen los pináculos de Churriguera, en cuyo centro se alza una espadaña incurvada con tres campanas en los vanos.



22. Torres y Espadaña de la Clerecía. Salamanca

Muerto Juan Gómez de Mora en 1648, fue reclamado García de Quiñones para concluir la fachada de su obra maestra: la Clerecía. Ya hemos hablado de la importancia que tiene esta obra en los comienzos del barroco peninsular por el sentido ornamental de la fachada que introduce, alejándose de los purismos herrerianos. No defrauda García de Quiñones las esperanzas puestas en él y remata la fachada con dos torres de airosa condición y una espadaña central que son ejemplares notables del barroco dieciochesco.

También levantó el patio interior de la Clerecía, que es una de las obras más logradas de todo el barroco hispánico.



23. Iglesia de Montserrat. Madrid

En el siglo XVIII floreció en Madrid —a la sazón Corte borbónica— una espléndida élite de arquitectos barrocos que igualan las virtudes de los del XVII. Ya hemos visto el traslado de José Churriguera a la Corte a principios del XVIII, y debemos pensar que su original estilo tendría eco en los constructores madrileños.

Pero el verdadero maestro de la escuela madrileña del XVIII, que, sin duda, se muestra seguidor de Churriguera en múltiples aspectos, es el madrileño Pedro de Ribera, nacido en torno a 1683 y sepultado en 1742. Ocupa, pues, su actividad toda la primera mitad del siglo XVIII, y es una fecunda actividad, como seguidamente veremos.

Una de sus primeras obras es la iglesia de Montserrat, donde establece los principios de su estilo, fuertemente Influído por la fantasía churrigueresca, hasta considerarle algunos como «el difusor del churriguerismo en Madrid». En esta iglesia, construida hacia 1720, emplea ya el famoso «estípite» (que seguidamente detallaremos), los baquetones encuadrando los vanos, las pilastras verticales corridas acanaladas y el chapitel bulboso que va a consagrar en la arquitectura barroca. No olvidemos que este chapitel bulboso ya lo había utilizado el italiano Contini casi cuarenta años antes para coronar la torre de la Seo zaragozana (ver «Arquitectura barroca - II»).



24. Antiguo Hospicio de Madrid

En 1722 comienza las obras de lo que la posteridad va a considerar su obra maestra: el Hospicio de Madrid, en la calle de Fuencarral.

Queremos detener la atención en un elemento que va a poner de moda Ribera y va a tener gran influencia no solo en la arquitectura española del XVIII, sino también en la colonial americana: el estípite. Este típico soporte barroco tiene su mayor originalidad en su fuste mixtilíneo, compuesto por un cuerpo inferior en forma de alargada pirámide invertida, sobre el que se dispone otro segundo cúbico y uno tercero en forma de tronco de pirámide erguida de más pequeñas proporciones que el primero. Sobre este campea un capitel de resonancias clásicas. Se emplea como elemento decorativo en todo el mundo hispánico, pero Ribera y la escuela mejicana lo utilizan de manera sistemática en casi todas sus construcciones. Es un elemento que tiene muchas posibilidades de cambio y no goza de mucha estima entre puristas y eruditos, que no vacilan en calificarlo de «monstruoso».

Además del estípite (que, pese a su «monstruosidad», ya utilizaban los clásicos como Miguel Ángel), generaliza Ribera como motivo arquitectónico de la fachada un poderoso baquetón que recorre la portada encuadrando el vano y distintos elementos en torno suyo. Es una especie de alfiz de honda raigambre en la arquitectura hispánica, tanto musulmana como renacentista, al que Ribera confiere un aire curvilíneo y efectista.

En la fachada del Hospicio emplea Ribera todo el repertorio de su fantasía y su experiencia: estípites, arcos de intradós afiligranados, cortinajes de granito que se pliegan sobre el muro, baquetones retorcidos que imprimen un ritmo simétrico a todos los elementos, orificios u óculos que perforan la fachada (muy típicos de Ribera), cornisas y entablamentos interrumpidos, etc.



25. Iglesia de San Cayetano. Madrid

Realizó Ribera gran cantidad de obras en Madrid debido a la colaboración de su protector, el marqués de Vadillo, que fue corregidor de la capital.

Aproximadamente en 1722 comienza Ribera su labor en la madrileña iglesia de San Cayetano, que tanta devoción despierta entre los fieles de la capital.

Parece demostrada su colaboración en la parte de la fachada de 1722 a 1737. Es una iglesia en donde proporciones, decoración y buen gusto general se unen para conseguir lo que, según Calzada, «rivaliza con las mejores Iglesias barrocas del mundo».



26. Ermita de la Virgen del Puerto. Madrid

Otra iglesia interesante, aunque sea obra de la época juvenil de Ribera (consagrada en 1718), es la ermita de la Virgen del Puerto, situada en el margen del Manzanares. Formaba parte la ermita de un conjunto urbanístico que construyó el marqués de Vadillo para embellecer aquella zona. Constaba de avenidas, jardines, fuentes y otras construcciones de esparcimiento que hoy se han desfigurado lamentablemente o sencillamente han desaparecido.

La pequeña ermita, de bella perspectiva, presenta en el interior una planta octogonal con pequeños rehundidos en forma de elipse y una cúpula con linterna calada de orificios riberescos.

Es autor Ribera de otras muchas construcciones del Madrid borbónico, entre las que cabe destacar el castizo Puente de Toledo.



27. Fachada de la Universidad de Valladolid

No podemos dejar de incluir en el ámbito de las escuelas centrales la familia de los Tomé, firmantes de algunas obras de capital importancia en el barroco peninsular.

Procedían de León y ya en 1715 encontramos trabajando a los hermanos Diego y Narciso Tomé en la fachada de la Universidad de Valladolid. Es obra de clara influencia salmantina y posiblemente tuviera contactos con Alberto Churriguera, que, como sabemos, estuvo varios años trabajando en la catedral vallisoletana, enfrente del edificio de la Universidad. Consta de una fachada de dos pisos sobre poderoso basamento, recorridos por columnas adosadas rematadas por estatuas en la crestería. La portada, encuadrada en columnas similares, culmina con una espadaña barroca.



28. Transparente de la Catedral de Toledo

La obra más importante de Narciso Tomé, considerada como una de las más desenfrenadas muestras del barroco mundial, es el transparente de la catedral toledana.

En 1721 le reclama el Ayuntamiento de Toledo para hendir la girola y construir en el trasaltar una obra magna que estuviese a la altura de los demás tesoros catedralicios. En esta obra no firma Diego (que era, además, grabador), sino Narciso y su hermano Antonio, que consiguen una fábrica de prodigiosos efectos de luz y escenografía. Ya desde su conclusión, fue considerado el Transparente de Toledo como una maravilla del mundo barroco, y aun hoy solicita la atención de cuantos espectadores visitan la tradicional basílica. Bien que muchos, desbordados y confusos ante la exuberancia de la motivación ornamental, declinan pronto el placer de contemplarla, sin darse cuenta que no podemos juzgar una obra barroca con nuestro criterio de siglo xx.

También proyecta Narciso Tomé, hacia 1738, el retablo de la catedral de León, con los mismos caracteres de sensualismo escenográfico que el Transparente.



29. Iglesia de San Miguel. Madrid

No podemos terminar esta serie sin decir unas palabras sobre los arquitectos italianos que trabajaron en España en el siglo XVIII. No es fácil clasificar su obra la mayoría de las veces, pues si bien se mueven en un escenario barroco, traen ya las semillas del neoclasicismo reaccionario. Casi todos rehuyen los «excesos decorativos» de los españoles y tienen a gala su condición de eruditos y tratadistas de arte clásico. No debemos olvidar que el neoclásico echa sus raíces en Italia en el siglo XVIII y que muchos autores que se consideran convencionalmente barrocos, como el propio Juvara, son en realidad protagonistas de la reacción clasicista que se va a conocer en arquitectura con el nombre de neoclásico.

En Madrid, centro de la corte, trabajan muchos de ellos, entre los que forzosamente tenemos que seleccionar a los más representativos.

Quizá el más barroco de todos ellos sea Santiago Bonavía (que en algunas obras no deja de mostrar su neoclasicismo). La obra más significativa de su talante barroco italiano es la iglesia de San Miguel, de Madrid, que sigue las directrices de Borromini tanto en su fachada convexa como en su planta interior, de traza mixtilínea, combinando curvas y planos; claraboyas treboladas y cúpulas ovaladas de curiosa sección carpanel completan el conjunto. Todo ello dentro del estilo borrominesco, que, salvo esta excepción, no encuentra favorable acogida en España. Este templo fue comenzado en 1739 y ejerció cierta influencia en arquitectos posteriores, como veremos seguidamente.



30. Exterior del Palacio Real. Madrid

La obra más importante del barroco dieciochesco madrileño fue, sin duda, el Palacio Real de Madrid. El año 1734 un terrible incendio devastó el Alcázar de los Austrias, para el que tantos arquitectos habían trabajado (recordemos a Gómez de Mora, entre otros). Felipe V descubrió una ocasión estupenda para erigir un nuevo palacio real que hiciese olvidar el prestigio de los Austrias y renovase el de los flamantes Borbones. Llamó para que se hiciese cargo del proyecto a uno de los más cotizados arquitectos europeos, el italiano Felipe Juvara, siciliano, discípulo de Carlo Fontana, de quien también nos quedan obras en España (cf. «Arquitectura barroca - II»). El proyecto de Juvara no llegó a realizarse por la muerte en 1738 del propio arquitecto. Se hizo cargo de las obras y las llevó a cabo, reformándolas en muchos aspectos, otro italiano: Gian Battista Sachetti, turinés, discípulo del propio Juvara, que imprime a la fachada del palacio madrileño un parecido notable con la obra cumbre de Juvara, el palacio Madama, de Turín. Los planos de Juvara para un edificio de medio kilómetro de lado se ven notablemente reducidos, pero aumentan a cambio en altura. Resulta una mole maciza y alargada que sigue los cánones del palacio barroco europeo de la época, es decir, un primer cuerpo a modo de basamento pétreo sobre el que se erigen otros dos recorridos por columnas adosadas y coronado por una cornisa adornada con simbología borbónica. La fachada es alargada y se ve flanqueada por dos cuerpos salientes en los laterales, a modo de compactas torres, muy distintas a las torres de las construcciones austrias del XVII. No debemos olvidar que aunque convencionalmente se estudia a Juvara como un arquitecto barroco, presenta muchos afanes de tipo simplificador y clasicista, por lo que debe considerárseles como un hombre de transición. Puede comprobarse claramente lo dicho observando el conjunto del Palacio de Oriente, o mejor la fachada del Palacio de La Granja, que también planeó y que por su decidido carácter clasicista hemos preferido incluir en la serie número 44, dedicada al neoclásico.



31. Interior del Palacio Real. Madrid

El Interior del Palacio de Oriente también sufre reformas en la construcción de Sachetti. Los numerosos patios que había pensado Juvara se ven reducidos a uno central enorme, en torno al cual se organizan salones y dependencias. Las estancias, escaleras, pasillos y salones responden a la lujosa magnificencia que los Borbones pretendían lograr. El mobiliario, tapices, porcelanas, bronces, espejos y todo el cúmulo de objetos que decoran el interior es de la más refinada suntuosidad.

Quizá las dos piezas más significativas sean la capilla real y la escalera de honor, que, dentro del barroco cortesano del XVIII, dan idea de las posibilidades y la fantasía de Sachetti.

Otro proyecto de Sachetti fue el de las Salesas Reales que fue desestimado para elegir uno del francés Carlier de tendencias claramente neoclásicas y como tal estudiado en la serie número 44.

Otros muchos extranjeros trabajan en Madrid por aquella época, pero casi todos son hombres de transición como Carlier, Ardemáns, etc., o decididamente neoclásicos como Sabatini y otros. La gran cantidad de obras barrocas de primera magnitud y la clasificación un tanto ambigua de estos últimos ecos del barroco europeo en nuestra capital nos ha movido a situarlos en la serie número 44, sin que esta decisión pretenda exponer un juicio sobre ellos, pues ya hemos denunciado el carácter convencional de estas agrupaciones.



32. Iglesia de San Marcos. Madrid

Hemos dejado para el final la obra de un espécimen clarísimo de transición, un hombre que realizó obras decididamente barrocas en una primera época para pasar después a defender reciamente los preceptos eruditos de la Academia. De esta conversión al neoclasicismo en su última etapa hablaremos en la serie número 44. Aquí vamos a mostrar su obra barroca más importante, tan significativa que no se puede dejar de hablar de ella.

Ventura Rodríguez levanta la iglesia de San Marcos en 1749 para conmemorar el triunfo de Almansa contra el archiduque. El interior es sumamente original, pues describe toda una sucesión de elipses de variados tamaños y en distintas direcciones que imprimen un movimiento singular a los muros del templo. Puede considerarse como el templo borrominesco más importante de España y claro seguidor en esta tendencia del templo de los Santos Justo y Pastor, de Bonavía.

Después de su aventura barroca, traza otras obras, como la iglesia de los Agustinos, de Valladolid: algunas capillas del Pilar de Zaragoza, etc., donde ya predomina su educación neoclásica y que, como tai, describimos en la serie correspondiente. Hemos decidido partir en dos la obra de este arquitecto, no ya por defecto de espacio, sino por su situación real y efectiva en el puente de dos estilos diferentes.





ERNESTO BALLESTEROS ARRANZ (Cuenca, España, 1942) es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense y doctor en Filosofía por la Autónoma de Madrid. El profesor Ernesto Ballesteros Arranz fue Catedrático de Didáctica de Ciencias Sociales en la Facultad de Educación, además de su labor como enseñante en el campo de la Geografía, manifestó siempre un particular interés por la filosofía, tanto la occidental como la oriental, en concreto la filosofía india. Buena prueba de ellos son sus numerosas publicaciones sobre una y otra o comparándolas, con títulos como *La negación de la substancia de Hume*, *Presencia de Schopenhauer*, *La filosofía del estado de vigilia*, *Kant frente a Shamkara*. *El problema de los dos yoes*, *Amanecer de un nuevo escepticismo*, *Antah karana*, *Comentarios al Sat Darshana*, o su magno compendio del *Yoga Vâsishtha* que fue reconocido en el momento de su edición, en 1995, como la traducción antológica más completa realizada hasta la fecha en castellano de este texto espiritual hindú tradicionalmente atribuido al legendario Valmiki, el autor del Ramayana, y uno de los textos fundamentales de la filosofía vedanta.

Ha publicado también *Historia del Arte Español* (60 Títulos), *Historia Universal del Arte y la Cultura* (52 Títulos).