

Heinrich Wölfflin

# RENACIMIENTO Y BARROCO



Ediciones Paidós

Barcelona - Buenos Aires - México

Titulo original: *Renaissance und Barock*  
Publicado en alemán por Schwabe and Co. AG, Basilea

Traducción del equipo editorial Alberto Corazón  
Revisión de Nicanor Ancochea

Carta de Mario Eskenazi

<sup>1</sup> edición castellana: Alberto Corazón editor, 1978

<sup>2</sup> edición en Ediciones Paidós. enteramente revisada. 1986.

© 1968 Schwabe and Co. AG  
© de todas las ediciones en castellano,  
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.;  
Mariano Cubí, 92; 08021 Barcelona;  
y Editorial Paidós, SAICF;  
Defensa, 599; Buenos Aires.

SBN: 84-7509-350-7  
Depósito legal: B-22.040/1986

Impreso en Huropesa;  
Recaredo, 2; 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

## INDICE

Prefacio . . . . .	11
--------------------	----

### INTRODUCCIÓN

1. Significación del estilo barroco italiano . . . . .	13
2. Significación del estilo barroco romano . . . . .	13
3. Delimitación en el tiempo . . . . .	14
4. Los maestros . . . . .	16
5. El concepto contemporáneo de transformación estilística. El nombre «barroco» . . . . .	22
6. Relación con lo Antiguo. El autosenntimiento . . . . .	23
7. Bibliografía . . . . .	25

### Primera parte

#### LA NATURALEZA DE LA TRANSFORMACIÓN ESTILÍSTICA

#### 1. EL ESTILO PINTORESCO

1. El concepto de estilo pintoresco en general . . . . .	29
2. El estilo pintoresco en la pintura . . . . .	30
3. Líneas y masas; plano y espacio . . . . .	32
4. El estilo libre . . . . .	32
5. Lo inaprehensible y lo insondable . . . . .	34
6. Confusión entre pintoresco y coloreado . . . . .	35
7. El estilo pintoresco en la plástica . . . . .	36
8. Aplicación del estilo barroco . . . . .	37

#### 2. EL GRAN ESTILO

1. Acción producida por el Renacimiento y el barroco en general . . . . .	39
---	----

2.	El gran estilo. Crecimiento de las dimensiones absolutas hasta lo colosal . . . . .	40
3.	Simplificación y unificación de la composición . . . . .	41
EFECTO DE MASA		
1.	Ensanchamiento de la masa y acentuación de la pesantez hasta la pérdida de la forma . . . . .	47
2.	Carácter de la masa: tierna, sabrosa. La ampulosidad . . . . .	49
3.	La masa no está perfectamente ordenada ni completamente formada . . . . .	53
a)	Dependencia de la materia, formas poco diferenciadas: pilar, pilastra y media columna; la «columna mural» . . . . .	55
b)	Multipliación de los elementos . . . . .	57
c)	Multipliación de los motivos iniciales y terminales . . . . .	58
d)	Diseño de los marcos y de los ángulos . . . . .	59
e)	El todo no constituye un organismo articulado. Masa cerrada, sin desarrollo . . . . .	60
EL MOVIMIENTO		
1.	Relación de fuerza y masa . . . . .	63
2.	El impulso hacia arriba . . . . .	63
a)	Reparto irregular de los elementos plásticos . . . . .	63
b)	Ruptura de las formas . . . . .	64
c)	Aceleración del movimiento de las líneas . . . . .	64
3.	El impulso hacia arriba como motivo de la composición vertical. (Creciente apaciguamiento hacia arriba.) . . . . .	65
4.	El movimiento en la composición horizontal . . . . .	66
a)	Sucesión rítmica opuesta a regularidad métrica . . . . .	66
b)	Acentuación de la expresión plástica hacia el centro . . . . .	66
c)	Plegamiento de la masa mural . . . . .	67
5.	El motivo de la tensión: las formas y proporciones inestables . . . . .	68

6.	El motivo del recubrimiento y de lo inaprehensible . . . . .	69
7.	Lo ilimitado: composición de los espacios interiores hacia los efectos de iluminación . . . . .	70
8.	Conclusión. El sistema de la proporcionalidad en el Renacimiento y en el barroco . . . . .	71

### Segunda parte

#### LAS RAZONES DE LA TRANSFORMACIÓN ESTILÍSTICA

1.	La teoría mecánica y la psicológica . . . . .	80
2.	Examen de la primera . . . . .	80
3.	Examen de la segunda . . . . .	82
4.	El ideal corporal del arte barroco . . . . .	86
5.	Los principios del arte barroco en Michelangelo . . . . .	88
6.	Su estado de ánimo . . . . .	89
7.	La gravedad del posrenacimiento . . . . .	90
8.	La poesía . . . . .	90
9.	Lo ilimitado-pintoresco. Lo sublime . . . . .	92
10.	Renacimiento y Antigüedad en contraposición al barroco . . . . .	95

### Tercera parte

#### LA EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS

1.	LA ARQUITECTURA RELIGIOSA	
1.	Construcción central y construcción longitudinal . . . . .	99
2.	Organización de la fachada . . . . .	101
3.	La evolución histórica de la construcción de las fachadas . . . . .	108
4.	Organización del espacio interior . . . . .	117
	a) La nave alargada con capillas . . . . .	118
	b) La bóveda de cañón . . . . .	119
	c) Tratamiento del muro . . . . .	121
	d) Cúpula y efecto de luz . . . . .	124

## LOS PALACIOS

1. Generalidades. Contraposición de fachada e interior. El palacio privado y el palacio público	127
2. Muro y división. Relación del muro y de la abertura	128
3. La composición horizontal	129
4. La composición vertical	130
a) La «ultima maniera» de Bramante y su ulterior diseño	131
b) Las fachadas según el modelo del Palazzo Farnese	132
c) La fachada con tragaluz	132
5. Las divisiones	134
6. Las ventanas	135
7. Los pórticos	136
8. El patio	137
9. Las escaleras	140
10. Interiores	141

## VILLAS Y JARDINES

1. Villa suburbana y villa de campo	143
2. Arquitectura de la villa suburbana	143
3. Arquitectura de la villa de campo	145
4. Entrada, explanada anterior, explanada posterior	147
5. Composición del jardín: lo tectónico y lo atectónico	148
6. El gran estilo. Separación del «giardino secreto»	151
7. Tratamiento de los árboles: grupo, camino, bosque	153
8. Tratamiento del agua: cascada, estanque	155
9. Juegos de agua y logogrifos	159
10. Concepto del jardín en general. Su abertura	160

Relación de ilustraciones	163
---------------------------	-----

## PREFACIO

La disolución del Renacimiento es el tema del presente estudio. Este quiere ser una contribución a la historia de los estilos y no a la historia de los artistas. Mi propósito era observar los síntomas de la decadencia y reconocer, si fuera posible, en el «relajamiento y en la arbitrariedad» la ley que permitiría vislumbrar la vida interna del arte. Confieso que para mí es ésta la verdadera finalidad de la historia del arte.

El paso del Renacimiento al barroco es uno de los capítulos más interesantes de la evolución artística moderna. Y si he intentado analizar este paso psicológicamente, no creo necesario justificarme previamente; sin embargo, quiero apelar a la indulgencia del lector. Este trabajo es un intento en todas las direcciones posibles. Considéresele como tal.

En cuanto al proyecto de presentar paralelamente el barroco antiguo, he debido abandonarlo en el último momento. Este opúsculo se habría visto sobrecargado. Espero poder realizar muy pronto y en otro lugar esta curiosa comparación.

DR. HENRICH WÖLFFLIN

## INTRODUCCION

1. Se ha tomado la costumbre de entender bajo el nombre de *barroco* al estilo en el que desemboca la disolución del Renacimiento o —según una expresión frecuente— en el que degenera.

Esta transformación estilística reviste en el arte italiano una significación esencialmente diferente de la que existe en el Norte. Lo interesante del proceso, que se puede observar en Italia, reside en el paso de un arte riguroso a un arte «libre y pintoresco», de una forma estricta a una ausencia de forma. Los pueblos del Norte no han pasado por esta evolución. Entre ellos, la arquitectura del Renacimiento no ha conocido nunca una formalización perfectamente pura y conforme a las reglas, como en el Sur; ha quedado más o menos prisionera de una arbitrariedad pintoresca e incluso decorativa. No se puede hablar en este caso de una «disolución» del estilo riguroso del Renacimiento.<sup>1</sup>

La historia del arte clásico muestra una evolución paralela, en donde el nombre «barroco» se va introduciendo paulatinamente.<sup>2</sup> El arte clásico muere presentando unos síntomas parecidos a la muerte del arte del Renacimiento.

2. Nuestra tarea consiste en encontrar estos síntomas.

Ello exige primeramente una delimitación precisa del campo de observación. No existe un barroco italiano uniforme y general. Mas entre las transformaciones que sufre el Renacimiento y que difieren

1. Para la significación del concepto barroco fuera de Italia, véase Dohme, *Studien zur Architekturgeschichte des 17 und 18 Jahrhunderts*. En *Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst*, 1878.

2. Ultimamente en L. von Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, 1888, en el que un capítulo lleva por título «El estilo barroco romano».



según las regiones, únicamente lo que tiene lugar en Roma puede reivindicar un valor ejemplar, si se me permite expresarme así. Y esto por tres razones.

En primer lugar, es en Roma en donde el Renacimiento ha alcanzado el máximo grado de maduración y en donde Bramante ha expresado su estilo más puro. La presencia de los monumentos antiguos hizo el resto, agudizando el sentimiento arquitectónico de una manera tal que todo relajamiento de forma debía ser sentido aquí más intensamente que en ninguna otra parte. Lo que hacemos válido para el estilo italiano en general, se hace decisivo en este caso particular: la transformación estilística barroca debe ser observada allí donde se sabía mejor lo que era una forma rigurosa, allí donde la disolución de la forma fue llevada a cabo con plena lucidez. Un contraste tan grande no existe en ningún otro sitio más que en Roma.

Más aún, en ningún otro sitio aparece el barroco tan pronto como aquí. Es el segundo punto. No estamos ante un estilo de malos imitadores, que sustituye al genio que desfallece; hay que decirlo en seguida: los grandes maestros del Renacimiento introdujeron ellos mismos el barroco. Este ha surgido de un estilo en pleno apogeo. Roma ha quedado como cabeza de la evolución artística.

Finalmente, el barroco romano es la transformación más completa y la más radical del Renacimiento. Mientras que en otros lugares el viejo estilo surge aún esporádicamente y el nuevo consiste en decir con énfasis lo que antes se había dicho con simplicidad, aquí toda huella del sentimiento anterior ha desaparecido. Lo que se llama barroco veneciano, y que se opone, como otro polo, al barroco romano, no ofrece en el fondo nada nuevo. «Los pensamientos detallistas del Renacimiento veneciano temprano siguen apareciendo envueltos de una pompa barroca.»<sup>3</sup> No supondría mucho error si solamente habláramos en resumidas cuentas de un barroco romano.

3. Después de esta limitación en el espacio, se trata de definir con más *precisión una época*. De un lado el barroco está delimitado por el Renacimiento, de otro por el neoclasicismo que comienza a

3. Burckhardt, *Cicerone* 11, 258.

manifestarse en la segunda mitad del siglo XVIII; en total abarca aproximadamente dos siglos. Pero en el curso de este período la evolución del estilo es tal que es difícil reconocerle una unidad. Comienzo y término se parecen tan poco que es difícil divisar unas líneas evolutivas continuas. Ya Burckhardt observa que la exposición histórica debería abrir de hecho un capítulo nuevo con Bernini. Esto se sitúa en los años 1630. El barroco en sus comienzos es pesado, masivo, comprimido, severo; a continuación escapa poco a poco a su pesantez primera, el estilo gana en ligereza y alegría; al final se llega a una juguetona disolución de todas las formas tectónicas; a esta última etapa la designamos con el nombre de rococó.

Nuestro propósito no es describir toda la evolución sino captar el origen: ¿qué aconteció con el Renacimiento? Por ello nos ocupamos exclusivamente del primer período (hasta 1630). El comienzo de esta época la sitúo inmediatamente después del Alto Renacimiento. En el caso de Roma no puedo admitir la existencia de un Renacimiento «tardío», ya que sólo conozco renacentista atrasados para los cuales no se puede construir un capítulo estilístico nuevo simplemente para complacerlos.

El Alto Renacimiento no desemboca en un arte posterior específicamente distinto, sino que desde su apogeo el camino conduce directamente al barroco. Toda innovación es un síntoma del estilo barroco naciente.

No justificaremos esta proposición inmediatamente, volveremos a ello en el curso del análisis de forma. Este deberá mostrar el conjunto de los síntomas que constituyen el barroco y sólo después se podrá decidir dónde comienza éste.

Pero el punto de partida sigue siendo ese grupo de obras que han suscitado la admiración de la posteridad que las ha calificado desde hace mucho tiempo como las creaciones de la Edad de Oro. Este estado de suprema perfección es efímero. Después de 1520 no ha debido existir una obra completamente pura. Ya aparecen aquí y allá los signos precursores del nuevo estilo; éstos se multiplican, adquieren la preponderancia, arrastran todo tras de sí: el barroco ha nacido. Se puede admitir que para el año 1580 el estilo ha llegado a su plena madurez.

#### 4. *Los maestros.*

Es tarea de la historia consagrada a los artistas el enumerar todas las riquezas de las fuerzas creadoras y dedicarse a cada individualidad en particular. La historia de los estilos no se ocupa sino de los verdaderos genios que crean realmente un estilo y se desentien- de de todo detalle biográfico enviando a la literatura especializada.<sup>4</sup>

Los artistas principales son Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola, Giacomo della Porta, Maderna, y, preparando el camino, Bramante, Raffaello, Peruzzi en sus últimas obras.

*Bramante* (muerto en 1514), en Roma desde finales de 1499, experimenta en dicha ciudad una importante evolución. A H. von Geymüller le cabe el honor de haber definido su «ultima manera».<sup>5</sup> Si es lícito ver en la Cancelleria, en San Pietro in Montorio y en las construcciones vaticanas la perfecta expresión del Renacimiento en toda su pureza, no es justo, sin embargo, definir exclusivamente a partir de estos edificios el estilo romano de Bramante. Sus últimas obras son de una pesada grandeza, como lo muestran su propia casa, hoy destruida, pero conservada por un dibujo de Palladio<sup>6</sup> y el Palazzo di San Biagio (solamente comenzado).

En el campo de la arquitectura religiosa, San Pedro es la gran tarea, en donde se miden los mejores artistas de la época. Los distintos proyectos de Bramante marcan cada uno una etapa estilística. Podríamos sin ningún escrúpulo limitar este estudio histórico a este único monumento, en la medida en que, en un siglo, cada fase de la evolución del estilo ha dejado en él su huella, comenzando por el primer proyecto de Bramante hasta la construcción de la nave alargada por Maderna.

*Raffaello* (muerto en 1520). Geymüller define su importancia arquitectónica con estas dos palabras: continuador del último estilo de Bramante intermediario entre Bramante y Palladio.

4. Vassari, *Vite*, etc., 2.º ed. 1568. Cito según la edición de Sansoni, Floren- cia, 1878-1885. Baglioni, *Le vite de' pittori, scultori, architetti*, etc. *Dal 1572 fino al 1642*, Nápoles, 1733. Crónica de la época. Milizia, *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*. Bassano, 1784. Además de los últimos trabajos sobre el tema, véase más adelante.

5. H. von Geymüller, *Die Ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom*. París y Viena 1875 y sigs. Del mismo autor, *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*. Milán, 1884, in-fol.

6. Publicado por Geymüller, *Raffaello*, fig. 70.

El Palazzo Vidoni-Caffarelli se basa directamente en la casa de Bramante. Un sentimiento nuevo preside en la creación del Palazzo dell'Aquila (destruido, pero conservado en dibujos y grabados),<sup>7</sup> el cual desempeñará un papel importante para la división de la fachada en la construcción de los palacios de la época siguiente. Citamos igualmente el proyecto de nave alargada para San Pedro.

*Baldassare Peruzzi* (muerto en 1537). Su última expresión será el Palazzo Massimi alle Colonne donde se anuncia el nuevo sentimiento de la forma.

*Antonio da Sangallo el Joven* (muerto en 1546), uno de los principales promotores de la evolución del barroco. Su estilo es masivo y severo, «robusto e severo» (Ricci).<sup>8</sup> Raffaello ha sido su maestro, pero él ha sabido desarrollar los conocimientos adquiridos y darles una forma personal. Más de una vez inventa tipos formales nuevos. Su obra principal es el Palazzo Farnese<sup>9</sup> y ha dejado en su propia casa, hoy Palazzo Sacchetti, el modelo de la vivienda aristocrática urbana. (Ilustr. 13, 2, 9.)

*Michelangelo Buonarroti* (muerto en 1564), conocido desde siempre como «el padre del barroco». Puede haber tenido su importancia el hecho de que Michelangelo no se haya ocupado de la arquitectura antes de su plena madurez, cuando ya era célebre y estaba seguro de que todo aquello que comenzara sería admirado e imitado. Convertido en arquitecto, trata muy pronto las formas con una gran desenvoltura. Ya no se pregunta sobre su sentido, sino que las pone al servicio de una composición que busca simplemente contrastes plásticos significativos, los grandes efectos conjugados de sombra y luz. Nada de lo que su mano ha trazado carecerá de importancia.

En Florencia, establece dos proyectos para la fachada de San Lorenzo en 1516 y 1517, construye la Tumba de los Medici, cuyos trabajos comienzan en 1520, la Biblioteca de San Lorenzo (Lauren-

7. Ferrero, *Palazzi di Roma*. Un dibujo del Parmigianino es publicado por Geymüller, *Raffaello*, fig. 30.

8. Ricci, *Storia dell'Architettura in Italia*. III. 57.

9. Se sabe que fue Michelangelo quien acabó el edificio. Estropeó completamente la fachada. Para su cornisa de gran saliente, realizó los muros en más de dos metros y destruyó todas las proporciones.

), comenzada hacia 1523. La escalera será construida más  
.<sup>10</sup> (Ilustr. 4.)

En Roma comienza la transformación del Capitolio. El proyecto de los primeros años del pontificado de Pablo III. Según la descripción, la estatua de Marco Aurelio fue erigida en 1538. El plano de forma oval vendría dado con vistas a un proyecto de plaza también oval. En el Palazzo dei Senatori la doble escalera data probablemente de una época anterior a 1555.<sup>11</sup> El resto del edificio fue diseñado por Giacomo della Porta y Rainaldi. En el momento en que Vasari redactaba la segunda edición de su obra, el Palazzo dei Senatori no estaba completamente terminado, aunque sí lo más esencial. Su homólogo, que está enfrente, es por el contrario de fecha posterior. La «Cordonata», la escalera principal en ramificación, es mencionada por Vasari como inacabada.<sup>12</sup> (Ilustr. 3.) Se vuelven a poner los destinos de la iglesia de San Pedro en los planos de Michelangelo el primero de enero de 1547. Conservó la ejecución de los trabajos hasta su muerte. El nuevo plano que establece, la forma dada a la arquitectura exterior en las partes traseras de la iglesia y finalmente la maqueta de la cúpula (1558) constituyen los pasos de una gran importancia para el nuevo arte. (Ilustraciones 1, 5.)

En sus últimos años, lleva a cabo la transformación de la sala principal de las Termas de Diocleciano para dar lugar a la iglesia de Santa Maria degli Angeli y la Porta Pia (1561).

Toda la evolución posterior depende de Michelangelo. Ninguno de los que le rodean puede sustraerse a su encanto: nadie, sin embargo, se atreve a imitarle directamente. Los genios impulsores (hasta Bernini) son Vignola, Giacomo della Porta, Maderna.

10. Fechas principales: en 1558, Michelangelo describe la escalera a Vasari en una carta. En 1559 envía una maqueta a Ammannati.

11. Ya está indicada sobre el plano de Roma de aquel año. Se puede encontrar un grabado casi contemporáneo reproducido en Letarouilly, *Edificios de Roma*. Texto pág. 721. Se ve mejor en Müntz, *Antiquités de Roma*, 1886, pág. 151. Por otra parte, la forma actual no corresponde con la intención de Michelangelo. Los dos dioses del río acostados son exactos; pero para el centro había proyectado un nicho con una estatua colosal de Júpiter de pie. La fuente reduce ahora el espacio a tal extremo que sólo una pequeña Roma con un efecto horrible ha podido encontrar un sitio. La fuente aparece en reproducciones antes de 1600.

12. VII, 222: «Una salita, qual sarà piana».\*

\* «Una subida que será plana.» [T.]

*Jacopo Barozzi da Vignola* (1507-1573), originario de la región de Modena. Se considera generalmente a Vignola como el perfecto hombre de las reglas y, debido a que escribe un célebre manual de los cinco órdenes, se ve ante todo en él al teórico, al representante de la legalidad académica, y esto sin razón. No hay más que considerar la introducción a sus «Regola» para convencerse de que el arte de Vignola se permite grandes libertades. En el patio del Palazzo de Firenze llega a rivalizar con Michelangelo en el tratamiento arbitrario de la forma (motivos de la Laurenziana). Su importancia data de su segunda estancia en Roma en tiempos de Julio III (1550).<sup>13</sup> Tiene entonces 43 años. Una primera estancia en su juventud le había proporcionado su formación clásica; sufre ahora la influencia de Michelangelo. El pequeño oratorio de San Andrea ante la Porta del Popolo es aún severo y lleno de moderación, pero la Villa di Papa Giulio, que es una construcción insegura e imprecisa, parece, en lo esencial, no atribuible a él.<sup>14</sup> Se puede discutir la participación de Michelangelo, la cual es dudosa, o la de Ammannati y Vasari y del constructor de Julio III.

Parece que Michelangelo tenía gran confianza en Vignola. Cuenta con él para el Palazzo Farnese, donde ejecutó la galería y numerosos detalles, puertas, chimeneas, etc.; en el Capitolio, en el que Vignola dirigió los trabajos y gozó de una total independencia para construir las galerías laterales en lo alto de la escalera hacia Araceli y Monte Caprino.<sup>15</sup> Después de la muerte del maestro recibió la dirección de los trabajos de San Pedro y edificó las cúpulas secundarias en las que, de manera significativa, va más allá de los proyectos de Michelangelo. Su obra maestra sigue siendo, sin embargo, el Castillo de Caprarola, una gigantesca construcción pentagonal de los Farnese, cuyas formas son características de la época de transición (data de los años 50), y la iglesia del Gesù (comenzada en 1568) que se convirtió en modelo para toda la arquitectura religiosa barroca.<sup>16</sup> La muerte impidió a

13. Vasari, VII, 107. Esta fecha es la buena.

14. Vasari, *Vite*, VII, 694.

15. Existen sobre reproducciones, ya en 1555.

16. El principio de Santa Maria degli Angeli, cerca de Asís, que data del año 1569, es tan diferente del principio del Gesù que la tradición que hace de Vignola el arquitecto de la primera iglesia es sin duda falsa.

ignola terminar su obra. Pero el proyecto de fachada se ha conservado en grabados.<sup>17</sup> (Ilustr. 10; Fig. 15.)

Para esta iglesia y para el conjunto de las construcciones romanas, su sucesor fue *Giacomo della Porta* (muerto en 1603). No se trata del hermano del escultor florentino Guglielmo della Porta, como se admite a menudo y tampoco es un lombardo, sino —según expresión de Baglione<sup>18</sup>— un artista «di patria e di virtù romano».<sup>19 x</sup>

Resulta difícil dar fe a la tradición que fecha su nacimiento en 1541, dado que ya en 1564 (según la inscripción) había acabado la fachada de Santa Catarina de' Funari. La fuerza de su personalidad se plasmó en todos los campos y se atrajo el favor de los constructores. El es el primero que imprimió en las fachadas de las iglesias (Gesù, Santa Maria ai Monti), en las fachadas de los palacios, en las villas, una marca incontestablemente barroca. Su más bella realización sería la gran cúpula de San Pedro si se le pudiera atribuir verdaderamente, no sólo la edificación, sino también los planos. (Ilustr. 5, 6; Fig. 16.)

Lo que Giacomo della Porta comenzó, *Carlo Maderna* (1556-1629), que nació en las proximidades del lago de Como y llegó siendo niño a Roma, lo acabó, lo exageró y —si se quiere— lo destruyó. Las últimas obras de Maderna marcan ya la disolución del estilo severo que hasta entonces pertenecía propiamente al barroco. La seriedad con que se intentaba expresar una gran idea ha desaparecido. Una insipidez generalizada busca su satisfacción suprema en un exceso de riqueza decorativa. El mismo Maderna ha mostrado su talento en la notable fachada de Santa Susanna (fue terminada en 1603). Su primera gran obra sigue siendo la mejor, mientras

17. — Francesco Villamena, *Alcune Opere d'Architettura di Vignola*, Roma, 1617.

18. Baglioni, *Vite*, etc., pág. 76.

19. Para el árbol genealógico de los della Porta de Milán (Guglielmo, etc.), véase Kinkel, *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlín, 1876, pág. 46. Nuestro Giacomo no aparece allí en ningún sitio. Si posteriormente (después de Milizia) se le hizo milanés, viene sin duda del hecho de que ha existido realmente un arquitecto milanés de nombre Giovan Jacomo della Porta. (Vasari, *Vite*, VII, 544.) Ya Vasari no parece reconocerse en la historia de la familia della Porta: hace de éste el tío de Guglielmo en lugar del padre que realmente era. Lo encontraremos más tarde.

x «Romano de patria y de talento.» [T.]

que la fachada de San Pedro; obra de mayor dimensión, acabada en 1612, decepciona nuestra expectación. No hay que olvidar, sin embargo, la inmensa tarea que suponía el dividir semejante superficie; por otra parte, el artista no era libre, sino que estaba ligado a los motivos dados por Michelangelo. El pórtico por el contrario merece toda nuestra admiración. (Ilustr. 8, 1.)

Alrededor de estos tres grandes maestros se encuentra un grupo numeroso de artistas menos importantes.

Primeramente el concienzudo *Bartolomeo Ammannati*, contemporáneo de Vignola, un florentino que esperó a la madurez y a su estancia en Roma para convertirse en arquitecto y que hizo suya en toda su pureza la manera de sentir romana (Palazzo Gaetani). Entre sus construcciones florentinas el magnífico Ponte della Trinità es impensable sin la escuela romana; por el contrario, en sus construcciones de palacios vuelve muy pronto a las viejas directrices florentinas. El Collegio Romano, obra de un efecto muy dudoso, edificado en el curso de una segunda estancia en Roma, muestra (especialmente en la fachada) en qué medida ha perdido el sentido de la grandeza.

A éstos hay que añadir también *Martino Lungbi* y su hijo *Onorio* (muerto en 1619), *Domenico Fontana*, tío de Maderna (muerto en 1607) y su hermano *Giovanni* (muerto en 1614), *Flaminio Ponzio*, *Ottaviano Mascherino*, *Francesco da Volterra*, *Giovanni Fiamingo* llamado *Vasanzio*, etc., ninguno de estos artistas era romano. La mayor parte de ellos son originarios de Lombardía (principalmente de la región del lago de Como). Mascherino es de Bolonia, el nombre de Francesco da Volterra indica su patria, Vasanzio es holandés (Hans von Xanten). Pocos son los que se han adaptado de verdad al nuevo movimiento; en una gran mayoría se observa un cierto reparo a una creación de conjunto con espíritu de renovación. En todo caso, aquellos que son de origen romano, muestran una mayor disposición hacia esta grandeza y a esta pesantez masiva que le es propia al barroco.

Sobre estos elementos se funda la influencia que ejerce un *Giovan Battista Soria* (muerto en 1651), artista mediocre, pero que, en tanto que romano, era capaz de manifestar en sus construcciones incluso en una época tardía toda la «gravitas» del estilo de la primera época.



5. A diferencia del Renacimiento, el barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos. Parece ser que no se tenía la impresión en principio de estar recorriendo nuevos caminos. Por ello no se da un nombre preciso a este estilo: «estilo moderno» engloba igualmente todo lo que no es antiguo y lo que no pertenece al «estilo tedesco (gótico)». Por el contrario, algunos conceptos desconocidos hacen ahora su aparición, entre los autores que escriben sobre arte, como pueden ser criterios de belleza: *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante*,<sup>20</sup> etc. Se experimenta un determinado placer en aquello que es singular, que va más allá de las reglas. El gusto por lo amorfo comienza a sentirse.

La expresión de *barroco*, hoy día corriente, que los italianos han adoptado también,<sup>21</sup> es de origen francés. La etimología es imprecisa. Unos piensan en la figura lógica del «barroco» como algo que desemboca en lo absurdo, otros a una forma de perla «que no es completamente redonda» y que lleva este nombre. La «Gran Enciclopedia» conoce ya la palabra en un sentido semejante al que nosotros le aplicamos: «Barroco, adjetivo en arquitectura, es un matiz de caprichoso. Es, si se quiere, el refinamiento, o si fuera posible decirlo, el abuso..., supondría el superlativo. La idea del barroco posee en sí la del ridículo llevado al exceso. Borromini proporciona los más grandes modelos de este estilo caprichoso y Guarini puede admitirse como maestro del barroco». La distinción entre barroco y caprichoso no nos es familiar: acaso la segunda expresión nos parezca

20. «Capriccioso», caprichoso (de *capro*, el chivo). Término frecuente en Vasari y que es la expresión del supremo elogio para el arte de Michelangelo: Introducción, I. 136 («ricoprendo con vaghi e capricciosi ornamenti» —ornamenti no significa sólo decoración— «i difetti della natura»).\* Ibid. VI, 229. (*Vida de Mosca*: «non è possibile veder più belli e capricciosi altari»,\*\* etc.). Ibid. VII. 105 (*Vita di Vignola*: «belle e capricciose fantasie»,\*\*\* etc.). Ejemplo posterior: la recopilación de «ornamenti capricciosi», de Montani y Soria. Roma, 1625. En el mismo sentido: *bizarro* (Vasari, I. 136 y siguientes) y *stravagante* (Vasari, VII. 260, *Vita di Michelangelo*: «Stravagante e bellissimo»,\*\*\*\* a propósito de la Porta Pia). Lomazzo, *Trattato dell'Arte* (Milán, 1585) utiliza exactamente el mismo vocabulario.

21. No puedo precisar desde cuándo. Milizia (1784) todavía no lo conoce.

\* «Corrigiendo por medio de ornamentos encantadores y caprichosos los defectos de la naturaleza.» [T.]

\*\* «No se puede imaginar altares más bellos y caprichosos.» [T.]

\*\*\* «Inventiones bellas y caprichosas.» [T.]

\*\*\*\* «Extravagante y de una gran belleza.» [T.]

la más fuerte. En tanto que como término de historia del arte la palabra ha perdido su antigua connotación de lo ridículo; por el contrario la lengua corriente se sirve de él para designar algo absurdo y monstruoso.

6. Después de la muerte de Raffaello, el entusiasmo por lo *Antiguo* se ha enfriado notablemente. Esto no quiere decir que desaparezcan los vestigios antiguos. Al contrario. Pero ya no existe este asombro ingenuo con el que se veneraba con un temor casi sagrado la Antigüedad,<sup>22</sup> sin llegar a imitarla realmente, sino que da lugar a una contemplación más fría en busca de la ilustración. En Roma nace una academia vitruviana que organiza un nuevo censo en profundidad de las ruinas.<sup>23</sup> Vignola está a su servicio; sus estudios dan como resultado la publicación de un manual de los cinco órdenes de arquitectura antigua,<sup>24</sup> el cual fue durante dos siglos el modelo clásico, pero los términos del prefacio son significativos del espíritu con el que estaba escrito. Su propósito es comparar las obras y sacar de esta comparación una regla que dé a cada uno la tranquilidad.<sup>25</sup> Pero fuera de estos cinco órdenes se considera libre de toda traba. El *espíritu* de la Antigüedad le importa bien poco.

*Scamozzi*<sup>26</sup> se queja abiertamente del poco caso que se hace de la Antigüedad: «Le cose fatte dagli antichi vengono sprezzate e quasi derise». «Sono molti, che non l'istimano molto».<sup>27 x</sup>

22. Vasari: «Quelle reliquie di edifizj, che noi come *cosa santa* onoriamo e come sole bellissime c'ingegnamo d'imitare» (V. 448).\* Por otra parte se encuentran en Vasari juicios que difieren de éste (véase más adelante).

23. Burckhardt, *Renaissance in Italien*, pág. 39, donde se encontrará bibliografía sobre el tema.

24. «Regola delli cinque ordini d'architettura», in-fol. Roma (1563).

25. «Mi è piaciuto di continuo intorno questa pratica degli ornamenti vederne il parere di quanti scrittori ho possuto, e quelli comparandoli fra lor stessi e con l'opere antiche, vedere di trarne una regola.»\*\*

26. *Idea dell'architettura universale*, in-fol. Venecia, 1615.

27. I. Libro I, cap. XXII, pág. 64.

x «Se llega incluso a despreciar y a ridiculizar las obras ejecutadas por los Antiguos.» «Hay mucha gente que no las estima apenas.» [T.]

\* «Lo que permanece de estos edificios que nosotros honramos como *obra sagrada* y que tratamos de imitar como los únicos perfectos.» [T.]

\*\* «Me ha parecido bien a propósito de este problema del uso de los ornamentos el consultar a tantos escritores como he podido y, comparándoles entre ellos y con las obras antiguas, establecer una regla a partir de esta confrontación.» [T.]

En conjunto se empieza a considerar a la Antigüedad como una «regla». Unos se liberan voluntariamente, otros espíritus más pusilánimes intentan intervenir y excusar todo aquello que pueda ser excusable. Así Lomazzo en el «Trattato dell'Arte» reconstruye un repertorio de casos en los que los antiguos se han permitido también algunas libertades, con el fin de justificar las de los modernos.<sup>28</sup>

Lomazzo es un milanés; en los círculos próximos a Michelangelo se emplea otro lenguaje. Vasari saluda como una liberación la audacia inusitada que Michelangelo había mostrado en la Tumba de los Medici: «Gli artifici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotto i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada commune eglino di continuo operavano».<sup>29</sup> x

Se termina por no admirar de la Antigüedad nada más que la grandiosidad, el carácter colosal de sus empresas, y no la atracción de la forma en particular.<sup>30</sup> Aquel sentimiento que veneraba cualquier huella del espíritu clásico como algo divino ha desaparecido. Ello

28. Cita como ejemplo una puerta de la región de Foligno, donde el arco de la abertura de la puerta penetra en el tímpano. El frontón es abierto hacia abajo. Únicamente las medias columnas que sustentan están coronadas por un entablamento. Véase las ventanas que Sangallo había previsto primitivamente para el primer piso del Palazzo Farnese (en Letarouilly, *op. cit.*, texto pág. 289). Lo que Serlio, que conoce el pequeño monumento y lo reproduce, dice es muy significativo: «E ancora che paja cosa *licentiosa*, perché l'arco rompe il corso dell'architave e del fregio, nondimeno non mi dispiacque la inventionione. La cosa è molto *grata alla vista*» \* (*Architettura*, libro III, pág. 74. Cito según la edición in-cuarto. Venecia, 1566).

29. *Vita di Michelangelo*. VII. 193. Véase Condivi, *Vita di Buonarotti*, C. 52. (Véase C. Frey, *Vite di M. B.*, pág. 192): «Cosa inusitata e nuova, non obbligata a maniera o legge alcuna antica over moderna» (de un proyecto de fachada para un palacio de Julio III); «Mostrando, l'architettura non esser stata così dalli passati assolutamente trattata, che non sia luogo à nuova inventionione non men vaga e men bella».\*\*

30. «Los artistas tienen con él una deuda infinita y perpetua, pues ha roto los lazos y las cadenas que hacían trabajar a todos continuamente de la misma manera.» [T.]

30. «Con tanta *magnificenza*, che pareggia le cose antiche»,\*\*\* dice Vasari de la Porta di Santo Spirito ya muy barroca. (*Vita di Antonio da Sangallo*. V, pág. 465.)

\* «Aunque se trate de una *licencia*, puesto que el acto rompe el ritmo de la arquitectura y del friso, sin embargo, la invención no me desagrada. La cosa es *muy agradable a la vista*» [T.]

\*\* «Proyecto no habitual y nuevo, que no está unido a ninguna manera, a ninguna ley antigua o moderna; lo que muestra que la arquitectura no ha sido tan completamente explorada por los antiguos que no exista la posibilidad de invenciones bellas y afortunadas.» [T.]

\*\*\* «Con una tal *magnificencia* que iguala a los edificios antiguos.» [T.]

puede ser debido en parte al aumento de la conciencia de la propia identidad, lo cual no podemos reprocharle a aquella generación. Se experimenta cada vez más la sensación de que es posible medirse con los antiguos. Michelangelo, a quien se conoce como persona modesta, pensaba de uno de sus proyectos para San Giovanni de' Fiorentini que ni los romanos ni los griegos habían alcanzado en sus templos algo parecido.<sup>31</sup> Vasari expresa a veces la misma idea.<sup>32</sup>

Esta convicción explica igualmente la indiferencia en medio de la cual Sixto V puede hacer derribar los vestigios del Septizonium Severi para obtener piedras.<sup>33</sup>

El barroco tuvo, como acaso ningún otro estilo, el sentimiento de ser el único legítimamente fundado y al mismo tiempo infalible; por ello es bastante interesante considerar de cerca la naturaleza de esta sensibilidad artística.

## 7. Bibliografía

Jacob Burckhardt: *Cicerone*. Primera definición del estilo; fundamental para todas las tentativas posteriores.

Del mismo autor: *Architektur der Renaissance in Italien*. 2.<sup>a</sup> ed. 1878.

A. von Zahn: *Barock, Rococo und Zopf*. (*Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst*. 1873.) No contiene con respecto al barroco más que una referencia a Burckhardt.

R. Dohme: *Studien zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. (*Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst*. 1878.) La separación de principio del estilo romano y del estilo veneciano tiene un gran valor.

G. Ebe: *Spätrenaissance*. Berlín, 1886. 2 volúmenes. Sin valor propio.

G. Gurlitt: *Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Klassizismus*. Vol. I. *Geschichte des Barockstils in Italien*. Stuttgart, 1887.

31. Vasari, *Vite*, VII. 263.

32. A propósito de la cornisa del Palazzo Farnese (VII. 223); de la Tumba de los Medici (II. 193), etcétera.

33. Algunos nobles se opusieron en vano.

El primer reproche que, en mi opinión, se debería hacer a esta última obra es que no permite al lector hacerse una idea justa de lo que es verdaderamente barroco. La definición (pág. 7) según la cual el barroco es el estilo que, «partiendo de una base antigua, pasa por un tratamiento de la idea arquitectónica que unía una libertad buscada a sabiendas y una variedad formal moderna, para llegar a una forma de expresión sobrecargada y finalmente exagerada hasta la locura», es demasiado vaga. De ello resulta una marcha vacilante a todo lo largo del libro. Por ejemplo, para Gurlitt, Maderna también es barroco y Santa Susanna sería el modelo del estilo, pero Giacomo della Porta que prepara el terreno a Maderna y que es su predecesor inmediato, pertenecería a otra escuela, la del pretendido Renacimiento decadente, «escuela de una contrarreforma que se funda sobre un saneamiento que surge del interior, y unas reglas que reinan absolutamente y que no se transgreden más que de forma involuntaria». Por otro lado, los palacios venecianos de un Scamozzi y de un Longhena, que no ofrecen en lo esencial nada nuevo y que, hasta entonces, pasaban por palacios del Renacimiento, son atribuidos al estilo barroco.

El autor busca los principios del nuevo estilo en Florencia, no hace aparecer claramente la importancia de la evolución romana y no lo puede hacer, por la simple razón de que no comienza su estudio sino después de Michelangelo.

El material de dicho planteamiento es tan considerable pero al mismo tiempo tan poco estudiado que se producen muchos errores de detalle aunque me parecen de poca importancia al lado de estos errores de principio.

Ricci: *Storia dell'architettura in Italia*, III, Roma, 1864. — A menudo fantasista; el autor hace provenir el barroco de Oriente, de donde habría llegado a través de Sicilia y Nápoles hasta Roma.

Primera parte:

LA NATURALEZA DE LA TRANSFORMACION  
ESTILISTICA

## 1. EL ESTILO PINTORESCO

1. Los historiadores del arte coinciden en considerar como característica esencial de la arquitectura barroca su carácter *pintoresco*. El arte de la construcción abandona su naturaleza particular para perseguir efectos inspirados en otro arte: se vuelve pintoresco.

El concepto de «pintoresco» es uno de los conceptos más importantes de la historia del arte, pero al mismo tiempo uno de aquellos cuyo sentido es de los más amplios y de los menos claros. Lo mismo que existe una arquitectura pintoresca, hay una escultura pintoresca; en la misma historia de la pintura se distingue asimismo un período pintoresco: se habla de efectos de luz pintorescos, de desorden pintoresco, de riqueza pintoresca, etc. Aquel que quisiera expresar algo preciso utilizando este concepto, debería en primer lugar definir su contenido.

¿Qué significa pintoresco? Basta con decir en un principio: es pintoresco lo que constituye un *cuadro*, lo que, sin necesidad de añadir nada, ofrece al pintor un modelo.

Un templo antiguo de líneas estrictas, que no está en ruinas, no es un objeto pintoresco. La impresión arquitectónica puede ser en la realidad tan fuerte como se quiera, en el cuadro, el edificio parece monótono; el artista moderno debería esforzarse por crear mediante efectos de iluminación, efectos atmosféricos y mediante el paisaje, el interés necesario para que valga como cuadro, quedando entonces en un segundo plano lo realmente arquitectónico. Se obtiene por el contrario más fácilmente un efecto pintoresco de una arquitectura barroca rica: presenta más movimiento, sus líneas son más libres, el juego de luz y sombra que la anima satisface tanto más el gusto pintoresco en cuanto que se llega a romper con las más altas reglas de la arquitectura.

Se atenta contra el sentimiento arquitectónico en su integridad desde el momento en que la belleza ya no se encuentra en la forma reposada, en el ordenamiento tranquilo del cuerpo arquitectónico, sino que se busca en el movimiento de las masas cuyas formas parecen modificarse a cada instante debido a sus retozos inquietos, al flujo y al reflujo apasionados; en ese momento las formas parecen modificarse a cada instante.

En resumen, la arquitectura estricta actúa sobre nosotros a través de lo que ella *es*, por su realidad corporal; la arquitectura pintoresca actúa en cambio por lo que *parece*, por la impresión de movimiento.

Se debe hacer notar que no se puede hablar nunca de un antagonismo excluyente.

2. Lo pintoresco se basa en la impresión de movimiento. Alguien puede preguntar por qué aquello que está en movimiento es precisamente *pintoresco*, por qué precisamente sólo la pintura debería ser destinada a la expresión de lo que está en movimiento. Evidentemente la respuesta se encontrará en la naturaleza artística particular de la pintura.

En primer lugar la pintura está destinada a operar por medio de la apariencia. No posee ninguna verdad corporal. Pero, en segundo lugar, dispone, para reproducir el movimiento, de medios que ningún otro arte posee. No, no ha poseído siempre estos medios y ya he señalado que la pintura distinguía también en su historia un período pintoresco. Sólo lentamente el estilo pintoresco llega a su madurez, dado que la pintura debía liberarse de la preponderancia del dibujo. La transición se lleva a cabo en el arte italiano durante el mayor esplendor del Renacimiento. Y esto en muchos sitios. El ejemplo más célebre sigue siendo la transición que se observa en Raffaello: con ocasión de una tarea monumental en las estancias del Vaticano, lleva a cabo ante los ojos del mundo la evolución del antiguo al nuevo estilo. La Stanza d'Elodoro es considerada como el lugar de la ruptura definitiva (1512-1514).<sup>1</sup>

¿Cuáles son estos nuevos medios de expresión que debían con-

1. Véase Rumohr, *Italienische Forschungen*, 1831. III. 85 y sigs. A. Springer, *Raffaell und Michelangelo*, 1<sup>o</sup>, 279 y sigs.



vertirse en decisivos para la arquitectura? Trataré en primer lugar de definir a continuación los caracteres principales del estilo pintoresco.

3. En los bocetos se encuentra la expresión inmediata de la intención artística. Indican lo que hay de esencial para el artista: allí se ve cómo piensa. Igualmente, la comparación de dos bocetos va a servirnos de punto de partida; captaremos mejor la relación entre los dos estilos.

Ya el material difiere según el estilo. El estilo en el que domina el dibujo utiliza la pluma o el lápiz duro; el estilo pintoresco utiliza el carboncillo, el lápiz de almagre o incluso un pincel ancho. En uno, todo es línea, todo está delimitado y los contornos son precisos, la expresión principal reside en el contorno; en el otro, hay sólo masas anchas y difuminadas, el contorno se expresa fugazmente, con trazos vacilantes y repetidos, o bien falta completamente.<sup>2</sup>

No sólo el detalle, sino la composición en su conjunto, se divide en masas de clarooscuro; grupos enteros se mantienen juntos y opuestos a otros por una tonalidad luminosa.

El antiguo estilo pensaba *linealmente*, su propósito era encontrar la fluidez y la armonía de las líneas, el estilo pintoresco no piensa más que en *masas*: sombras y luz son sus elementos.

Por eso la naturaleza de la luz y de la sombra contiene un elemento de movimiento extremadamente fuerte. Mientras que la línea que delimita un dibujo era una guía segura para el ojo, que podía de esta manera, siguiendo el trazado, aprehender la figura, ahora el movimiento disperso de una masa luminosa lo atrae de aquí y de allá, siempre más lejos, sin límite, sin descanso determinado; antes bien, un crecimiento y una disminución desordenados.

Ahí radica en primer lugar la impresión de transformación constante que este estilo quiere sugerir.

Por principio, se destruye el contorno, la apacible línea continua deja paso a una zona indefinida, las masas no pueden ser delimitadas por líneas claras, sino que se «pierden». Mientras que antaño

2. Rumohr (*op. cit.* III. 195) menciona un estudio para el Heliodoro donde Raffaello se contenta con una capa de tinta con la que sombrea las figuras y los grupos, que no tiene otro entorno más que el que resulta de la zona de sombra. En el lado iluminado, las figuras se confunden con el campo claro del fondo; según Passavant, esta observación debería verse sensiblemente modificada. (Raffaello, II. 527.)

las figuras se destacaban netamente sobre el fondo claro, ahora éste es normalmente oscuro y las formas se confunden sobre sus bordes con esta oscuridad. Únicamente una serie de superficies iluminadas resaltan, lo que nos lleva a hacer otra constatación.

A la oposición: línea-masa corresponde otra oposición: *plano-espacio* (material).

El estilo pintoresco que trabaja con efectos de sombra crea una sensación de forma y profundidad; las distintas partes parecen avanzar y retroceder en el espacio.<sup>3</sup> La expresión «avanzar y retroceder» pone ya el acento sobre el elemento de movimiento que existe en toda forma corporal frente a superficies planas. Por ello este estilo intenta redondear todo lo que es plano, intenta ganar en todas las partes plasticidad, luz y sombra. Al reforzar el contraste de clarooscuro se puede realzar la impresión creada hasta dar la sensación de un verdadero «salto hacia delante».

Se puede observar dicha progresión en los cuadros de las estancias vaticanas. Raffaello parece haber utilizado conscientemente el procedimiento en relación con una acción más animada. El efecto dramático en la expresión de Heliodoro se realza considerablemente por una serie de resplandores que brotan de un fondo oscuro.<sup>4</sup>

Al mismo tiempo tiene lugar una profundización del espacio. El (pórtico-) marco que rodea la composición es tratado en los cuadros posteriores de tal manera que se diría que vemos a través de un arco. A continuación, no se tiene solamente *un* plano, *una* serie de personajes; por el contrario, el ojo es atraído muy lejos hacia el fondo, e incluso hacia las profundidades insondables.

4. El estilo pintoresco tiende a dar la impresión de movimiento.<sup>5</sup> La composición por masas de luz y de sombras es el primer ele-

3. Naturalmente, no se trata aquí, otra vez, más que de diferencias cuantitativas: el estilo anterior no era plano en el sentido de un dibujo puramente lineal.

4. Pero los italianos no van hasta esa vibración incierta de la luz que a los holandeses les gusta dar. Aquí, además, permanecen fieles a su naturaleza plástica, los efectos de luz son grandes y simples; se limita principalmente en este aspecto a formas que se mueven, se ignora el movimiento vago de la vida del aire y de la luz, que hace la grandeza de un Rembrandt.

5. Véase Springer (*op. cit.* I, 279): «Sin ninguna duda el tono pintoresco de la descripción va a la par con el carácter dramático.»

mento constitutivo del efecto buscado; el segundo es la *disolución de la regla* (estilo libre, desorden pintoresco). Toda regla ha muerto; no posee movimiento ni es pintoresca.

La línea recta, la superficie plana no responde a las exigencias del estilo pintoresco. Por ello, cuando el pintor no puede evitar utilizarlas —cuando se trata, por ejemplo, de reproducir motivos arquitectónicos—, las interrumpe por medio de accidentes, nos hace suponer un estado de ruina, de deterioro; un pliegue de tapicería «accidental», o algo análogo, debe intervenir y constituir «algo vivo».

Tampoco responden a esta idea el alineamiento uniforme, la disposición métrica. Se prefiere la disposición rítmica, más aún el agrupamiento «accidental»; que no lo es sino en apariencia, puesto que tiene una razón de ser: servir el reparto preciso de las masas de sombra y luz.

Para conferir a la composición un movimiento suplementario, se orienta el conjunto, o al menos una parte importante del cuadro, oblicuamente hacia el espectador. En el caso de las figuras aisladas hacía tiempo que se había tomado esta libertad, mientras que, para los grupos y para todo lo que era tectónico, se seguían respetando las reglas. Algunos detalles de los cuadros del Vaticano muestran a este respecto una progresión significativa: los libros colocados tímida y desordenadamente sobre la Disputa, la mesita en la Escuela de Atenas, el jinete en el Heliodoro, etc.<sup>6</sup> En fin, el eje de todo el cuadro (del espacio arquitectónico o de la composición de las figuras) es dirigido en oblicuo hacia el espectador. Si el punto de fuga se coloca arriba (visto desde abajo), añade una inclinación del eje de profundidad.

El ordenamiento simétrico no responde a las exigencias del estilo pintoresco. Este, en lugar de hacer que se correspondan unas formas aisladas, no ofrece más que un equilibrio de masas. Puede suceder entonces que los dos lados del cuadro sean muy diferentes. El centro del cuadro queda indefinido. Se desplaza el centro de gravedad

6. Para la representación pintoresca de fachadas arquitectónicas la orientación en oblicuo es indispensable. Sobre el motivo del cubrimiento, que entra aquí en juego, véase más adelante.

hacia un lado, lo que introduce una tensión particular en la composición.

La composición pintoresca, que se dice libre, rehúsa, por principio, repartir sus figuras según un esquema arquitectónico; desconoce una ley figural y en cambio no conoce más que un juego de luz y de sombra, que se sustrae a toda regla.<sup>7</sup>

5. En cuanto al tercer elemento del estilo pintoresco, desearía denominarlo *inaprehensible* (lo ilimitado).

El «desorden pintoresco» requiere que la representación de los distintos objetos en sí mismos no sea totalmente clara, sino que quede en parte velada. El motivo del cubrimiento es uno de los más importantes de este estilo. Es consciente del hecho de que todo aquello que se deja aprehender completamente en una primera mirada, resulta monótono en un cuadro; por ello, algunas partes del cuadro permanecen veladas; los objetos se sobreponen, no se muestran más que en parte, estimulando la imaginación al más alto grado para adivinar lo que está oculto. Se puede llegar a pensar que lo semioculto tiende por sí solo hacia la luz. El cuadro se vuelve vivo, lo oculto parece resaltar, etc. Incluso el estilo «severo» no siempre podía evitar el ocultamiento parcial de alguna figura, representando entonces lo más esencial, para atenuar la inquietud; ahora, en cambio, se busca el desplazamiento, que en realidad está para impresionar al observador que se pasea por delante de éste.

El motivo estilístico, que pretende que el marco recubra en parte las figuras y que las medias figuras se introduzcan en el cuadro, revela la misma concepción.

En su más alta expresión, el estilo busca las profundidades *insondables*. Si se puede decir que la disolución de las reglas marca la antítesis del arte arquitectónico, ¡tenemos aquí la antítesis radical del sentimiento plástico! Todo lo que es indefinido, lo que se pierde

7. Motivos planos que poseen una composición tan complicada que no se puede reconocer la regla, pueden crear perfectamente un efecto pintoresco. Piénsese en los ejemplos árabes, donde el resultado es, a menudo, un centelleo inquieto, que da la impresión de un movimiento incesante. Cuanto más difícil es la percepción de la ley fundamental, más inquietante es el efecto de la composición. Es interesante observar los suelos en los cuadros de las estancias del Vaticano: en la Disputa son completamente sosegados en Heliodoro, inquietos y vibrantes, reforzando así el carácter general del cuadro.

en el infinito, atenta contra el gusto plástico, pero en eso consiste precisamente la verdadera naturaleza del estilo pintoresco.

Este estilo no busca formas, figuras, motivos tomados en sí mismos, sino un efecto de masa, no un espacio delimitado, ¡sino un espacio infinito! El antiguo estilo no presentaba más que un número limitado de figuras, que fácilmente se podían abarcar con la mirada y aprehender individualmente. Ahora entran en juego muchedumbres cada vez más grandes (obsérvese este acrecentamiento en la serie de los cuadros de las estancias); estas muchedumbres se pierden en la oscuridad de los últimos planos; el ojo renuncia a seguir cada figura individualmente y se limita al efecto del conjunto. La imposibilidad de aprehender tiene como resultado el dar la impresión de una riqueza inagotable de los motivos —que no deja descansar a la imaginación— y es exactamente esto lo que pretende el pintor. Lo atractivo de un plegamiento pintoresco de una tela, de un paisaje pintoresco es precisamente la inagotabilidad de los motivos que no dejan descanso a la fantasía, lo ilimitado, lo infinito. ¡Qué insondable e infinito aparece el espacio arquitectónico de Heliodoro con respecto a la Escuela de Atenas!

Llevado hasta sus últimas consecuencias, el estilo pintoresco debe destruir toda forma plástica. Su verdadero fin es reproducir la vida de la luz bajo todas sus formas, y aquí el motivo pictórico más simple puede perfectamente reemplazar toda diversidad, toda riqueza pintoresca.

6. Querríamos mencionar además un error que se encuentra a menudo: la confusión entre pintoresco y coloreado.

El estilo pintoresco, tal como acabamos de analizarlo, puede prescindir del color. El mayor maestro en la materia, Rembrandt, utilizaba con predilección el grabado, que no conoce más que el clarooscuro.

El color puede servir para restituir una atmósfera con más fuerza, pero no es esencial. Y, sobre todo, el estilo pintoresco no intenta extraer de cada color en particular su mayor fuerza y pureza, ni a juntar estos elementos para crear una armonía, en la que cada uno realce al otro en su efecto local. Se rompe por el contrario la fuerza propia de los colores locales, se les pone en contacto por múltiples medios, se les subordina a una tonalidad general; de manera que

ninguno de ellos puede alterar el efecto principal que reposa sobre el juego de claroscuro. Raffaello ilustra esta transición de manera característica. Las superficies monocolors, con una unidad apacible, de su primer estilo desaparecen, los colores son «sometidos» y «desarrollados» en todos los sentidos creando por todos los sitios vida y movimiento.

Otro ejemplo de la poca relación entre color y pintoresco se puede encontrar en la historia de la escultura antigua. Las estatuas pintadas desaparecen en el momento en el que el arte se vuelve pintoresco, es decir, en el momento en que se cree poder contar con el efecto de sombra y luz.<sup>8</sup>

7. Espero haber analizado de manera suficiente los medios artísticos elementales del estilo pintoresco.<sup>9</sup> En la *plástica*, estos medios son evidentemente más limitados.

Y, sin embargo, se puede llegar, ahí también, a una composición por sombra y luz, puesta al servicio de un gusto que busca, ante todo, el movimiento de masas.<sup>10</sup>

La línea desaparece. Lo que significa, en la obra modelada, la desaparición del perfil. Se redondea para crear, en lugar de una frontera clara entre sombra y luz, una zona intermedia donde se penetran.

El contorno ya no es una línea continua. La mirada ya no debe seguir los trazados laterales y deslizarse hacia abajo, como en el caso de una figura de superficies delimitadas, sino que debe ser guiada cada vez más lejos hacia atrás. Consideremos, por ejemplo, el brazo de un ángel de Bernini y se verá que está tratado como una columna sinuosa.

8. Es acaso en el tratamiento del cabello donde se reconoce más claramente la evolución.

9. Una historia del estilo pintoresco no ha sido aún escrita. Debería aportar resultados interesantes.

10. Véase Kekulé, sobre Lisipo: «El moldeado hace resaltar un juego aparentemente autónomo de luz y de sombra que, por varios lados, se emparenta con el efecto pintoresco» (*Kunstgeschichte. Einleitg. zum Bändecker für Griechenland*, pág. CVII). Von Brunn dice así a propósito de la gigantomaquia de Pérgamo: «En gran medida, los artistas alcanzan, por contrastes acusados entre sombra y luz, y también por un agrupamiento de las masas, lo que tenemos costumbre de designar con el nombre de efecto pintoresco». (*Janbuch der preussischen Kunstsammlungen V. 237.*)

Si en cuanto al contorno hay poco interés por conferir a la línea una unidad de tratamiento, sin embargo no se pretende simplificar el tratamiento de las superficies; antes bien, las superficies precisas del antiguo estilo se disuelven y se las interrumpe por medio de «accidentes» para obtener una mayor impresión de vitalidad.

El mismo fenómeno aparece en el relieve. Mientras que en el friso del Partenón se puede imaginar un fondo dorado sobre el cual el bello contorno de los personajes se destacaría de manera eficaz, en un relieve más pintoresco, como la Gigantomachia de Pérgamo, tal realzamiento del contorno sería totalmente inadmisibile. No se obtendría sino horribles manchas de color, dado que el efecto reposa exclusivamente sobre el movimiento de las masas y no sobre el movimiento de las líneas.<sup>11</sup>

Por otra parte, no tengo necesidad de exponer aquí hasta qué punto puede ser llevada la aplicación de lo «pintoresco» en el arte plástico. Interrumpo estas observaciones, pues nuestro tema es la arquitectura y vuelvo a la proposición inicial: en el barroco, la arquitectura se vuelve pintoresca y ésta es la verdadera característica del estilo.

8. ¿Debemos considerar el barroco según los puntos de vista desarrollados aquí? Me parece que ya no se puede fundamentar un estudio del barroco sobre el concepto de pintoresco.

Primeramente, se podría cometer con facilidad un error y decir que la arquitectura imita una técnica extraña, mientras que se trata de una transformación formal general, que engloba igualmente todas las artes (incluida la música) y que remite a una base común más profunda. Pero, entonces, ¿qué se pretende decir cuando se emplea el término «pintoresco»? ¿Quiere decirse que la arquitectura renuncia a la verdad material y que ya no cuenta nada más que con la apariencia? En este sentido todo estilo que no es orgánico es pintoresco. ¿Pretende decirse que la arquitectura intenta dar la impresión de movimiento? Ahí al menos tendríamos una fórmula precisa para designar el estilo. Pero el concepto del movimiento no es suficiente para caracterizar el barroco. También hay movimiento en el rococó francés, que es, sin embargo, algo muy diferente. El movi-

11. A. Conze. *Über das Relief bei den Griechen*.

miento ligero, saltarín, es completamente extraño al barroco romano que es pesado y masivo. Habría que atender entonces a una característica suplementaria: el efecto de masa. Pero entonces se abandona lo pintoresco. El concepto en su generalidad no es suficiente para abarcar las características del barroco.

Por ello sería preferible, para definir los caracteres particulares del nuevo estilo, compararlo con el que le ha precedido, con el Renacimiento; veremos entonces cuáles son las composiciones formales que se deben designar como pintorescas. No podremos contentarnos en nuestra exposición con describir y comparar ventanas con ventanas, cornisas con cornisas, soportes con soportes; ello no sería sólo una falta de ética sino también una falta de profesionalidad científica. Se trata más bien de encontrar los puntos de vista generales que determinan la forma.

Permítasenos, para comenzar, decir algunas palabras sobre lo que resalta inmediatamente a la vista, sobre los distintos efectos producidos por los edificios barrocos.



## 2. EL GRAN ESTILO

1. El Renacimiento es el arte de la belleza apacible. Nos ofrece esta belleza liberadora que experimentamos como un bienestar general y como un crecimiento regular de nuestra fuerza vital. En sus creaciones perfectas no se encuentra ninguna pesantez ni ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación. Cada forma se manifiesta libremente, por entero y sin esfuerzo. El arco presenta una curvatura perfectamente redondeada, las proporciones son amplias y agradables, todo respira satisfacción y no nos parece equivocado si identificamos precisamente esta tranquilidad y este ascetismo con la más alta expresión del espíritu artístico de aquella época.

El barroco persigue otro efecto. Quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. Tiende a dar una impresión del instante, mientras que la acción de una obra del Renacimiento es más lenta y más suave, pero también más duradera:<sup>12</sup> es un mundo que no se querría abandonar nunca. El barroco ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una sensación de malestar.<sup>13</sup> No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfac-

12. Recuérdese las bellas palabras de L. B. Alberti en *De re aedificatoria*, libro IX, hacia el final, describiendo cómo las gentes no pueden cansarse de mirar un bello edificio y siguen volviéndose al continuar su camino. «Neque qui specten satis diu contemplatos ducant se quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respecten».\*

13. Los principales artistas del barroco sufrían dolores de cabeza. Véase sobre Bernini: Milizia, *Memoria* II. 173; sobre Barromini *ibid.* II, pág. 158. Se habla también de melancolía.

\* «Que los que la miran no piensen haber completado el edificio más que en parte, por ello se vuelven para mirarla una vez más cuando marchan.» [T.]

ción, sino la insatisfacción y la inestabilidad. Uno no se siente liberado, sino arrastrado al interior de la tensión de un estado apasionado.

Este efecto, tal como hemos pretendido caracterizarlo en su generalidad, se basa en el tratamiento de la forma, que se debe describir desde dos puntos de vista principales: efecto de masa y movimiento.

Lo que se puede llamar, con palabras de Vasari, la «manera grande»,<sup>14</sup> la composición a lo grande, propia ante todo del estilo barroco, querríamos considerarla como un tercer motivo autónomo, aunque, en sí misma, la pretensión de un efecto de masa exija ya en parte el «*gran estilo*».

2. Este gran estilo se presenta bajo un doble aspecto: crecimiento de las dimensiones absolutas por una parte, simplificación y unificación de la composición por la otra. Después de los trabajos de Michelangelo y de Raffaello en el Vaticano, la pintura y el arte plásticos, al igual que la arquitectura, tienden cada vez más hacia lo grande y lo grandísimo. Es habitual no pensar en lo bello más que como algo colosal. Variedad y delicadeza dejan paso a una simplificación, que no busca sino las grandes masas y en su totalidad adquiere un aire de uniformidad y grandiosidad, que no debe dar la impresión de estar constituida de elementos aislados.

El gusto por lo grande y colosal, más o menos familiar en Roma desde la Antigüedad, recobró, durante el Renacimiento con los proyectos de construcciones monumentales de los Papas magnánimos, nueva fuerza. San Pedro fue el ejemplo decisivo para toda la construcción. Aquí se establecieron unas normas, que de repente hacían parecer pequeño todo lo anterior. El afán eclesiástico de construir, durante la Contrarreforma, encontró constantemente en este modelo nuevos empujes y fue incitado a realizar extraordinarios esfuerzos, a pesar de que en ningún lugar se pensaba poder igualarlo.

En la construcción privada reina igualmente esta intención de

14. Lo contrario es la «manera gentile».\* Rumohr me parece que se equivoca cuando identifica la «manera grande»\*\* y el «*style pittoresque*». La fórmula «ingrandire la maniera» significa ciertamente más que eso.

\* «Estilo amable.» [T.]

\*\* «La composición está demasiado dividida por los salientes y por elementos demasiado pequeños.» [T.]

imponer con grandes dimensiones. Desde que la fachada del Palazzo Farnese, la que empezó Alessandro Farnese cuando era cardenal, fue alargada de 43 a 59 metros, cuando éste ascendió al pontificado (1534),<sup>15</sup> para hacer los honores a su nueva dignidad, la necesidad de crear algo poderoso acrecentó y se generalizó rápidamente, como lo muestran el Palazzo Farnese en Piacenza (bajo la influencia del modelo romano) y la Villa Farnese de Caprarola —construidos ambos por Vignola para los Farnese—, y, en Roma, los palacios de los protegidos de los Papas, que intentan superarse los unos a los otros. Incluso la serenidad de las villas es víctima del deseo de hacer algo colosal. (Ilustr. 2.)

Lo que puede contemplarse en Florencia que date de la época de su esplendor parece pequeño a su lado. La única excepción sería el Palazzo Pitti. Pero no se deben olvidar las partes de este edificio que pertenecen al barroco. La construcción de Brunelleschi no representaba sino la mitad de la fachada actual.<sup>16</sup>

Hacer algo grande es un fenómeno que se encuentra en el declive de todo arte, o mejor: el arte declina desde el momento en que actúa utilizando efectos de masa y proporciones colosales. Ya no se es sensible a una forma en sí misma, el sentido formal pierde su finura; se busca únicamente lo imponente y lo arrollador.

3. Este estilo pone todo el interés en presentar no una acumulación de partes aisladas, sino, cuando es posible, un cuerpo de una sola pieza. En lugar de buscar numerosos y pequeños elementos, busca la uniformidad de lo grande; en lugar de dividir, une.<sup>17</sup>

Se puede observar una transformación en este sentido, tanto en el detalle como en el conjunto de la obra de arte.

15. Vasari: *Vite*, V, pág. 469. Letarouilly, *Edifices de Rome Moderne*, texto pág. 260.

16. Sólo la parte media con tres pisos es de él. Las alas con dos pisos, que llevaron la fachada de 107 metros a 205 metros, no se añadieron sino en el siglo XVII, y las galerías laterales salientes en el siglo XVIII.

17. Ahora se oyen críticas como «il componimento» es «troppo sminuzzato dai risalti e dai membri che sono piccoli».\* Así Michelangelo a propósito del proyecto de Antonio da Sangallo para la fachada de San Pedro. Vasari: *Vite*, V, pág. 467.

\* «La composición» es «demasiado fragmentada por resaltos y por elementos que son pequeños.» [T.]

a) Ya en sí mismo, el engrandecimiento de los edificios hacía necesario un diseño simplificado y más eficaz del detalle.

De esta forma la división ternaria del arquitrabe se reduce a una división binaria; en el perfil de las cornisas los pequeños elementos múltiples son reemplazados por líneas poco numerosas, pero significativas; la balaustrada, que en otro tiempo se componía de dos elementos iguales (Fig. 1) se convierte en un cuerpo homogéneo (Fig. 2) por primera vez en Sangallo y en Michelangelo.<sup>18</sup>

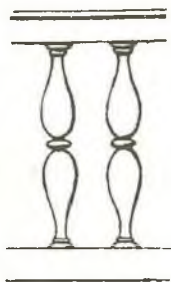


Fig. 1.  
Balaustrada según Raffaello



Fig. 2.  
Escalera del Capitolio de Michelangelo

b) Este principio es de una importancia capital para la composición a lo grande, para el alzado y la planta.

I. — Se empieza a encontrar insoportable la división de la fachada en una serie de pisos de igual valor. El gran estilo exige que se presente como un cuerpo homogéneo y se comprende fácilmente que es el palacio el que ofrece a este respecto mayores dificultades.

- Roma precede en esto también a todas las otras regiones. Bramante es el que introduce la modificación. Su «última manera» tiende hacia *una unidad en el desarrollo vertical de la fachada*. El período de la Cancelleria, que superpone tres pisos de igual valor,

18. La innovación es adoptada muy pronto por todo el mundo en Roma. En Italia del Norte, por el contrario, la forma del Renacimiento se mantiene aún mucho tiempo: en Palladio, Sansovino, San-Michele, etc. La balaustrada del Renacimiento temprano estaba compuesta por una simple y pequeña columnata. Brunelleschi (Palazzo Pitti, Domo, capilla Pazzi, etcétera).

representa también para él un estadio ya pasado: busca dar a la planta baja el carácter de un zócalo sobre el que reposa todo el edificio (véase más adelante, la construcción de los palacios).

El que se muestra más enérgico es Michelangelo: en los palacios capitolinos reúne audazmente dos pisos en uno solo, utilizando un orden de pilastras colosal. Palladio fue su sucesor; de momento el ejemplo no fue imitado en Roma, donde los artistas manifiestan poco interés por los elementos verticales (véase más adelante), y deben buscar otros medios para dar la impresión de homogeneidad. Llegan a ello dando a un piso grandeza y riqueza plástica, haciéndole resaltar y confiriéndole en sí mismo una supremacía incontestada. A una época posterior (y con Bernini) le estaba reservada la creación, combinando el motivo del orden de pilastras continuado y el tratamiento de la planta baja a la manera de un zócalo, del nuevo tipo que de ahora en adelante desempeñaría un papel importante en la construcción monumental.<sup>19</sup> (Ilustr. 3.)

Venecia continúa sin innovar nada. La disposición rítmica libre de las masas permanece incomprensible. Los palacios en el estilo del Palazzo Pesaro (hacia 1650, de B. Longhena) poseen una serie de pisos con una misma ostentación. También en Palladio se encuentran a menudo dos o incluso tres pisos idénticos superpuestos.

II. — En lo concerniente *al principio de división horizontal* del Renacimiento, la Cancellaria es también característica en lo concerniente a la división vertical. Las pilastras dividen las superficies de tal forma que un gran intervalo alterna con dos pequeños. La anchura de los intervalos intermedios con relación al intervalo principal se define según la relación áurea.<sup>20</sup> Geymüller denomina a este motivo la «anchura rítmica» de Bramante. (Véase Fig. 11.)

Este motivo es muy característico de la sensibilidad del Renacimiento.<sup>21</sup> Se le encuentra muy a menudo unido a un arco central (motivo de arco de triunfo). Lo que es significativo es el realce de las superficies unas con otras; las partes laterales siguen siendo pe-

19. Por lo que concierne a las fachadas de las iglesias y a la división mural, ver más adelante los capítulos correspondientes.

20.  $b/B = B/(b + B)$ .

21. Aparece ya en Alberti (con las proporciones  $b/B = 1/2$ ); Santa Maria Novella, Florencia; San Andrea, Mantua.

queñas para no poner en peligro la posición dominante de la parte central; pero al mismo tiempo son lo suficientemente grandes como para tener un valor autónomo y una importancia propia.

El barroco se aleja por principio de esta disposición; exige una unidad absoluta y las partes laterales son sacrificadas. Así, por ejemplo, compárese la transformación que ha experimentado el motivo del arco de triunfo del altar principal de Il Gesù (de Giacomo della Porta): gran arco central, partes laterales comprimidas, las columnas tan agrupadas que podría hablarse de emparejamiento. El modelo del Renacimiento se encuentra en Serlio, Arch., libro IV, fol. 149. (Ilustr. 10.)

Otro ejemplo es la transformación de que fue objeto la hornacina de Bramante que se encuentra en el descansillo central de la escalera en el Giardino della Pigna, probablemente atribuible a Antonio da Sangallo.<sup>22</sup>

Al contrario de Roma, el norte de Italia conserva aquí también las formas del Renacimiento. Así, el sistema interior de San Fedele en Milán, a menudo imitado (1569; Pellegrino Tibaldi), donde el motivo del arco de triunfo se repite dos veces; la división mural exterior de Santa Maria della Salute en Venecia (1631; B. Longhena), etcétera.

III. — *La disposición del espacio interior* manifiesta también una evolución hacia la uniformidad: las salas secundarias autónomas deben desaparecer ante la única y poderosa sala principal.

La historia del plano ofrece un paralelismo total con la historia de la «anchura rítmica». Las basílicas florentinas del primer Renacimiento (San Lorenzo, Santo Spirito) definen la relación de la nave lateral con la nave principal en la proporción 1/2; son las mismas proporciones que en la misma época se utilizan para la división de las superficies (véase las fachadas de Alberti). Bramante, en el primer proyecto para San Pedro, determina las proporciones de las cúpulas laterales en relación a la cúpula principal según el número áureo, que está igualmente en la base del «tramo rítmico» de la Cancellaría. Los planos posteriores para San Pedro muestran una disminución continua de las piezas laterales, principio que se afirma de la manera

22. Reproducción en Letarouilly. *Le Vatican*, vol. Ib.

más clara en la construcción longitudinal del Gesù (Vignola, 1568): aquí no hay más que *una* nave, con capillas que están comunicadas unas con otras, pero que no dan en absoluto la impresión de constituir una nave lateral en sí. El Gesù se convierte en el modelo que sigue toda la arquitectura religiosa romana. La misma evolución ofrece la historia del vestíbulo con tres naves: la primera etapa se encuentra en Raffaello en la Villa Madama en el primer plano; la última en el Palazzo Farnese (Antonio da Sangallo) y el estadio intermedio en el segundo plano para la Villa Madama.<sup>23</sup> Dividir el espacio es el quehacer de los arquitectos del norte de Italia.

IV. — El sistema de pequeñas y grandes partes es la alegría del Renacimiento. Lo que es pequeño prepara lo que es grande, al contener de manera ejemplar la forma del conjunto. Aunque el arte quiera expresar lo colosal, como en el San Pedro de Bramante, el peso de la grandeza es atenuado, se despoja a la impresión de todo carácter agobiante.

El barroco sólo crea lo grande. Compárese a este respecto el San Pedro de Michelangelo con el de Bramante. Primeramente el plano. En Bramante (proyecto ideal) los brazos de la cruz se encuentran repetidos dos veces en unas proporciones cada vez más pequeñas; en dos repeticiones el motivo colosal expira suavemente. En Michelangelo toda huella de dicho decrescendo ha desaparecido. La evolución del sistema mural es aún más característica. Partiendo de una disposición en dos pisos, Bramante ha llevado él mismo a un orden colosal; pero para las extremidades de los brazos de la cruz, había conservado galerías con (pequeñas) columnas. Así no queda sin apoyo frente a lo colosal y a lo inaprehensible; el sentimiento encuentra tranquilidad en estas formas más próximas a la dimensión humana, la grandeza desmesurada se convierte por así decirlo en aprehensible. Michelangelo elimina estas galerías preparatorias. El espíritu barroco busca lo que subyuga, anonada. Se podría afirmar que la naturaleza colosal de este arte posee una *acción patológica*.

23. Reproducción en Geymüller, *Raffaello Sanzio*, II. 4. 5. *Redtenbacher*, Lützow, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1876, pág. 33.

### 3. EFECTO DE MASA

1. El barroco exige *masas anchas y pesadas*. Las finas proporciones desaparecen. Los edificios comienzan a pesar más e incluso, aquí y allá, la forma amenaza con sucumbir bajo la presión. La ligereza grácil del Renacimiento desaparece. Todas las formas se vuelven más anchas, más pesadas, como se puede ver en la balaustrada de la escalera del Capitolio de Michelangelo (Fig. 2). La transformación de las pilastras y de los pilares sigue la misma evolución.<sup>24</sup> Las arquitecturas religiosa y civil ensanchan horizontalmente las fachadas tanto como pueden. (La fachada de San Pedro es ensanchada artificialmente mediante torres de ángulo.)

En la construcción de los palacios se suprime además toda división introducida por elementos verticales. Siguiendo el ejemplo del Palazzo Farnese se renuncia a la ordenación en pilastras, incluso en una fachada de diecinueve ejes, como la del Palazzo Ruspoli d'Ammannati. Las iglesias no abandonan las líneas verticales, sino que crean un fuerte contrapeso mediante cornisas con potentes salientes y mediante la multiplicación de las líneas de anchura. (Ilustr. 1, 2.)

El marcado descenso del frontón es la expresión inmediata de este carácter pesado y grave. Ya no parece elevarse sino que parece descender. El elemento fundamental de la impresión experimentada es la fuga horizontal de la línea basal, como en el Gesù de Giacomo della Porta, que suministra uno de los primeros ejemplos. Anchas y

24. Es interesante observar que en la pintura de paisaje, por ejemplo en la representación de los árboles, se manifiesta un sentimiento análogo de la forma: masas de follaje anchas y llenas reemplazan a los finos arbustos del Renacimiento temprano. En particular, el follaje pesado y lleno de savia de la higuera es un verdadero follaje barroco, y aparece de manera característica en Annibale Carracci; igualmente, en el color, se prefieren los tonos pesados y sombríos. Los cuadros adquieren, por así decir, más peso.



pesadas acróteras, colocadas a ambos lados, desempeñan la misma función. (Fig. 16.)

Construcción baja del zócalo (en Gesù de Vignola y de Giacomo della Porta. Figs. 15 y 16), sobrecarga de los soportes por medio de altos áticos encima del entablamento (*ibid.*) y otros tantos medios que el estilo sabe utilizar para conseguir dar la impresión buscada.

El visible placer que supone el pesado ensanchamiento de la masa se manifiesta igualmente en las escaleras. Se quiere «salire con gravità»,<sup>x</sup> como dice Scamozzi, pero los peldaños resultan a menudo tan bajos que las escaleras se vuelven incómodas. Los peldaños redondos que conducen de la plaza de las columnas a San Pedro son un ejemplo monstruoso. Tienen el aspecto de una masa viscosa que desciende lentamente. Ya no se puede pensar en subir, sólo se tiene el sentimiento del descenso. (Ilustr. 1.)

Esta capitulación ante la pesantez conduce a diversas manifestaciones en donde la forma *sufre* verdaderamente bajo el peso de la carga.

El alegre arco de medio punto recibe una forma aplastada y elíptica (es Michelangelo el primero que le da esta curvatura<sup>25</sup> en el patio del Palazzo Farnese, primer piso); los zócalos de las columnas, que antes eran altos y esbeltos y que ayudaban mucho a realzar la impresión de ligereza, son ahora rebajados, hasta una estructura poco reconfortante que hace sentir el formidable peso de su carga. (Por ejemplo, el vestíbulo del Palazzo Farnese de Antonio da Sangallo.)

Es Michelangelo quien toma la iniciativa de hacer algo grande. Para las arcadas del Palazzo dei Conservatori sobre el Capitolio (Ilustr. 3) escoge una proporción cuya fealdad está fuera de toda duda. El piso superior se apoya de tal forma sobre las columnas (demasiado pequeñas) colocadas debajo, que éstas se ven empujadas contra los pilares continuos. Estamos convencidos de que las columnas están de forma obligada en ese lugar. Esta impresión es, en parte,

<sup>x</sup> «Subir con gravedad.» [T.]

25. Vasari: *Vite*, VII, pág. 224 «con *nuovo modo* di sesto in forma di mezzo ovato face condurre le volte», etcétera.\* Véase ya en el diseño de Bramante (publicado por A. Springer) para la Escuela de Atenas: la bóveda está rebajada.

\* «Diseñó las bóvedas utilizando un *nuevo modelo* de cimbra en forma de medio óvalo.» [T.]

el resultado de la proporción extremadamente irracional de las columnas que, lastimosamente comprimidas, no dan la impresión de una forma sosegada y natural.<sup>26</sup>

Naturalmente esta alegría que proporcionaba el poder de la materia introdujo en la arquitectura una tendencia a lo *amorfo*, y un hombre privado de toda conciencia arquitectónica, como era Giulio Romano, lo exageró en seguida. En la Sala dei Giganti de su Palazzo del Té, en Mantua, la forma está totalmente aniquilada. La masa bruta irrumpe, bloques de rocas informes reemplazan a las cornisas, se matan los ángulos, todo se disloca y el caos domina la sala.

Pero dichos casos son excepcionales y no zahieren verdaderamente el carácter de conjunto del barroco; ya que el naturalismo de las fuentes rústicas y de la arquitectura de jardín, que muestra las masas desprovistas de toda forma, se puede excusar.

2. La forma ensanchada del estilo barroco, está unida a una concepción completamente nueva de la *materia*, quiero decir, de esta materia ideal cuya vida interna y comportamiento permiten expresarse con los elementos de construcción. Es como si la materia dura y fría del Renacimiento se hubiera convertido en *tierna y sabrosa*. Uno es incitado a pensar en la arcilla. Michelangelo modelaba, en efecto, en arcilla elementos arquitectónicos, por ejemplo, la escalera de la Biblioteca de San Lorenzo (Florencia)<sup>27</sup> audazmente arqueada,<sup>28</sup> etcétera. Sus edificios parecen revelar este procedimiento por su propia expresión formal, observa Burckhardt a este respecto.<sup>29</sup> La pintura también comienza a sentir la materia de esta forma. Compárese un paisaje de Annibale Carracci con uno del Renacimiento florentino temprano (por escoger el contraste más fuerte): en lugar de peñascos afilados existen unas masas informes de un azul verdoso en cuyo interior parece penetrar la luz.

Y esta progresión de un arte que sale de un estilo con aristas vivas —casi se podría decir de un estilo férreo— para llegar a una

26. El motivo de los pilares continuos con columnas en el piso de abajo es recogido con un tratamiento muy *puro* por Alessandro Galilei en la fachada de San Juan de Letrán (principios del s. XVIII).

27. Vasari: *Vite*, VII, pág. 397.

28. Bottari. *Lettere pittoriche*, I. 17.

29. Burckhardt, *Renaissance in Italien*, pág. 77.

jugosidad y a una plenitud blandamente masiva, la encontramos en todas las partes. Al mismo Annibale Carracci le parece una figura tardía de Raffaello «de una dureza cortante», «como un trozo de madera»: «Una cosa di legno, tanto dura e tagliente». <sup>30</sup> x (Ilustr. 4.)

Vasari se queja ya de la sequedad del primer romano de Bramante, la de la Cancelleria. El barroco aborrece la «secchezza». <sup>xx</sup>

Pero al volverse a debilitar la materia, al volverse fluida la masa, la relación tectónica se disuelve y el carácter masivo que el estilo barroco expresaba por medio de una forma ancha y pesada, se manifiesta también ahora en la falta de ordenación, en la falta de una forma exacta.

En primer lugar, se trata el *muro* como si fuera una masa uniformemente unida y no un ensamblaje de piedras. Las capas de piedras no se utilizan ya como motivo artístico, sino que, a ser posible, se recubren totalmente. Como ejemplo principal para el Renacimiento, podemos pensar en las piedras cuidadosamente ajustadas de la Cancelleria y, en el mismo edificio, el realce del ladrillo en toda su elegancia en las fachadas laterales. Ahora la regla general consiste en recubrir los ladrillos con argamasa, como se ve por primera vez en el Palazzo Farnese (Antonio da Sangallo). <sup>31</sup> El sillar (en Roma se utiliza desde la Antigüedad el magnífico travertino) no debe aparecer como bloques aislados, sino que debe crear un efecto de conjunto. Por esta causa no hay fachadas con aparejo rústico. La tentativa que Bramante y Raffaello hicieron con el aparejo rústico (para el piso-pedestal de los palacios) no fue continuada. <sup>32</sup> (Ilustr. 2.)

Se podría decir que el barroco retira del muro el elemento tec-

30. *Lettere pittoriche* I. 120. Lo mismo se aprecia en la pintura. Federico Zuccherò encuentra el colorido boloñés demasiado seco con relación al lombardo; se debería, dice, «ingrassare il secco colorire della scuola carraccesca»,\* *Lettere pittoriche*, VII, pág. 513.

<sup>x</sup> «Un objeto de madera, muy duro y cortante.» [T.]

<sup>xx</sup> «Sequedad.» [T.]

31. En el norte de Italia aún se está mucho tiempo sin ocultar el ladrillo; véase Cicerone II <sup>4</sup> 259.

32. Por otra parte, Raffaello ya no utiliza bloques aislados, sino capas unidas. El motivo del Gesù Nuovo en Nápoles (1600) está en total contradicción con el sentimiento barroco: toda la fachada está recubierta con aparejo rústico.

\* «Se debería hacer más graso el *secco* colorido de las escuelas de los Carracci.» [T.]

tónico; la masa pierde su estructura interna. Donde ninguna piedra cuadrangular constituye los elementos, se puede hacer desaparecer, sin temor, las líneas rectas y los ángulos vivos. *Las formas duras y agudas son recortadas y suavizadas, las formas angulosas son redondeadas*. Esta impresión de suavidad y plenitud es propiamente romana. Florencia sigue permaneciendo más dura y más seca. Incluso Michelangelo no puede renegar totalmente de su patria.

Es la decoración la que ofrece más garra al nuevo sentimiento formal. En los escudos de armas, por ejemplo, el ideal barroco se encuentra realizado muy pronto (escudo del Palazzo Farnese de Michelangelo, de aproximadamente 1546, el de la Porta del Popolo de Nanni, el del Gesù de Giacomo della Porta). Compárese con estas muestras el escudo del ángulo de la Cancelleria<sup>33</sup> y se verá en seguida la principal diferencia. La obra renacentista parece frágil, la materia quebradiza, se delimita con aristas afiladas y cantos duros; en cambio, la obra barroca jugosa se redobla hacia fuera y vuelve sobre sí misma.<sup>34</sup>

También la decoración de volutas se trata de esta manera, apartándose totalmente de la forma de la que hacen gala Florencia y el norte de Italia, la cual recuerda el cuero recortado (véase Serlio, libro IV, fol. 230), y se debe citar igualmente en ese plano el famoso capitel jónico que Michelangelo trató de crear para el Palazzo dei Conservatori (Fig. 3, vista de perfil).

El mármol se sustituye casi en su totalidad por el travertino, desde que Michelangelo lo ha «ennoblecido» en la decoración del patio de los Farnese.<sup>35</sup> El «spugnoso»,<sup>x</sup> la textura esponjosa de la piedra, ¡qué bien se corresponde con el espíritu en el que el barroco trata la forma! El mármol invita siempre a trabajar con finura.

En la estructura tectónica el carácter masivo y blando aparece en la forma ventruda del friso y, de manera más característica aún, en la del pedestal (ejemplo del pedestal del Palazzo Farnese,

33. Reproducido en Buckhardt, *Renaissance in Italien*, fig. 208.

34. Este motivo muy característico llega a crear una forma que se parece a una oreja humana. Por ello el estilo barroco es conocido en el sur de Baviera bajo el nombre de «*estilo de la oreja*».

35. Vasari. Introducción 1. 123: «Più d'ogni altro maestro ha nobilitato questa pietra Michel Agnolo Buonaroti nell' ornamento del cortile di casa Farnese.»  
<sup>x</sup> «Esponjoso.» [T.]

\* «Más que ningún otro maestro, Michelangelo Buonarroti ha dado nobleza a esta piedra en la ornamentación del patio del Palazzo Farnese.» [T.]



Fig. 3. Capitel del Palazzo dei Conservatori  
(vista de perfil)

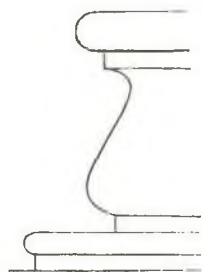


Fig. 4. Palazzo Farnese: pedestal

Fig. 4); y además en esa forma de frontón que, en la parte baja, hace acabar en caracol a las líneas descendentes (previsto por Vignola para la fachada principal del Gesù, se le encuentra ya sobre la tapa de los sarcófagos de la Tumba de los Medici de Michelangelo); más tarde se verá la composición de las volutas. Se utiliza de manera muy particular la guirnalda estilizada o el burlete de hojas como friso (Vignola); e incluso en la Basílica de Letrán se decoran los intradós y las pilastras con un ramo ventruado de hojas de palmera realzadas (Borromini). En el dibujo del perfil arquitectónico se es partidario especialmente de la fluidez y la suavidad de las líneas. Al mismo tiempo las partes tomadas individualmente no se distinguen claramente unas de otras, sino que se confunden. *Se excluye totalmente el ángulo recto.*<sup>36</sup>

Comparemos dos perfiles de Bramante (Cancillería: pedestal de la planta baja, Fig. 5a, y pedestal de las pilastras del primer piso,



Fig. 5a.



Fig. 5b.

Perfiles de la Cancillería

36. Así la brutalidad de los salientes de los tejados florentinos choca con la sensibilidad romana.

Fig. 5b) y los perfiles posteriores (Figs. 6, 7). No se podrá confundir el gusto del Renacimiento, cuyo espíritu exacto ama las separaciones claras y es sensible al menor detalle. Por el contrario, en el barroco, que en este momento está en sus comienzos, el esfuerzo por debilitar todo y por mostrarlo fluido es evidente.



Fig. 6. Perfil del Palazzo dei Conservatori

Fig. 7. Perfil de Porta di Santo Spirito

La aversión del barroco por el ángulo recto es tan grande que no se vacila en hacer terminar una superficie tectónica en su parte baja en un redondeamiento pronunciado. Pensemos en el pedestal de la Porta di Santo Spirito, de Antonio da Sangallo (Fig. 7), también en los pedestales de la parte posterior de San Pedro, debidos a Michelangelo. En un estilo estricto, la superficie no tiene derecho a abandonar la línea vertical.

Según el mismo principio, se debilitan también todos los ángulos en el plano del edificio, y la idea que se tiene de la estructura tectónica se pierde hasta el punto de que se va a poder plegar a voluntad el muro hacia el interior y hacia el exterior. Dado que este motivo aparece como la expresión de una necesidad de aumento de movimiento, tendremos la ocasión de volver a hablar de ello de forma más precisa más adelante.<sup>37</sup>

3. *El ordenamiento perfecto no existe en la masa*; he ahí el tercer punto fundamental. Los elementos conservan un carácter masivo, están poco diferenciados; no alcanzan una existencia autónoma, simple, exactamente definida; por el contrario, el elemento ais-

37. Se debe mencionar también, a propósito de otros ejemplos, que el elemento de movimiento juega aquí un papel. La superficie terminada en redondeado tiene más movimiento que las losas planas, etc. Volveré sobre ello en otro contexto.

lado pierde su valor y su fuerza, los elementos deben repetirse, no aparecen desunidos y libres, sino incorporados a la materia; el cuerpo de construcción constituye un conjunto compacto, sin división desarrollada en el plano o en la elevación.

La serenidad de la arquitectura del Renacimiento residía precisamente en la aligeración de la masa, en el acertado diseño del cuerpo de construcción y en la libre articulación de los diversos elementos.

El barroco marca un regreso a un estado amorfo.

a) Lo sintomático, en primer lugar, es que el *pilar* suplanta a las columnas. La gravedad del pilar proviene del hecho de estar ligado a la materia. Mientras que la columna se separa de la masa y afirma su libertad, redonda y clara, mientras que define su forma, mientras que toda ella es voluntad, toda su vida, el pilar continúa por decirlo de alguna manera, cautivo del muro. Le falta la forma autónoma (el redondeado); prima en él la impresión de masiva pesantez.

Las alegres villas marítimas, Génova, Nápoles, Palermo, no sacrifican nunca la columna. También Florencia permanece fiel en general. En Roma la columna no reaparece hasta la mitad del siglo XVII. El primer período del barroco está completamente dominado por el pilar.

La desaparición de los alegres patios con columnas y de las logias es particularmente sensible. Comparado al de la Cancelleria el patio del Palazzo Farnese es ya, por su poderosa gravedad, característico del nuevo estilo.

En la arquitectura religiosa, la construcción exige por sí misma la presencia de pilares, las grandes bóvedas esquifadas pedían soportes más fuertes. El pilar se convierte en una masa mural sin divisiones. Pero esto parece insuficiente y el estilo interviene además para reforzar la impresión de masas. El arco intermedio no debe alcanzar la cornisa, queda en lo alto una porción de muro interrumpida; al mismo tiempo la repisa terminal (clave de bóveda) que coronaba todo, desaparece. Compárese el sistema interior del Gesù de Vignola y anteriormente ya en las ventanas principales de la Villa Farnese de Caprarola, en el sistema interior de Santa Maria ai Monti (de Giacomo della Porta); y en seguida en la fachada de San Gre-

gorio Magno (de Soria), y en el Palazzo della Scala Santa (Domenico Fontana), etcétera. (Ilustr. 13, 10.)

En el norte de Italia, donde el empleo del ladrillo había forzado desde hace tiempo a familiarizarse con el pilar, supo obtener una ligereza real dándole una forma delgada y dividiéndolo en cuatro pilastras (Fig. 8). Se puede apreciar en San Giovanni Evangelista, en Parma, o en San Salvatore, en Venecia. La figura 9 nos muestra la transposición de este pilar con cuatro pilastras en el estilo masivo barroco (según el modelo suministrado por Michelangelo en el Palazzo dei Conservatori). Aquí la masa ya está formada completamente, ya no parece encuadrada en su totalidad por pilastras, sino que aparece al amparo de los ángulos rebajados.

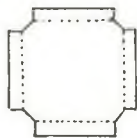


Fig. 8. Esquema del pilar del Renacimiento

Fig. 9. Esquema del pilar del barroco

El pilar, al suplantar la columna, la *pilastra*, reemplaza al mismo tiempo a la media columna. Así el patio farnesiano es transformado en patio de pilares con pilastras; Giacomo della Porta (Sapienza) y Ammannati (Collegio Romano).

Durante la transición se utilizaban comúnmente medias columnas y pilastras con bloques rústicos, recubiertos por igual mediante cadenas soldadas al muro. Serlio, al que llenan de inmensa alegría las construcciones de este tipo, se excusa citando el ejemplo de Giulio Romano. Vignola ha utilizado también a menudo este motivo para los portales (pero generalmente en un contexto campestre).

La dependencia de la materia se expresa en Michelangelo en su más alto grado; la forma lucha con la masa. Encontramos de nuevo esta tendencia patológica que hemos observado ya una vez con ocasión de los palacios capitolinos, en los que bajo la carga, las columnas son empujadas contra los grandes pilares. También aquí Michelangelo manifiesta un estado de sufrimiento: los elementos formales no consiguen liberarse del envoltorio agobiante del



muro. En el vestíbulo de la Laurenziana, las columnas no sobresalen en absoluto de la superficie del muro, sino que quedan aprisionadas de dos en dos en unas cavidades. La composición prescinde de tal manera de la satisfacción y de lo satisfecho, en una palabra de la necesidad, que se crea la impresión de un movimiento continuo: una agitación apasionada, una lucha excitada con la materia. El efecto que ha producido en esta sala el genio artístico del barroco es único. (Ilustr. 4.)

Es doblemente incomparable por la maravillosa solución que adquiere el salvaje prelude en el salón principal en lo alto de la escalera: aquí, de repente, todo se calma y se tranquiliza; el efecto creado en la primera sala no hacía sino servir de introducción a este segundo efecto de una mayor nobleza. Volveremos a hablar más adelante de esta composición de contrastes.

Únicamente Michelangelo podía dar prueba de semejante audacia.

Las arcadas del Palazzo dei Conservatori repiten este motivo de una forma un poco diferente. A fin de asegurar un vigoroso efecto de contraste para el interior, Michelangelo modeló en la sala de abajo todas las formas extraordinariamente pesadas y masivas: las columnas no se separan del muro. No son medias columnas, sino columnas libres y plenas; sin embargo, aún no han conquistado su libertad. Aproximadamente la mitad de la columna se ha separado, pero el resto permanece aún prisionero (Fig. 10). La imaginación obtiene la impresión de un trabajo por liberarse, incesante e inquieto.



Fig. 10. Esquema de la «columna mural».

Los posteriores a Michelangelo utilizan muy frecuentemente este motivo de la «columna mural», si se me permite llamarla así, y con diferentes grados (columnas libres en una cuarta parte, a la mitad, y en tres cuartas partes). Se recomienda pues para las fachadas, porque el hundimiento que se produce a ambos lados de la columna genera un poderoso efecto de sombra. (Ilustr. 8.)

Este motivo desaparece en el segundo período del estilo. La columna se libera, avanza y se adosa a una pilastra mural.

b) En el Renacimiento cada elemento era limpio y único, el barroco *multiplica los elementos*. La primera razón de esta multiplicación es la existencia de proporciones dimensionales anómalas: la sensibilidad exige formas más robustas.<sup>38</sup> Pero muy pronto se hace habitual decir todo varias veces (frontones encajados unos en otros, etc.). La forma aislada ha perdido su fuerza y ya no inspira confianza; a fin de que la expresión del motivo no se deba únicamente al azar, se le representa de forma doble o triple. Y, por otra parte, ¿dónde se va a fijar una frontera una vez abandonado lo único? Tanto más cuanto que la multiplicación de las líneas del contorno presenta también un interés pintoresco. La forma no es dada de una vez, entera, plena y clara, pero se crea, por así decir, una esfera en la que se constituye un complejo de líneas sin que se sepa con certeza cuál es la buena.

De ahí nace la impresión de movimiento: parece que sea necesario en primer lugar que la forma se concentre. La multiplicación de las líneas del contorno da lugar al motivo de la «*pilastra fasciculada*»: la pilastra está franqueada de cada lado por una media pilastra retrasada (y más tarde por cuartos de pilastra). El origen de este motivo reside ciertamente en la construcción de ladrillos, que debía conducir a reemplazar el redondeado de la media columna por un escalonado de este tipo. De hecho ya se encuentran desde muy pronto en las construcciones romanas y lombardas formas parecidas (por ejemplo San Cristoforo en Ferrara).

Sin embargo, no se excluye que este motivo pueda tener otro origen. En la logia de la Farnesina se encuentra, por ejemplo en el muro lateral, el motivo completamente elaborado; sólo que con otro sentido: debe recoger la forma del pilar de enfrente, con sus pilastras. Se puede pensar que a partir de este momento se empieza a utilizar esta forma que se había mostrado eficaz en las fachadas.

En Roma, es Bramante el que dio el primer ejemplo de una pilastra fasciculada autónoma, en el primer piso del patio de Belvedere.<sup>39</sup> A continuación vienen Peruzzi (Palazzo Costa) y Michelan-

38. El Alto Renacimiento conocía ya el emparejamiento de las medias columnas y de las pilastras.

39. Véase Serlio, fol. 119. ¿Esta forma no pertenecería únicamente a la reconstrucción hecha por Peruzzi? Letarouilly no parece admitirlo (*Le Vatican* I. Patio del Belvedere, pl. ii).

gelo (Patio Farnese, segundo piso). En adelante el motivo sería imitado por todos. (Ilustr. 13.)

Una forma parecida es la que ofrece el *marco llano*, con el que se toma la costumbre de rodear, por tres lados, el muro intermedio entre dos pilastras. Hasta cierto punto es una prefiguración de la pilastra. De nuevo, la forma no se define exacta y simplemente, sino que se desdibujan los límites, no se hace resaltar netamente la forma en su individualidad, sino que se crea un paso, un intermediario, lo que recuerda a menudo los pasajes cromáticos en música.<sup>40</sup> El ligero hundimiento del muro, o para conservar la primera expresión, el encuadramiento de este tramo por medio de un marco perfilado llano es manifiestamente un motivo de la construcción en ladrillo. Se le encuentra en Peruzzi, que, procedente de Siena, se había familiarizado con este material, luego en Michelangelo, que lo ha utilizado muy frecuentemente. (Ilustr. 4, 3, 5.)

c) Este hábito que se adquiere de la multiplicidad se acompaña además con *una duplicidad de los motivos iniciales y terminales*. Las formas ya no son delimitadas hacia arriba y hacia abajo de manera exacta como antes: en lugar de un comienzo claro y de una conclusión precisa, se tiene la impresión de un comienzo vacilante y de una imposibilidad de concluir. El primer ejemplo de este fenómeno, característico de este arte sin forma, podría encontrarse en el diseño de los pilares del patio del Palazzo Farnese. Compárese, para comprender la diferencia, este pedestal y las dobles cornisas con las formas aún tan simples y tan seguras del Palladio en el patio de La Carità en Venecia.

Se multiplica el asiento del zócalo, como en la Tumba de Pablo III (Guglielmo della Porta); después de todas las columnas reciben un doble pinto, etc. Igualmente se multiplica el ático en las fachadas de iglesias, en el Gesù por ejemplo, donde el proyecto de Vignola estaba aún lleno de simplicidad, etc. La línea de la cornisa parece, por así decirlo, continuar hacia una conclusión infinita. (Fig. 16.)

40. Es muy interesante observar que, también sobre sus estatuas, Bernini duplica, en cuanto al efecto plástico, huesos simples, tales como la tibia, véase Dohme, *Kunst und Künstler: Italien* III, 81, pág. 38.

d) *Diseño de los marcos y de los ángulos.* Lo que da la impresión de masa es, esencialmente, el hecho de que la materia no está rodeada por marcos a los cuales se subordina completamente. El barroco ofrece ahí el contraste más perfecto con el gótico. *El gótico subraya los elementos de construcción:* marcos sólidos, relleno ligero; *el barroco subraya la materia:* o bien el marco desaparece totalmente, o bien permanece, pero —a pesar de un diseño rudo— no es suficiente para contener a la masa que lo desborda.

El arte del Renacimiento se sitúa entre estos dos extremos y alcanza un perfecto equilibrio entre el relleno y la forma que se encierra.

La ornamentación de relleno que la pilastra asegura a menudo en el Renacimiento es impensable sin marco recto. El barroco rechaza este encuadramiento y desemboca en un aumento del ornamento como se ve por primera vez con Michelangelo en la Tumba de Julio II (San Pietro in Vincoli) con Antonio da Sangallo y Simone Mosca, en la Capilla Cesi (Santa Maria della Pace).<sup>41</sup> La bóveda esquifada con artesones debía terminar siempre en un friso; en el barroco este friso desaparece, los artesones recubren enteramente la bóveda, por ejemplo en la Capilla Corsini, de Galilei, en Letrán, que es, por otra parte, una de las creaciones más puras del último período. La composición en grande procede, en el diseño de las esquinas de los edificios, de manera parecida. Piénsese en la importancia dada por el gótico a los elementos de fuerza y por el barroco a la masa. En Florencia, Giotto coloca en las esquinas del Campanile pequeñas torretas que resaltan; para este estilo, lo que importa ante todo es un encuadramiento sólido. El Renacimiento termina una superficie mural por una simple pilastra (primeramente por una pilastra única, más tarde también por una pilastra emparejada). En sus comienzos el barroco aleja la pilastra de la esquina y deja que concluya en masa mural tosca (Vignola, Galerías Capitolinas, vestíbulo de Santa Maria in Domenica, atribuida erróneamente a Raffaello, etcétera). Cuando se trata de una pilastra fasciculada y no de una pilastra aislada entonces se ve una multitud de líneas de ángulo, de modo que no es fácil distinguir verdadera esquina, así en la Tumba de Pablo III, de Guglielmo della Porta,

41. Vasari: *Vite*, VI, pág. 299.

en San Gregorio Magno, de Soria, etc. Pero, por principio, el estilo evita mostrar los ángulos del edificio; no conoce más que fachadas y, de todas formas, incluso en estas fachadas, las partes exteriores no quedan acentuadas (véase más adelante): toda la fuerza y toda la riqueza son proyectadas hacia el centro. El estilo utiliza el motivo con el máximo de eficacia allí donde crea *un relleno demasiado grande para el espacio*, allí donde lo hace desbordar del marco. La composición de conjunto no debe aventurarse tan lejos, estos efectos extremos sólo son posibles en el detalle, allí donde la disonancia puede encontrar una solución. Como en los techos. Se llenan tanto los artesones que necesariamente se produce una fricción constante entre el contenido y el encuadramiento. En el Renacimiento todo se integra sin violencia, todo dispone de aire y de espacio; aquí la masa está tan comprimida que se teme que el relleno haga estallar el marco. Se ve por primera vez en los techos de Sangallo (Palazzo Farnese).<sup>42</sup> En lo concerniente a las hornacinas estrechas en las «fachadas de las iglesias», remito al lector al párrafo correspondiente.

En cuanto al relleno de las pechinas de las cúpulas, las célebres figuras del Domenichino en San Andrea della Valle son demasiado grandes para el espacio en el que están contenidos; más tarde el contenido se deja desbordar sin consideración. En San Pedro se puede observar cómo las figuras de mocheta, por encima de los arcos de la nave central, se hacen cada vez más grandes, las más recientes —justo a la entrada— eran las más opulentas. Este mismo fenómeno se vuelve a encontrar en el relleno de las hornacinas. La estatua carece de atractivo si no amenaza con hacer estallar las hornacinas.

e) *La masa del cuerpo del edificio permanece unida en su conjunto, no se articula y no tiene un plano desarrollado.*

Permanece *unida*. Logias y otras formas análogas desaparecen. Las aberturas se vuelven más pequeñas con relación al muro. El muro en travertino uniforme es el ideal de las fachadas de las iglesias. Y la misma idea domina en la construcción de los espacios. Ya se ha señalado oportunamente que el arco abierto ya no va hasta la

42. Reproducción en Letarouilly, *Edifices de Rome*, pág. 316. El artista fuerza a los óvalos a entrar en rectángulos que los encierran.

cornisa, sino que debe dejar subsistir una porción de muro interrumpida. Hay algo de insatisfactorio en este motivo.

La fachada ya *no se articula*. El «gran estilo» exige que se limite lo más posible la división. Intenta producir fachadas de una sola pieza. Pero la unidad no debe ser absoluta; quedan partes laterales, sólo que no se les concede ningún carácter de autonomía. Y es ahí precisamente donde reside el defecto de articulación. El Renacimiento se complacía en representar el conjunto como una fusión armónica de partes individuales y autónomas. Le gustaba, por ejemplo, destacar de la fachada de la iglesia unas alas, que debían recoger en pequeño el motivo del cuerpo principal, como se puede ver en la Madonna di Campagna en Piacenza. No hay nada parecido en el barroco, las partes laterales permanecen unidas a la masa principal, no consiguen adquirir una existencia formal individual.

Lo mismo sucede con el plano que no conoce *ningún desarrollo*. La construcción queda como una masa compacta. Aunque es sabido en qué medida la serenidad de un edificio depende precisamente de la relajación de la masa. ¿Qué sería la Villa Rotonda de Palladio sin sus vestíbulos? ¿Qué sería la Farnesina sin el encantador motivo de las alas en voladizo que parecen gozar de una perfecta libertad? El barroco no se decide a semejantes composiciones, allí donde utiliza el motivo del ala, la parte que resalta no se destaca de la masa, faltan las articulaciones: compárese la Villa Borghese y el Palazzo Barberini. El barroco tardío tiene más bien tendencia a volver sobre un diseño más libre.

#### 4. EL MOVIMIENTO

1. Efecto de masa y movimiento son los principios del estilo barroco. Su intención es la de alcanzar no una perfección del cuerpo arquitectónico, la belleza de la «planta» como diría Winckelmann, sino el acontecimiento, la expresión de un determinado movimiento en este cuerpo. Por ello, de igual manera que se incrementa la masa y aumenta la pesantez, lo mismo se refuerzan los elementos formales, pero esta fuerza no se reparte con la misma intensidad por todo el cuerpo de construcción. Muy al contrario, el barroco concentra toda la fuerza sobre un solo punto, estalla en este punto con la mayor desmesura, mientras que las demás partes permanecen sombrías y sin vida. Las funciones de levantar y sostener que antes se llevaban a cabo por igual con total normalidad, sin prisas ni esfuerzo, aquí se ejecutan con una cierta brutalidad, con un esfuerzo apasionado. Además, la acción no se confía a elementos aislados de fuerza, sino que se comunica a toda la masa entera, el cuerpo en su totalidad es arrastrado al impulso del movimiento.

2. Contrariamente al Renacimiento, que tiende a la permanencia y a la inmovilidad, el barroco manifiesta también en su dinamismo *el sentimiento preciso de una dirección*: aspira a subir. Y de esta manera se afirma, frente a la tendencia hacia la pesantez y la amplitud observada más arriba, una fuerza vertical que va creciendo y termina por dominar las líneas horizontales (segundo período del estilo barroco).

El motivo del *impulso hacia arriba* se expresa primeramente en el detalle: en el *reparto irregular de los elementos plásticos*. En las ventanas todo tiende a recalcar el efecto de altura. La ventana clásica del Renacimiento poseía un frontón y medias columnas; estas

últimas desaparecen rápidamente y son reemplazadas por simples repisas, pero los frontones no son por ello más livianos; por el contrario, su diseño es de los más pesados, pues se cuenta ante todo con la importancia de la sombra para obtener el efecto buscado.

A esto se añade una disolución pronunciada de las líneas horizontales, una *ruptura de las formas* que, dando testimonio a una perfecta indiferencia con respecto a las rectas y al sentido de la forma aislada, tiende solamente a dar la impresión pintoresca de que todo está en movimiento. Por lo que concierne a las ventanas se prolongan los marcos laterales (verticales) hacia la parte inferior, más allá de la línea de base de la ventana o bien se las hace continuar hacia arriba en alerones. En cuanto al frontón, se rompe la línea de base o el ángulo superior y muy pronto los dos juntos, etc. En lo concerniente a las creaciones de este género, su invención, sin temor a error, puede ser atribuida a Michelangelo. Las ventanas del segundo piso del patio del Palazzo Farnese, anunciadas por las formas de la Laurenziana, han tenido una influencia capital. Contrastando con estas formas excitadas, las grandes líneas horizontales del entablamiento conservan su calma. La unión se utiliza durante todo el primer período de manera moderada y se refiere frecuentemente a tramos de pared completos. Hasta Maderna se consigue obtener grandes efectos gracias a este contraste. Esto se vuelve difícil en el siglo XVII, cuando, cada cuarta y cada media pilastra quieren encontrar un eco en el entablamiento, lo que destruye totalmente la línea. Pues coincide con la época en que la estructura tectónica es víctima en todos los sitios de este deseo desenfrenado de movimiento, la época en que los frontones se yerguen y avanzan hacia el exterior. Pero esa evolución no entra en nuestro propósito. (Ilustr. 4, 13.)

Otra expresión de este impulso hacia arriba es *la aceleración del movimiento de las líneas*. Aquí permanece la creación de las pilastras de Hermes: las líneas divergentes parecen precipitarse más rápidamente hacia arriba que las líneas paralelas (Michelangelo, escalera de la Laurenziana, Tumba de Julio II en San Pietro in Vincoli, más tarde también Vignola). Las columnas salomónicas responden a la misma necesidad: ver el movimiento. En el arte monumental las columnas salomónicas del Tabernáculo de Bernini (San Pedro) son sin duda las primeras en su género (1633). Al menos, cuando



Vignola redacta la teoría en las ediciones posteriores de las Regola, es a éstas a las que se refiere.<sup>43</sup> Esta forma no desempeña ningún papel en el primer barroco. En cuanto a la expresión del impulso hacia arriba en la construcción de las cúpulas, será tema a desarrollar en la parte consagrada a la arquitectura religiosa en su conjunto.

3. Esta nueva sensibilidad fue de gran importancia para las fachadas de las iglesias. Fue la que en primer lugar determinó una nueva manera de llenar la superficie. Ventanas y hornacinas, que en otro tiempo habían mantenido con el espacio que se les había asignado relaciones absolutamente serenas y apacibles, hasta el punto de parecer que estaban hechas exactamente para él, ya no poseen ninguna relación con él. La hornacina, con su arquitectura de frontón, tiende hacia arriba hasta encontrar algo con lo que chocar. La forma en que llena el espacio entre las pilastras que le ha sido reservado no es satisfactorio; aspira a subir tan lejos como pueda mientras que abajo quede libre un gran espacio. Esta impresión de impulso hacia arriba es reforzada por el hecho de que las hornacinas parecen reducidas lateralmente por las pilastras que se aproximan unas a otras.

He ahí los síntomas que recuerdan el gótico, aunque ordinariamente gótico y barroco designen cosas opuestas. En este caso igualmente la diferencia es esencial. En el gótico las fuerzas verticales se proyectan hacia arriba sin encontrar obstáculos, y arriba se disuelven conjugándose; el barroco las hace chocar primeramente contra una pesada cornisa, pero a continuación proporciona cada vez más —y he ahí el punto importante— una solución apaciguadora.

En las partes de arriba, superficie y relleno llegan a una especie de acuerdo; se reserva el sosiego total al interior y es justamente este contraste, entre el lenguaje exacerbado de la fachada y la paz serena del interior, lo que constituye uno de los efectos más poderosos que el arte barroco ejerce sobre nosotros.<sup>44</sup>

43. Se sabe que se les encuentra ya en las tapicerías de Raffaello (según modelos antiguos).

44. Desgraciadamente, en numerosos monumentos, la manía de decoración

El origen de este motivo vertical —apaciguamiento con un violento impulso hacia arriba— remonta a Michelangelo. El vestíbulo de la Laurenziana lo muestra ya en un estado de elaboración muy avanzado.<sup>45</sup> Para Roma es probablemente la parte posterior de San Pedro lo que ha sido determinante: con un sentido extraordinario de la grandeza, Michelangelo depura y apacigua las formas a medida que se elevan, y la solución del motivo de la fachada,<sup>46</sup> que en sí mismo es repulsivo, se encuentra en la cúpula. Podemos imaginar lo que este artista entendía por «componer en grande». (Ilustraciones 4, 1, 5.)

#### 4. La composición horizontal sostiene un parecido desarrollo.

Oponiéndose netamente a la manera de pensar de los clásicos florentinos, que había buscado su orgullo en el ordenamiento uniforme, llegando incluso a renunciar a toda pompa en los portones de entrada y en los ventanales principales de sus palacios, el barroco busca introducir un movimiento en la composición, aumentando los efectos hacia el centro.

Bajo su forma más simple este principio aparece como una sucesión *rítmica*, opuesta a una simple regularidad métrica.<sup>47</sup>

Así es la ordenación de las ventanas del Palazzo Chigi (Giacomo della Porta). A medida que se acercan al centro las ventanas se suceden con el *tempo* cada vez más rápido, sin que la modificación (del intervalo) sea de alguna manera motivada tectónicamente.

Las fachadas de las iglesias muestran cómo se puede llevar este principio cada vez más lejos. Con Giacomo della Porta se convierten en un sistema de partes puestas unas encima de otras, *acentuándose la expresión plástica*, a medida que se aproxima hacia

---

de épocas posteriores ha transformado el interior de tal manera que el efecto de contraste está aniquilado.

45. Comparemos las partes análogas del piso de arriba y del de abajo. Por ejemplo, el refuerzo en forma de tragaluz por encima de los nichos centrales es, en la parte de abajo, de forma oblonga con alerones, en la de arriba, cuadrado con un círculo inscrito. No se puede imaginar sosiego más completo.

46. La inquietud aumenta por el hecho de que los paños de muro contienen alternativamente dos y tres ventanas (nichos) superpuestos; los rellenos de la superficie no están en armonía unos con otros.

47. La disposición de las columnas que Raffaello proyectaba para la fachada de San Pedro es animada, pero todavía no es rítmica.

el centro. La progresión que va de la pilastra a la media columna hasta la columna entera, el esfuerzo, la concentración progresiva de las fuerzas se ponen así en evidencia, en particular allí donde se produce, además, una acumulación de columnas en el centro. En los extremos la fachada casi no está acentuada. El cuerpo no está animado de manera uniforme.

La última consecuencia fue entonces el *plegamiento* de toda la masa mural, que llevó a la fachada a encorvarse ligeramente sobre sí misma en los extremos, confiriéndole, por el contrario, en el centro, un movimiento vivo hacia adelante, hacia el espectador; es esta línea la que Michelangelo utilizó para esta escalera de la Laurenziana de la que tantas cosas malas se han dicho.<sup>48</sup>

Antonio da Sangallo proporciona el primer ejemplo de plegamiento en grande;<sup>49</sup> pero se contenta con encorvar la fachada en la Zecca Vecchia (Banco di Santo Spirito)<sup>50</sup> y en la Porta di Santo Spirito. Los ejemplos de fachadas movidas no se encuentran antes de Borromini: la de Santa Agnese en la Piazza Navona lo es aún moderadamente; pero la de Santo Carlo alle Quattro Fontane (1667) va lo más lejos posible.<sup>51</sup>

Con la ondulación del muro, el barroco alcanzaba además otro fin: al acompañar la curvatura, el conjunto de los frontones, ventanas, columnas, etc., proporcionan al ojo una impresión extremadamente viva de movimiento. Este ve formas de la misma naturaleza, en el mismo momento, desde ángulos diferentes. Se llega a conseguir, por ejemplo, que columnas orientadas según diferentes ejes parezcan retorcerse y girar constantemente. Se diría que un desenfundado tambaleo domina a todos los elementos. Tales son los artificios que utiliza Borromini.

Pero, con él, el estilo pierde el carácter de gravedad masiva que

48. El quería una escalera de madera, no de piedra.

49. El Palazzo Massimi alle Colonne de Peruzzi apenas cuenta, pues aquí es verdaderamente la calle la que prescribe la forma y no una razón estética.

50. Vasari no deja de atraer la atención sobre el nuevo motivo. «Fece Antonio la facciata della Zecca Vecchia con bellissima grazia in quello angolo girato in tondo, che è tenuto *cosa difficile e miraculosa*».\* (Vida de Sangallo, V, pág. 458.)

51. Roma no tiene palacios con fachada arqueada; se encuentra sin duda en otros lugares.

\* «Antonio dio a la fachada de la Zecca Vecchia una belleza notable al encorvar sus ángulos, lo que es considerado como una *operación difícil y milagrosa*.» [T.]

tenía en su origen; ya no se pueden soportar los muros vacíos, todo se disuelve en decoración y movimiento.

5. El barroco no ofrece en ninguna parte terminación, sosiego o quietud del ser, sino que introduce siempre la inquietud del devenir, la tensión de la inestabilidad. De ello resulta, una vez más, una impresión de movimiento.

Aquí aparece el motivo de la *tensión de las proporciones*.

El círculo, por ejemplo, es una forma absolutamente quieta y estable; el óvalo es inquietud, parece querer variar a cada instante, no da una impresión de necesidad. El barroco busca, por principio, estas «libres» proporciones. Lo que está determinado y lo que ha recibido una conclusión repugna a su naturaleza.

Utiliza el óvalo, no sólo para los medallones y otros detalles análogos, sino también para los planos de salas, patios, interiores de iglesias. Muy pronto el óvalo hace su aparición en Correggio (1515),<sup>52</sup> en unión a una movilización febril, y esto en una época en la que nadie en Roma pensaba todavía en ello ni en la pintura,<sup>53</sup> ni siquiera en la arquitectura. Michelangelo parece ser el intermediario con el pedestal oval de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio (1546).<sup>54</sup> En Vignola se encuentra a menudo el óvalo: medallones del patio de Caprarola, escaleras ovaladas en el mismo sitio, etc. Pensemos igualmente en el teatro oval del patio de la Sapienza, de Giacomo della Porta, transformación del teatro semicircular del patio del Belvedere. En las fachadas de las iglesias la ventana superior circular del Renacimiento desaparece totalmente. Hallamos una disposición elíptica del espacio, primeramente en Serlio, pero sólo en teoría,<sup>55</sup> la realización se llevará a la práctica más tarde (véase más adelante: Iglesias).

De igual manera el cuadrado deja paso al oblongo. Señalemos

52. Madona de los Cuatro Santos (Dresde). Reproducción en Woltmann Wörmann, *Geschichte der Malerei*. II. 705: el medallón oval está rodeado por una guirnalda de hojas.

53. La Madonna di Foligno, de Raffaello, que ya es muy pintoresca, muestra aún la gloria del redondeado puro. (Véase Rumohr, *op. cit.*, III, pág. 365.)

54. Giacomo della Porta da a los corceles que se encuentran al pie de la escalera, de nuevo, un zócalo recto (1583): el pedestal de Marco Aurelio se basa evidentemente en un proyecto de plaza oval.

55. Serlio, *Regole Generali di Architettura*. Libro V, fol. 204.

a propósito de esto que, contrariamente a las otras proporciones más agudas o más aplastadas, la proporción áurea da al oblongo (y a la elipse) un carácter estable. Por ello el barroco evita esta relación a la que el Renacimiento, por el contrario, rendía homenaje.

El nuevo espíritu encuentra su expresión más monumental al sacrificar en la arquitectura religiosa el sistema central al sistema de nave alargada.

Este principio de tensión adquiere una fuerza nueva en el caso en que *la insatisfacción se convierta en causa de sufrimiento*. Ya hemos evocado casos de este género: cuando el estilo deja la columna presa en el muro, o cuando la masa amenaza con desbordar su marco, o cuando una disonancia aparece en el relleno de las diferentes partes de una fachada (véase pág. 66, nota 46), de ello resulta, cada vez más, una impresión de movimiento.

6. Del mismo modo que el barroco alcanza aquí su fin proponiendo creaciones irregulares y en apariencia inacabadas, que no han sufrido aún composturas y no han adquirido una forma estable, de igual manera sabe sacar provecho, en este espíritu, del motivo pintoresco del *recubrimiento* y de lo inaprehensible.

En este contexto mencionaremos una vez vez más la pilastra fasciculada que incita constantemente a la fantasía de «imaginarse» la media pilastra. El sentido arquitectónico estricto exige únicamente formas claras y enteras, y lógicamente en reposo. Allí donde, por el contrario, se superpone un objeto a otros, se llega a lo inaprehensible y se crea la atracción del movimiento.

Añádase al recubrimiento parcial una *composición complicada* y una *excesiva abundancia de formas y de motivos* —en el que el detalle, tan grande como sea posible, pierde completamente su significación en el efecto de masa—, y ya tendremos los elementos que dan la impresión de esta riqueza embriagadora propia del barroco.

Citaré, por ejemplo, la composición del techo de la Galería Farnese, la obra de los Carracci. La influencia del techo de la Sixtina es muy clara. ¡Pero qué diferencia! La disposición arquitectónica simple y clara de Michelangelo se sacrifica al deseo de exponer una insondable riqueza. Diffcilmente se puede captar la disposición del conjunto; el ojo no encuentra reposo frente a lo inaprehensible; las imágenes están superpuestas; habría que dejar de lado en el in-

finito a una de estas imágenes para encontrar otra; en los ángulos se abre una perspectiva hacia el infinito del espacio vacío.

Los mismos principios rigen en las fachadas pomposas de San Pedro y de sus imitaciones. Ante toda esta abundancia de motivos superpuestos y enmarañados no se sabe muy bien dónde se encuentra realmente el muro que encierra el espacio.

7. Justamente esa aversión hacia toda delimitación es probablemente el rasgo más sobresaliente de este estilo.

Sus mayores logros, los interiores de las iglesias, hacen aparecer algo totalmente nuevo e introducen en el arte *un sentimiento del espacio, dirigido hacia el infinito*: la forma se disuelve, para dejar el lugar a lo pintoresco en su acepción más alta, es decir, a *la magia de la luz*. El propósito ya no reside en buscar una proporción cúbica precisa, una relación satisfactoria entre la altura, la anchura y la profundidad de un espacio cerrado preciso; el estilo pintoresco piensa primeramente en los efectos de iluminación: profundidad de una oscuridad insondable, magia de la luz cayendo de las alturas invisibles de la cúpula, paso de la oscuridad a una claridad cada vez más grande, he ahí los medios con los que este estilo opera sobre nosotros.

El espacio, que el Renacimiento iluminaba de manera regular y que no podía representarse de otra forma que como espacio tectónicamente cerrado, parece aquí perderse en lo ilimitado, en lo indefinido. Ya no se piensa en la forma exterior: desde todos los lados la mirada es guiada hacia el infinito. El fondo del coro desaparece en el deslumbramiento dorado del edificio del altar mayor, en el destello del «splendori celesti»;<sup>x</sup> en los lados, las capillas oscuras no permiten distinguir nada preciso; pero en lo alto, allí donde en otro tiempo un techo liso cerraba apaciblemente el espacio, redondea una inmensa bóveda (esquifada), o acaso no; es demasiado abierta: olas de nubes descendiendo, cohortes de ángeles pasan, un destello celeste resplandece. Mirada y pensamiento se pierden en los espacios inconmensurables.

Hay que reconocer que estos efectos confiados a la omnipotencia de la decoración no aparecen sino en el último período del ba-

<sup>x</sup> «Esplendor celeste.» [T.]

roco. La marca significativa del nuevo arte, la orgía de espacio y de luz, no deja de manifestarse irresistiblemente desde el comienzo.

La oposición con el Renacimiento es, naturalmente, relativa. Este no ha podido sustraerse totalmente a la atracción de los efectos de luz. Somos propensos a encontrar elementos pintorescos allí donde los hombres del Renacimiento no los veían, y a ver en las obras intenciones que no eran las suyas. Hay que atenerse al principio de que no se puede pensar en efectos de iluminación en tanto que la pintura no ha dado testimonio de un gusto hacia ellos.

8. *Conclusión. El sistema de la proporcionalidad.* Ya muy pronto el Renacimiento había tomado clara conciencia del hecho de que el criterio de la obra de arte perfecta es el carácter de necesidad. La obra de arte perfecta debe dar la impresión de que no podría ser de otra manera, de que toda modificación o toda transformación, incluso en el más pequeño detalle, destruirían el sentido y la belleza del conjunto. Nada es más característico de la vocación del arte italiano para el clasicismo como el encontrar esta ley (si se puede utilizar este término), descubierta y formulada ya a mediados del siglo xv. El mérito le cabe al gran *Leon Battista Alberti*. El pasaje clásico que se encuentra en el libro VI de su obra *De re aedificatoria* dice así:<sup>56</sup> «Nos tamen sic deffiniemus: ut sit pulchritudo certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cujus sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat. Magnum hoc et divinum...».<sup>x</sup> Alberti habla aquí como un profeta. Raffaello y Bramante, un siglo más tarde, aplicarían esta ley.

A la pregunta: cómo la arquitectura llega a dar esta impresión de necesidad, se responderá que ello depende exclusivamente de la armonía de las proporciones. Las múltiples proporciones del conjunto y de las partes deben revelarse como determinadas por una unidad fundamental; ninguna debe parecer accidental, pues cada

56. En 1452 Alberti remite el manuscrito terminado al papa Nicolás V, primera edición: Florencia 1485.

<sup>x</sup> «Sin embargo, daremos la definición siguiente: llamamos belleza, estrictamente, a la conveniencia de todas las partes con el conjunto al cual pertenecen, de tal manera que no se puede añadir nada, quitar o modificar sin hacer que el todo se modifique. He ahí lo que es grande y digno de los dioses...» [T.]

una debe derivar necesariamente de la otra, como la única natural, como la única concebible. En dichos casos se tiene, dicen, la impresión de una creación orgánica. Con razón, pues ahí reside el secreto: el arte trabaja como la naturaleza, *recoge siempre en el detalle la imagen del conjunto*.

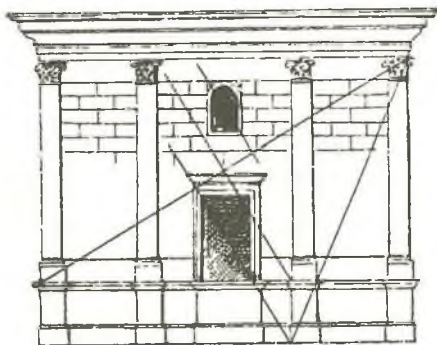
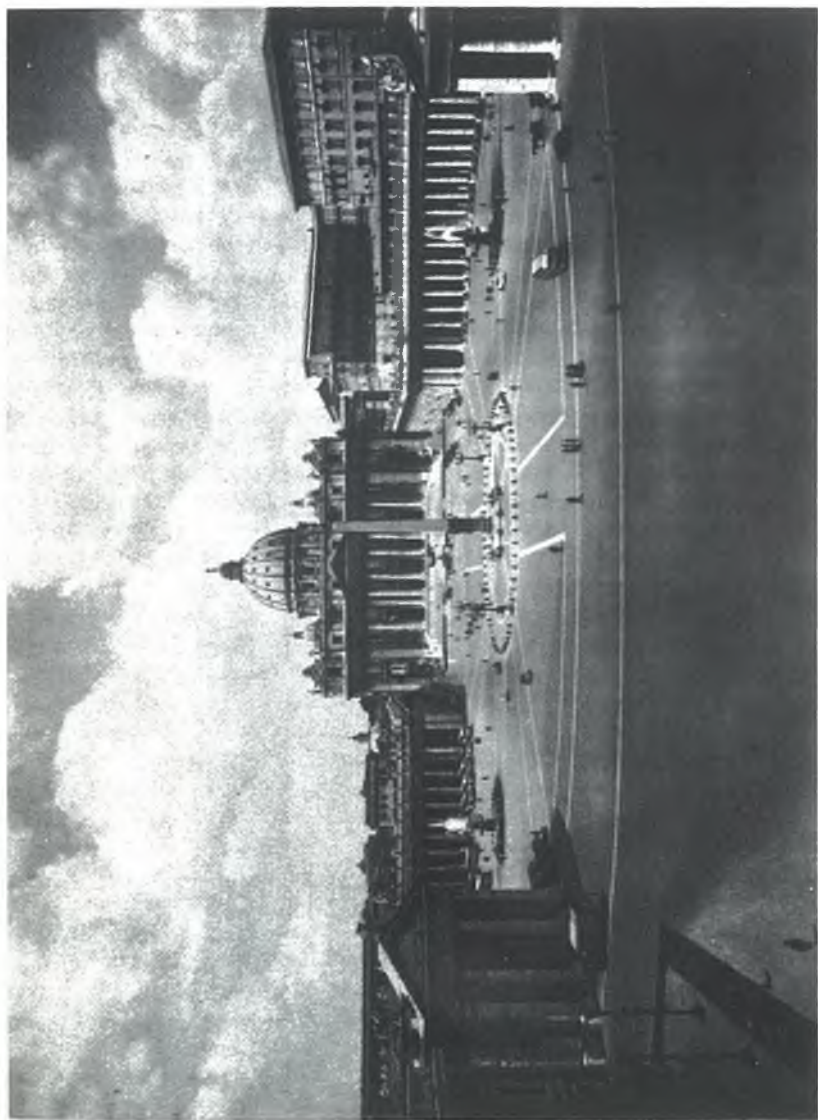


Fig. 11. Cancellaria. Piso superior del ala angular

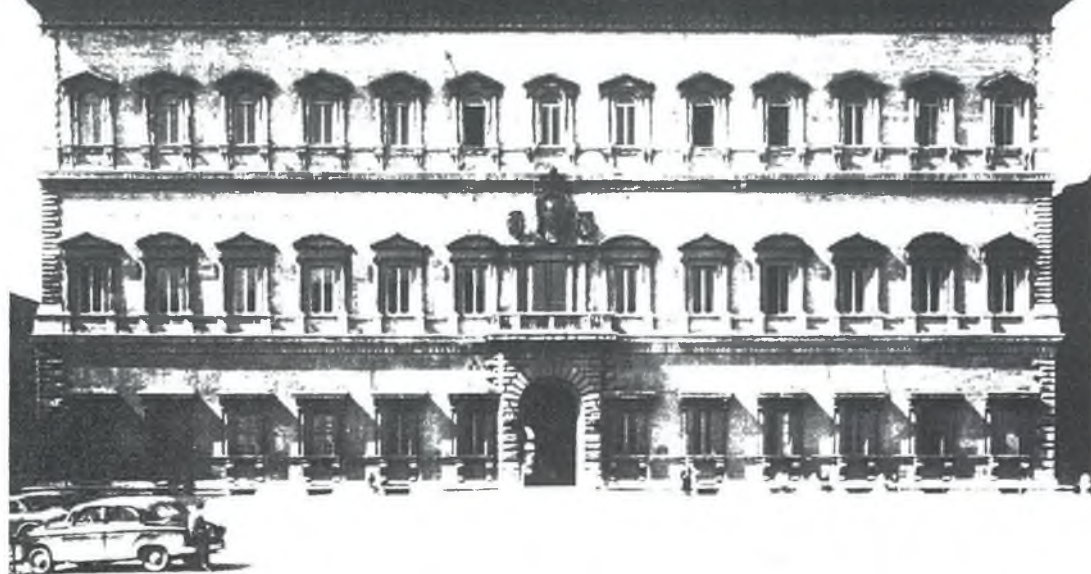
Tomemos como ejemplo el piso superior del ala de la Cancellaria de Bramante (Fig. 11). La pequeña ventana de arriba es proporcional a la ventana principal, y las dos no hacen sino recoger la proporción del tramo que les es destinada. Esto no es todo: la superficie (de la organización de conjuntos) es definida según la misma relación, pero *invertida* ( $b/h = H/B$ ); las diagonales son perpendiculares unas a las otras. Esto da ya la proporción para los tramos de ángulos, pero éstas tienen, además, una significación más grande: recogen en pequeño la forma de toda el ala (de tres pisos), con excepción, naturalmente, del zócalo y de la cornisa.<sup>57</sup> Uno se asombra de esta armonía que une el detalle y el conjunto. Va aún mucho más lejos, ninguna forma es accidental, ni siquiera la más pequeña, todo está determinado una vez adoptada la proporción de base. ¿Y únicamente ésta será arbitrariamente escogida y sin necesidad?; no, la

57. Es August Thiersch quien ha señalado el primero esta clase de sistema de proporciones y ha probado, de manera asombrosa, su existencia en los monumentos antiguos. Su tratado, que posee el mayor valor, se encuentra en el manual de arquitectura editado por Durm y cols., IV, I. No habría más que completar esta teoría con el principio de la proporcionalidad invertida. Espero volver sobre ello en otro contexto.

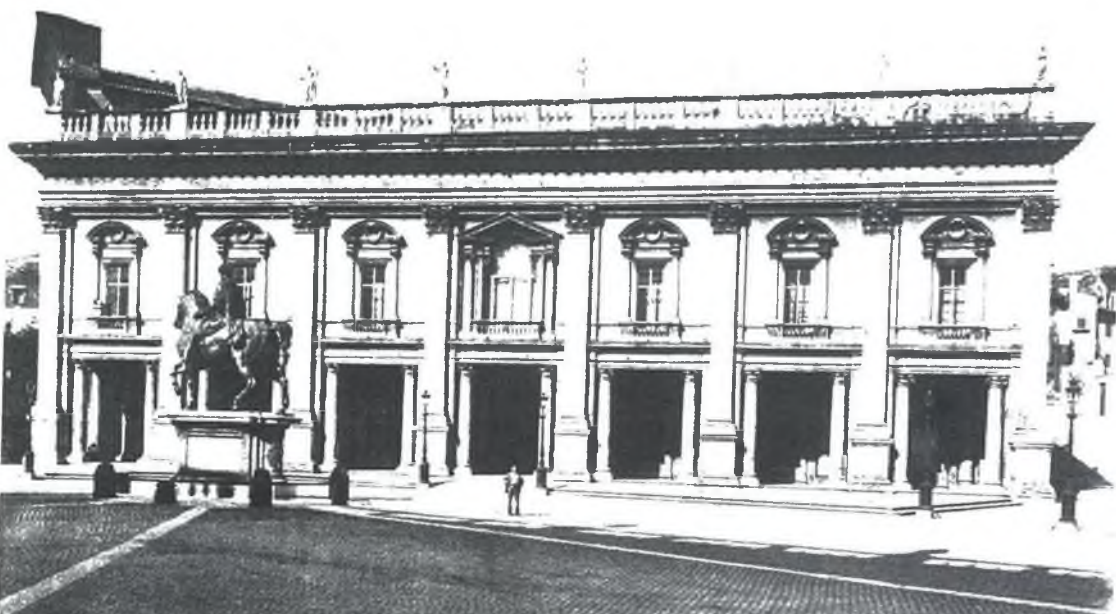




1. Roma. Piazza de San Pietro.



2. Roma. Palazzo Farnese.





4. Florencia. Biblioteca Laurenziana. Vestibulo.





6. Roma. Santa Caterina de' Funari.



7. Roma. Santa Maria ai Monti.



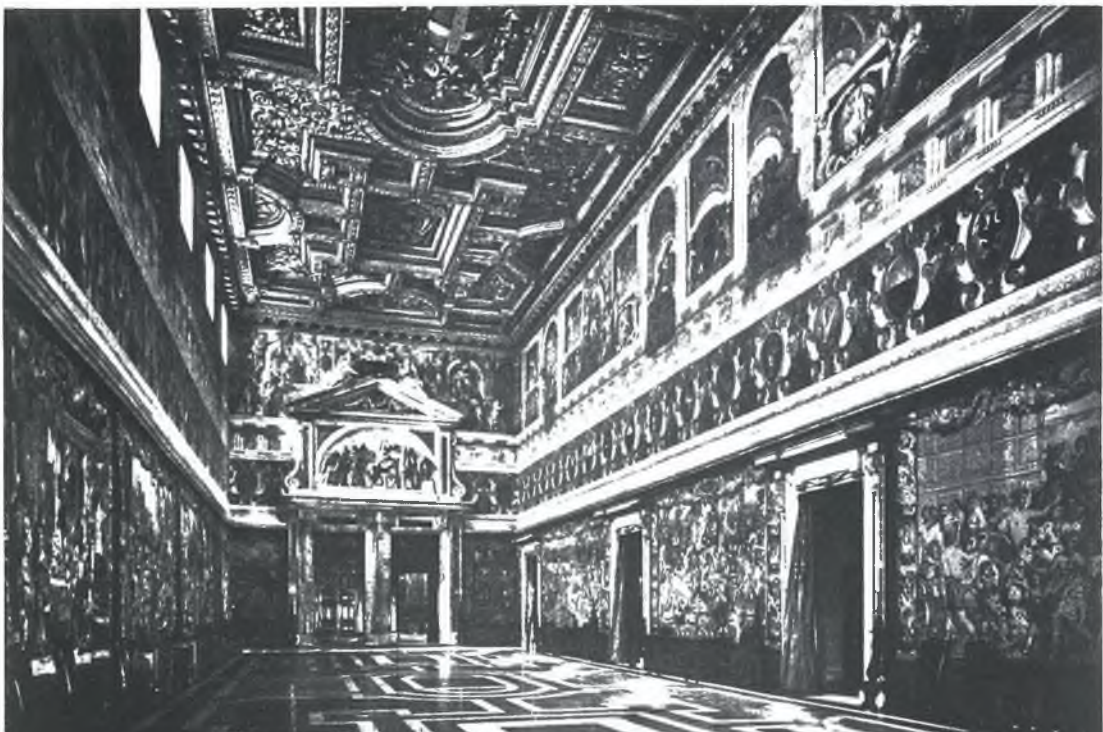
8. Roma. Santa Susanna.



9. Roma. Palazzo Sacchetti.



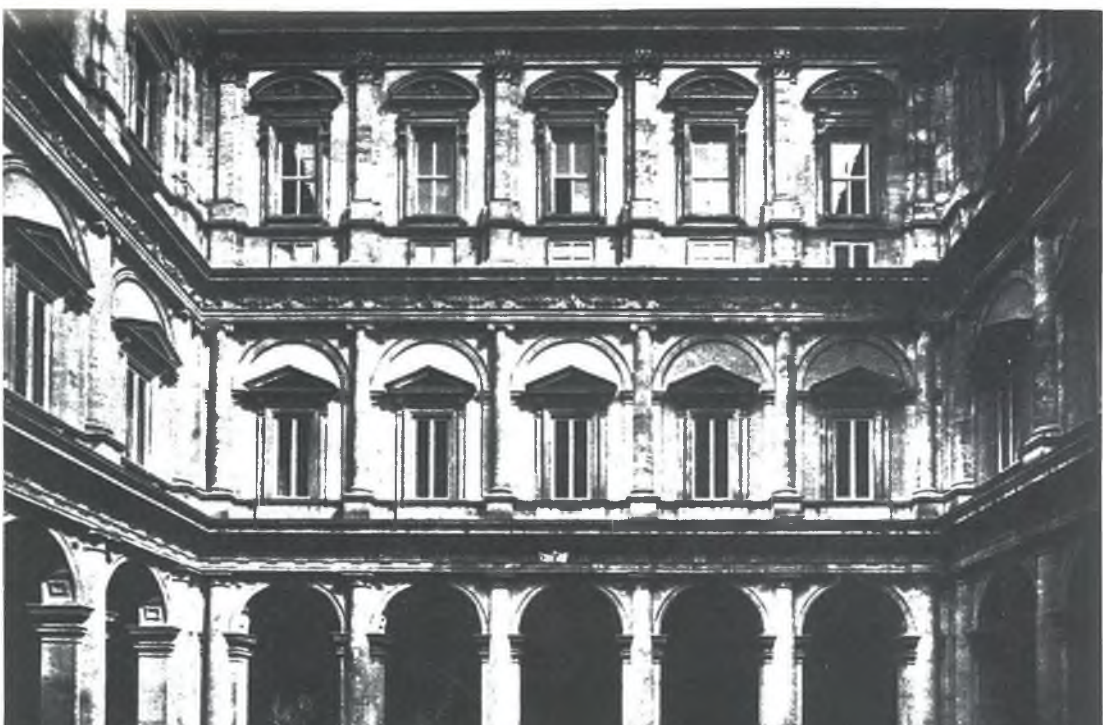
10. Roma. Il Gesù.





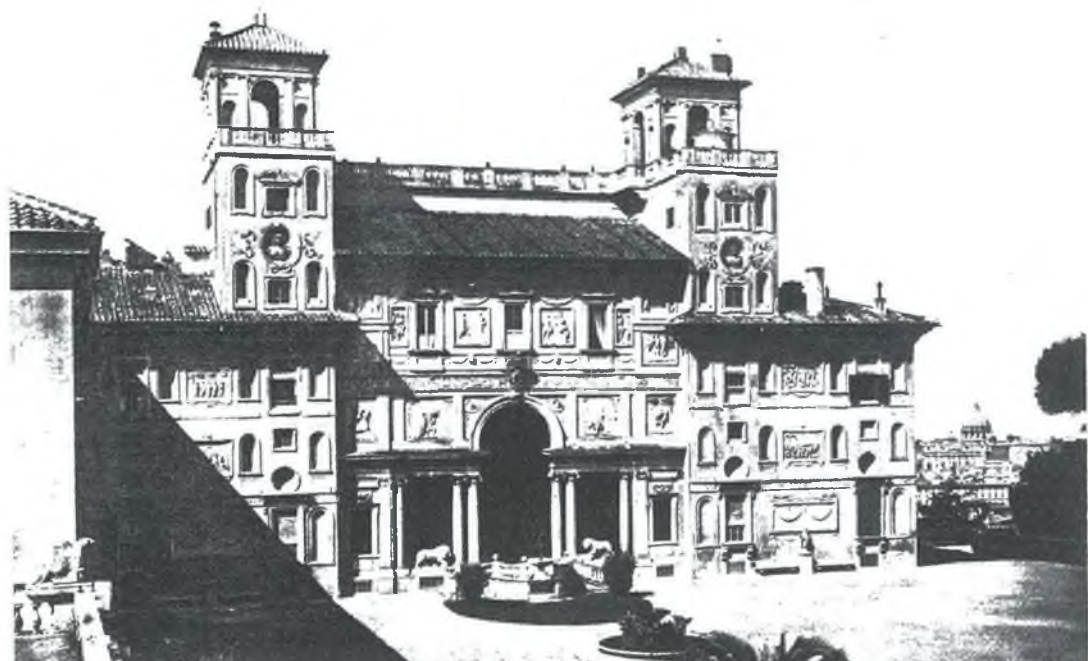


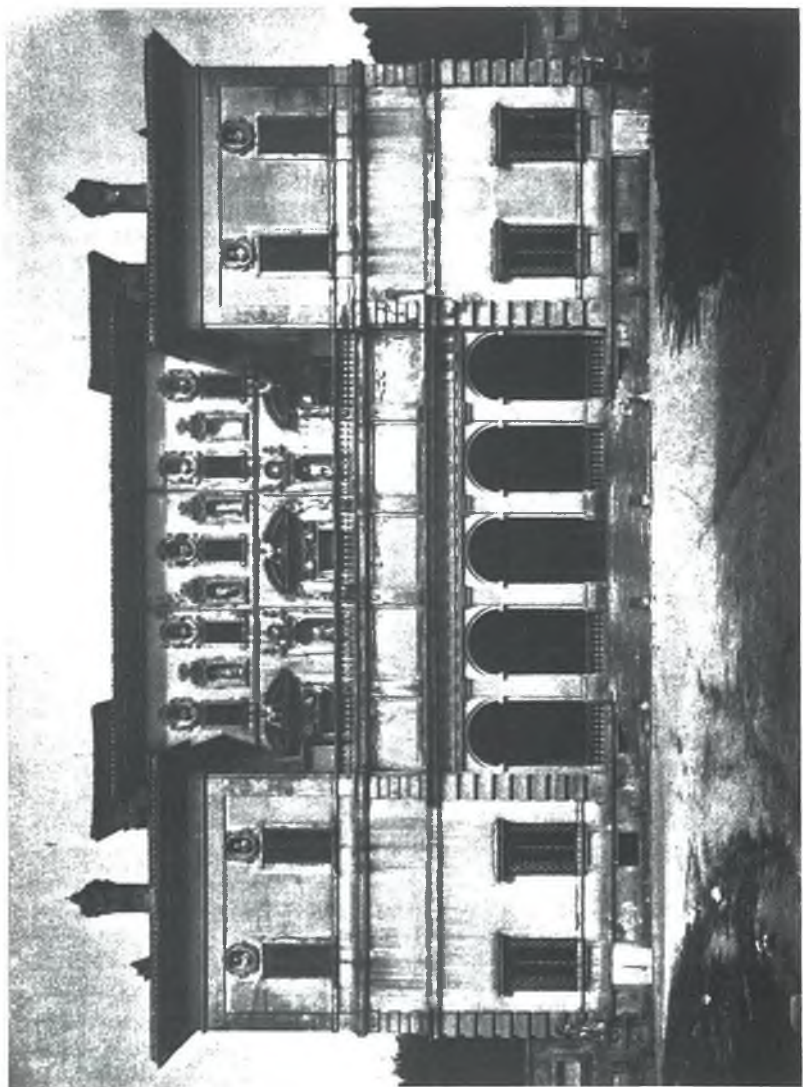
12. Roma. Palazzo della Cancelleria. Patio.





14. Roma. Palazzo Farnesina.





16. Roma. Villa Borghese. Fassade.

proporción está aquí definida por el número áureo, una relación que experimentamos como pura, dicho de otra manera, como agradable en lo absoluto y, por ende, como natural.

Lo que llamamos proporción, Alberti lo llama *finitio*.<sup>58</sup> El la tiene como «correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates (longitud, anchura, profundidad) dimetiantur»,<sup>x</sup> lo que en realidad no quiere decir gran cosa. Por el contrario, es cierto que cuando Alberti dice en el libro VI: «Omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda»,<sup>xx</sup> se encuentra en espíritu con nuestra teoría. La «finitio» es un elemento de un concepto más elevado, la «*concinnitas*»,<sup>xxx</sup> Pero en lo esencial las dos nociones casi se confunden. En todo caso Alberti se ve obligado a emplear los mismos términos para las dos. Lo que se quiere expresar es, precisamente, la armonía absoluta. La «*concinnitas*» tiene por efecto el hecho de que las diferentes partes «mutuo ad speciem correspondeant». Por otra parte, él la llama «*consensus et conspiratio partium*»;<sup>xxxx</sup> y cuando habla de una bella fachada como de una «*musica*», a la que no se le debería cambiar una nota, no piensa en otra cosa sino en la necesidad o, si se prefiere, en el encadenamiento orgánico de las formas.<sup>99</sup>

El barroco ignora estos conceptos. No puede actuar de esta manera. Lo que su arte quiere expresar, no es el ser perfecto, sino un devenir, un movimiento. Es por esta razón por la que la estructura formal se vuelve más suelta. El barroco no teme ni las proporciones impuras ni la disonancia en la armonía de las formas. Se entiende que una disonancia general es imposible, cuando se quiera obtener una impresión estética. *Pero las proporciones que entroncan a las formas unas con otras escasean y no saltan a la vis-*

58. Los pasajes correspondientes se encuentran en el libro IX.

<sup>x</sup> «Una cierta correspondencia de las líneas entre sí, que permite medir cantidades.» [T.]

<sup>xx</sup> «Que todos los elementos a partir de líneas iguales se unen en ángulos definidos.» [T.]

<sup>xxx</sup> «Concurren conjuntamente al efecto.» [T.]

<sup>xxxx</sup> «El acuerdo y la conjunción de las partes.» [T.]

59. La exposición de Alberti no debe nada a Vitrubio, que define la «*proportio*», como «*ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio*» \* (*De Architectura*, libro III, I, I.)

\* «La *identidad* de ritmo entre el conjunto y cada parte determinada.» [T.]

ta. Parece que las armonías simples de Bramante se han convertido en triviales, se busca relaciones alejadas y transiciones más artificiales que puedan parecer al ojo no ejercitado como la abolición de toda forma. Y, sobre todo, no olvidemos las consecuencias que ha podido tener la multiplicación de las pilastras, la supresión de los límites precisos, en una palabra, la destrucción de todas las partes aisladas y concebidas individualmente. En la fachada del Gesù (Figura 16) de Giacomo della Porta, el rectángulo del pórtico principal (pilastra, zócalo y cornisa comprendida), que corona el frontón en arco, es exactamente proporcional al rectángulo de todo el cuerpo central de la fachada (con exclusión del zócalo de las pilastras inferiores) que corona el gran frontón, pero su relación no aparece claramente, desde el momento en que el arquitecto ha colocado en el frontón un arco con sus pilastras, un frontón triangular con columnas que, precisamente por la oposición de sus columnas con las pilastras, presenta como la más importante de las dos y aparta la atención de él. El caso se produce varias veces en la fachada. Es sorprendente la analogía con algunos procedimientos de seducción que utiliza una sabia composición musical.

Pero lo que es significativo no es el hecho de que sea más difícil percibir las relaciones armoniosas, sino que *se busque intencionalmente la disonancia*. El barroco construye hornacinas reducidas, ventanas que no están de acuerdo con la medida del espacio, entropaños que son demasiado grandes para la superficie mural que les ha sido acordada;<sup>60</sup> en resumen: partes que provienen por así decir de otra tonalidad, que son concebidas según otra escala de proporciones. El atractivo artístico del barroco consiste en la resolución de estas disonancias. A medida que se elevan, los elementos contradictorios «se explican»; a partir de la concordancia disonante se elabora una armonía de relaciones puras.

Incluso se va más lejos, se llega a hacer contrastar espacios interiores y espacios exteriores. Ejemplo de ello, la Laurenziana (Florencia), la escalera y la sala central; en el Palazzo Farnese (Roma), el patio y el vestíbulo, etcétera.

La arquitectura se vuelve dramática, la obra de arte no está

60. Notemos la escandalosa desproporción que sufren las paredes de la galería Farnese: el muro no puede «digerir» estos cuadros, si se puede hablar así.

constituida por toda una serie de bellezas cerradas, que reposan en sí mismas, sino que únicamente dentro del conjunto lo particular adquiere valor y significación, sólo en el conjunto existe una conclusión tranquilizadora y una limitación.

El arte del Renacimiento buscaba alcanzar el estado de perfección y terminación, «cosa que la naturaleza no es capaz de producir nada más que en casos muy raros». El barroco actúa mediante la excitación del amorfismo, que primero tiene que ser superado.

La «concinnitas» de Alberti tiene en el fondo la misma esencia que el genio de la naturaleza creadora,<sup>61</sup> la más sublime de las artistas.<sup>62</sup> El arte humano no desea sino integrarse en el contexto de las creaciones de la naturaleza en esta armonía general de las cosas, que ha encontrado numerosas veces en Alberti una expresión entusiasta. La naturaleza es idéntica a sí misma en todas sus partes. «Certissimum est naturam in omnibus sui esse persimilem».<sup>x</sup>

Creo que estamos ante lo más profundo del genio artístico del Renacimiento. Partiendo de ello se podría, al mismo tiempo, reconocer con toda precisión la naturaleza de la transformación estilística barroca.

61. Libro IX: «Quae si satis constant, statuisset sic possumus pulchritudinem esse quandam consensum et conspirationem partium in eo cujus sunt ad certum numerum finitionem collocatiomemque habitam ita ut concinnitas hoc et absoluta primariaque ratio naturae postularit».\*

62. *Optima artifex*, libro IX.

<sup>x</sup> «Está fuera de toda duda que la naturaleza es absolutamente igual bajo todos los aspectos que tome.» [T.]

\* «Estos puntos, al estar bien establecidos, han definido en ese momento lo bello: una clase de acuerdo y armonía de las partes con un todo, que concluye en un número, una ley y un orden necesarios, y conformes a la vez con las exigencias del arte y con los principios primeros y absolutos de la naturaleza.» [T.]

Segunda parte:

LAS RAZONES DE LA TRANSFORMACION ESTILISTICA

1. ¿Dónde hunde sus raíces el estilo barroco? Frente a este fenómeno poderoso, que se presenta como una fuerza de la naturaleza, irresistible, sometiendo todo a su yugo, uno se asombra e intenta determinar su causa y su razón. ¿Por qué ha terminado el Renacimiento? ¿Por qué es precisamente el estilo barroco el que le sucede?

El cambio aparece absolutamente necesario. Nada más lejos de nuestro pensamiento que hacer remontar el origen del estilo a la arbitrariedad de un individuo, que habría experimentado una satisfacción en crear lo que no había existido jamás en otro tiempo. No es cuestión tampoco de arquitectos aislados, donde alguno se habría dedicado a semejante experiencia y otro a tal otra, sino de un *estilo*, cuya marca esencial es la generalidad del sentimiento de la forma. Vemos nacer el movimiento en numerosos puntos; aquí y allí la forma antigua cambia, la transformación repercute y, finalmente, nada podrá resistir a la corriente, el nuevo estilo ha nacido. ¿Por qué tenía que suceder así?

La respuesta a esta pregunta puede servirse de la ley de la *obsolescencia*; se la encuentra, en efecto, frecuentemente. Las formas del Renacimiento han perdido su atractivo; lo muy visto ya no actúa; el sentimiento de la forma, que se ha debilitado, pide un refuerzo de la impresión producida. La arquitectura satisface este deseo de refuerzo y se convierte en barroca.

Esta teoría de la *obsolescencia* se ve confrontada con otra teoría que quiere ver en la historia de los estilos un testimonio de los cambios que han tenido lugar en la existencia humana.

Un estilo, para esta segunda teoría, *expresa* una época, cambia, cuando la sensibilidad cambia. El Renacimiento debía perecer por-



que su ritmo ya no era el de su época, porque no expresaba ya lo que preocupaba a la época, lo que era sentido como esencial.

Para la primera concepción, la evolución de las formas es totalmente independiente del contexto histórico. La progresión de las formas duras hacia las formas suaves, de las líneas rectas hacia las líneas redondeadas, representa un proceso de naturaleza puramente mecánica (que se me admita esta expresión): las formas cortantes, los ángulos vivos, se ablandan, por decirlo de alguna forma, por sí mismos en las manos del artista. El estilo se desenrolla, se devana, como se quiera decir. Como punto de referencia preferido para ilustrar esta teoría se escoge la imagen de una planta que florece y se marchita. Al igual que una flor no puede vivir eternamente, pues irremisiblemente se aproxima el tiempo en el que se marchita, el Renacimiento no podía permanecer igual a sí mismo: se marchita, pierde su forma, y es a este estado al que llamamos barroco. El hecho de la muerte lenta de la planta no depende de la tierra, la planta encierra en sí misma sus leyes vitales. Lo mismo ocurre con el estilo: la necesidad de cambiar no proviene del exterior, sino del interior; el sentimiento de las formas se desenvuelve según sus propias leyes.

2. ¿Qué hay que pensar de esta concepción? La premisa que se establece es correcta: una estimulación siempre idéntica, a menudo repetida, debilita el órgano de percepción, es decir, que la participación en el espectáculo ofrecido se vuelve cada vez menos intensa; las formas pierden su poder de crear una impresión porque ya no son sentidas, ni vividas; se desgastan, pierden su fuerza expresiva.

Se puede llamar a esta disminución de la intensidad de la sensación «una fatiga del sentimiento de la forma».<sup>1</sup> Dudo, sin embargo, de que, como pretende Göller, el hecho de «convertir la imagen en algo cada vez más nítido en la memoria» sea el único responsable de esta fatiga. En todo caso, al parecer, se puede concebir que ésta obliga a aumentar los elementos eficaces,

¿Qué podemos deducir de ello para la explicación del estilo barroco? Poca cosa.

Esta teoría falla en dos puntos. Primeramente, el principio no da

1. Göller: *Zur Aesthetik der Architektur*, Stuttgart, 1887, y *Entstehung der architektonischen Stilformen*, Stuttgart, 1888.

cuenta más que de un aspecto de la cuestión. Considera al hombre, no en toda su vitalidad y realidad, sino sólo como un ser sensible a las formas, que goza, se fatiga y reclama nuevos estímulos. Y, sin embargo, no existe en ninguna parte de la naturaleza humana una acción o una pasión que no sean condicionadas por nuestro sentimiento general de la vida, por lo que somos, por nuestra realidad total. Si aquí y allí el barroco recurre a medios de expresión de una fuerza inusitada, la falta incumbe mucho menos a la fatiga del sentimiento de la forma que al debilitamiento nervioso general. Si la arquitectura ha tenido que presentar lo que tenía que decir con tal brutalidad, es no porque se hubiera cansado de las formas de Bramante, sino porque la época, de una manera general, había perdido su sensibilidad delicada, porque unos goces demasiado refinados y una orgía de sentimientos extremos la habían vuelto insensible a atractivos más discretos.<sup>2</sup> Sin embargo, ¿de qué manera el embotamiento pudo tomar una parte activa en la constitución del estilo? ¿Y cuál es exactamente esta eficacia acrecentada que exige de los diversos elementos? Se puede mover lo móvil, agrandar lo grande, estrechar lo estrecho, combinar los elementos de una forma cada vez más artificial: algo realmente nuevo saldrá de ello. El estilo gótico puede crear formas cada vez más esbeltas y afiladas, hasta la exacerbación de la expresión, dominar el más complicado sistema de proporciones, llevándose a la práctica las más artificiales combinaciones de formas, pero ¿cómo se desarrolla un nuevo estilo? Queda sin aclararse.<sup>3</sup>

Pero el barroco es algo esencialmente nuevo que no se puede hacer derivar del estilo que le ha precedido. Los diferentes motivos de la «obsolescencia» como, por ejemplo, el sistema, más difícil de

2. Göller me parece que también está en un error, cuando afirma que existe analogía con una melodía que, al repetirse demasiado a menudo, pierde su eficacia. El hecho es exacto, pero el estilo arquitectónico no es comparable, sin más, con una melodía. No puede compararse más que a un estilo musical, el cual, en el interior de su esfera, permite composiciones infinitamente diversas.

3. La única solución —y no hay nadie que lo pretenda— consistiría en considerar el nuevo estilo como una respuesta necesaria a lo antiguo. Se llegaría entonces a un tipo hegeliano de evolución en el que la contradicción sería el elemento motor. Sin embargo, la historia del arte no se acomodaría con esta construcción y los hechos deberían sufrir la misma violencia que han sufrido cuando se quiso explicar la historia de la filosofía por las relaciones que los conceptos mantenían entre sí dentro del pensamiento abstracto.

aprehender, de la proporcionalidad, no constituyen la *naturaleza* del estilo. ¿Por qué el arte se vuelve pesado y masivo, por qué no se convierte en algo ligero y festivo? Aquí, es absolutamente preciso tratar las cosas desde otro punto de vista; la teoría de la «obsolescencia» se muestra insuficiente.

El punto de vista que el arquitecto y profesor Göller ha defendido recientemente me parece completamente insostenible. Para Göller únicamente la «fatiga del sentimiento de la forma» constituye «la fuerza que actúa y a la que nosotros debemos todo progreso desde las formas decorativas primitivas de los pueblos más antiguos». (*Aesthetik der Architektur*, pág. 32.) La razón de esa fatiga residiría, según él, en el hecho de que «la imagen se vuelve cada vez más nítida en la memoria» (pág. 23); o como «el esfuerzo intelectual, que suministramos para inscribir en la memoria esta imagen de una forma bella, constituye precisamente la alegría inconsciente que el alma toma en esta forma» (pág. 16); es evidente, pues, según esta teoría, que es necesario un cambio incesante: desde el momento en que conocemos las formas de memoria toda atracción cesa. La tarea del arquitecto consiste justamente en inventar constantemente algo nuevo en el agrupamiento de las masas, en la constitución y en la combinación de las formas. Pero ¿cómo un sentimiento formal general, es decir, un estilo, puede tomar vida? ¿Por qué, al final del Renacimiento, no ha tratado cada uno de intentar crear algo distinto? Una sola solución ha gustado. Pero, entonces, ¿por qué ha gustado?

3. La manera de analizar el nuevo sentimiento de las formas en el barroco se debe llevar a cabo desde el punto de vista psicológico, que muestran el estilo arquitectónico como la expresión de su tiempo. Este punto de vista no es nuevo, pero no ha sido nunca fundamentado de manera sistemática. Los técnicos lo han mirado desde siempre con hostilidad, a veces no sin razón. Se encuentran innumerables cosas ridículas en las pretendidas introducciones histórico-culturales con las que se tiene costumbre de introducir al análisis de un estilo en los manuales. Resumen el contenido de vastas épocas con ayuda de conceptos generales, que deben dar a continuación una imagen de la vida pública y privada, de la vida intelectual y sentimental. Si ya el conjunto adquiere de esa forma un carácter soso,

uno se siente totalmente perdido cuando busca los hilos conductores que deben unir entre sí estos datos generales y la forma estilística en cuestión. No se perciben las relaciones que existen entre la imaginación del artista y las condiciones de la época. ¿Qué tiene que ver el gótico con el feudalismo o con la escolástica? ¿Cómo pasar de la doctrina jesuítica al estilo barroco? Se observa tanto en una como en otra una tendencia a desatender los medios en provecho de un gran fin, pero ¿este acercamiento es verdaderamente satisfactorio? ¿Qué importancia ha podido tener para la imaginación estética el hecho de que la doctrina jesuítica haya impuesto su marca al individuo y el que el derecho de éste haya sido sacrificado a la idea del todo?

Antes de perderse en semejantes comparaciones es necesario preguntarse qué es lo que realmente se puede expresar tectónicamente y qué podría ser decisivo para la imaginación formal.<sup>4</sup>

No existe deseo alguno de entablar una discusión sistemática por mi parte. Algunas observaciones serán suficientes.<sup>5</sup>

¿Qué es lo que determina la imaginación formal de un artista? Se dice: lo que marca a una época. Para los siglos góticos, son el feudalismo, la escolástica, el espiritualismo, etc. Pero ¿cuál será el camino que conduzca de la celda de los filósofos escolásticos al taller del arquitecto? La enumeración de dichas potencialidades culturales aporta como, incluso si, con una considerable exactitud, se descubren a posteriori algunos parecidos con el estilo de la época. No son los productos aislados los que cuentan, es el conjunto, la atmósfera fundamental de la época la que ve nacer estos productos. Pero esa atmósfera fundamental no puede ser un pensamiento definido o un sistema de proposiciones lógicas, si no sería una atmósfera. El pensamiento no puede expresarse más que por la palabra, una atmósfera puede expresarse también en una estructura tectónica, en todo caso cada estilo nos acerca a una atmósfera de manera más o menos precisa. La cuestión es saber de qué naturaleza es el poder de expresión de las formas estilísticas.

Nuestro punto de partida es un hecho psicológico conocido y

4. Véase a propósito de esto las observaciones pertinentes que se encuentran en Springer, *Bilder zur neueren Kunstgeschichte*, II, 400.

5. He consagrado a esto un estudio provisional en mi disertación: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Munich 1886 (manuscrito).

fácilmente controlable. Juzgamos a cada objeto por analogía con nuestro cuerpo. No sólo se transforma cada objeto para nosotros —incluso cuando se trata de formas que no tienen ningún parecido con nuestro cuerpo— en un ser que tiene cabeza y pies, parte delantera y trasera; no sólo estamos convencidos de que no debe sentirse bien cuando está atravesado y amenaza con derrumbarse, sino que además imaginamos y sentimos con una increíble agudeza la alegría y la pena en la existencia de cualquier configuración, de cualquier forma, por muy extraña que nos sea. La vida ardua de una masa compacta, de la que no se desprende ningún órgano y que yace ahí, pesada e inmóvil, nos es tan comprensible como la claridad y finura de una forma articulada delicada y ligeramente.

Suponemos en todos los sitios una existencia corporal conforme a la nuestra; damos un sentido al mundo exterior según los esquemas expresivos que hemos aprendido de nuestro cuerpo. Traspasamos a todo cuerpo la experiencia adquirida con el nuestro propio cuando expresa una vigorosa gravidez, un riguroso control de sí o, por el contrario, una pesada atonía.<sup>6</sup>

¿Y la arquitectura, no tomaría parte en esta animación inconsciente de la materia?

Toma, por el contrario, la mayor parte. Y ahora aparece claro que como arte de masas corporales, sólo puede referirse al hombre como ser *corporal*. Es la expresión de una época que hace aparecer la existencia corporal de los hombres, su aspecto y su aire, su actitud ligera y festiva o seria y grave, su naturaleza febril o apacible, en una palabra, el *sentimiento vital de una época*, en las proporciones corporales monumentales de su arte. Pero en tanto que arte, la arquitectura elevará e idealizará este sentimiento vital, intentará proporcionar *lo que el hombre querría ser*.

Por supuesto, que un estilo sólo puede surgir donde se vive un fuerte sentimiento de una determinada forma de existencia corporal. Este sentimiento falta totalmente en nuestra época. Por el contrario, existe, por ejemplo, una actitud gótica: cada músculo tenso, los movimientos precisos, nítidos, con una exactitud exacerbada, nada se descuida, nada ambiguo, en todo la expresión más

6. Véase Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, 1868. Lotze, *Mikrokosmos*, II,<sup>3</sup> 198 y sigs. R. Vischer, *Das optische Formengefühl*, 1872. Volkelt, *Der Symbolbegriff in der neuern Aesthetik*, 1876.

firme de una voluntad. El dorso de la nariz se vuelve fino y delgado. Toda masa, toda anchura apacible, desaparece; el cuerpo se transforma en fuerza. Las figuras grandes y esbeltas parecen, por decirlo de alguna manera, tocar el suelo sólo con la punta de los pies. Contrariamente al gótico, el Renacimiento desarrolló a continuación la idea de bienestar, todo lo que era duro y rígido se libera y se rebaja, se vuelve tranquilo vigor de movimiento, vigorosa tranquilidad de perdurar.

En la vestimenta es donde la actitud y los movimientos mejor se traducen.

Comparemos, por ejemplo, el zapato gótico con el zapato renacentista. Es otro sentimiento del caminar: allí, estrecho, puntiagudo, terminando en un largo pico; aquí, ancho, comfortable, que se adhiere al suelo con una tranquila certeza.

Nada más lejos de mí que la idea de negar que formas aisladas puedan nacer de la técnica. La naturaleza del material, la manera con la que se trabaja, la construcción, desarrollarán siempre un papel. Pero lo que querría mantener —y más precisamente contra algunas tendencias recientes—, es que la *técnica no crea nunca un estilo*, sino que allí donde se habla de arte lo primero es un cierto sentimiento formal. Las formas elaboradas técnicamente no deben contradecir este sentimiento de forma; sólo pueden tener existencia allí donde se pliegan al gusto formal preexistente.

Sin embargo, no creo tampoco que el estilo permanezca, durante toda su historia, como la expresión permanentemente pura de su época. No pienso, al decir esto, en el período de formación, en el que el estilo lucha aún con la expresión y debe aprender por etapas a decir lo que quiere decir, clara y netamente; pienso más bien en estos períodos en los que un sistema formal constituido pasa de una generación a otra, en los que la relación interior cesa de existir, en los que el estilo impuesto que se sigue utilizando sin comprenderlo se vuelve cada vez más un esquema sin vida. Entonces es cuando resulta preciso observar en otro lugar la expresión viva del sentimiento popular, no en la arquitectura con sus grandes formas de pesados movimientos, sino en las artes decorativas menores.

Aquí, el sentimiento de la forma encuentra una satisfacción in-

mediata y sin trabas, y es de ahí de donde partirá la renovación: la cuna de un nuevo estilo reside siempre en la decoración.<sup>7</sup>

4. *Explicar* un estilo, es integrarlo en la historia general de la época según su modo de expresión, es mostrar que en su lenguaje no dice algo distinto a las otras manifestaciones de la época. Al aplicar al barroco este método, no parto, a mi vez, de un esbozo general histórico-cultural del Renacimiento decadente, sino que me limito a lo que está más próximo y se ofrece inmediatamente a la comparación: la configuración corporal y la actitud corporal en el arte creativo era, quede entendido, de lo que se trataba aquí, no de motivos aislados, sino de la actitud general. ¿Se puede llegar de esta forma a caracterizar completamente un estilo? Esta es otra pregunta que dejo de lado para su momento. Pero la importancia del principio de esta reducción de formas estilísticas a la forma *humana* se debe al hecho de que aquí tenemos la expresión inmediata de algo espiritual.

El ideal corporal del barroco romano se podría describir de esta manera: las formas esbeltas y sutiles del Renacimiento dan paso a cuerpos masivos, grandes, de pesados movimientos, de marcada musculatura y abundante vestimenta (tipo hercúleo).

Han desaparecido la ligereza y la elasticidad alegres. Todo se vuelve grave y se apoya sobre el suelo con más pesadez. La posición postrada se convierte en torpeza inmóvil, sin ninguna elasticidad.

Mientras que el Renacimiento poseía un sentimiento total del cuerpo y guardaba sus contornos constantemente presentes vistiéndole con hábitos ceñidos, el barroco se envuelve voluptuosamente en una masa impenetrable. Se siente más la materia que la estructura interna de la articulación.

La carne tiene una consistencia menor, es fofa y ya no ofrece la recia musculatura del Renacimiento. Los miembros no son libres, todo permanece aprisionado en la masa; la forma resulta toscamente compacta.

Pero hay más: a este efecto de masa se añade en todos los sitios un movimiento con una impetuosidad y con una violencia exacerbada. El arte no se vincula más que a la representación de lo que

7. Meine, *Psychologie der Architektur*, pág. 50. Véase G. Semper, *Stil II*, 5.

está en movimiento, en este movimiento se puede observar una precipitación acrecentada, una aceleración de la acción.

Comparemos, por ejemplo, las distintas representaciones de la Asunción de Nuestro Señor y de la Virgen. En Ticiano, la figura se eleva dulcemente, en Correggio toma ya un cierto impulso, en Agostino Carracci es casi fugaz. Lo ideal ya no es lo apacible del ser, sino el estado de agitación. En todo se exige un comportamiento pasional; lo que en otro tiempo era la expresión simple y fácil de una naturaleza fuerte y vivaz, ahora debe producirse con un esfuerzo apasionante. Las figuras no se mantienen tranquilamente de pie, adquieren un ímpetu patético, aquella rebeldía salvaje, como que si se tuviera que disponer de un enorme poder para impedir que se desplomen.

¡Qué característica es la transformación que sufren los Esclavos de la Sixtina de Michelangelo cuando los Carracci los transponen para hacer de ellos las figuras de la Galería Farnese! ¡Qué inquietud, qué dislocaciones! Todos los movimientos voluntarios se vuelven más penosos, más pesados, exigen un extraordinario despliegue de fuerzas. Por otra parte, los miembros no actúan de manera libre y autónoma, sino que arrastran parcialmente el cuerpo en el movimiento. La emoción, exacerbada hasta el arrebató y el éxtasis, no puede expresarse uniformemente en todo el cuerpo: con una violencia impetuosa, la emoción explota en alguna de sus partes, mientras que en otras el cuerpo permanece sometido únicamente a la pesantez.

Pero este gran despliegue de fuerza no significa en absoluto que la presencia corporal adquiera más vigor. El trabajo de los órganos motores es deficiente, el espíritu no domina más que imperfectamente el cuerpo. Los dos elementos, cuerpo y voluntad, se han separado, por decirlo de alguna manera. Es como si estos hombres ya no dominaran su cuerpo, como si no pudieran imponerle completamente su voluntad; ya no se sabe animar ni dar forma al cuerpo. Estados de disolución, de haber sido vertidos, de abandono informal acompañado por un movimiento violento de diversas partes del cuerpo, se vuelven, y cada vez en mayor medida, los ideales exclusivos del arte.

Tomando un ejemplo, comparemos la Galatea pintada por Raffaello en La Farnesina y por Agostino Carracci en el Palazzo Farnese.



El ejemplo escogido es modesto, pero suficiente para definir lo característico. En Carracci, el movimiento es más vivo, más cargado de emoción, pero el cuerpo —¿qué lejos está en poseer este bienestar que posee la Galatea de Raffaello!— es de una masa más plena, se arrima suavemente y se abandona sin voluntad a la atracción de la pesantez.<sup>8</sup>

Allí donde la pesantez no se expresa suficientemente en el cuerpo, el barroco utiliza poderosas masas de ropajes para insistir en el contraste entre el movimiento agitado y la sorda caída.

Todo lo que hemos dicho sobre la evolución del sentimiento del cuerpo en Roma después del Renacimiento,<sup>9</sup> podemos decirlo a propósito de la creación de las nuevas formas arquitectónicas: el efecto de masa, la grave pesantez, la incapacidad para recobrarse, la falta de flexibilidad y de regularidad formal, intensificación del movimiento, la acción cada vez más atormentada, la agitación apasionada: ya se dan los mismos síntomas.

Y otra vez la evolución permanece paralela cuando la presión se disipa y cuando, hacia mediados del siglo XVII, la arquitectura se vuelve hacia una mayor ligereza. Pero éste ya es otro problema.

5. Naturalmente, es en Michelangelo donde hay que buscar los principios de este arte, a pesar de que haya que hacer depender de un solo hombre el destino universal del arte. Se llama a Michelangelo padre del barroco, y con razón, pero no a causa de las «fantasías arbitrarias» que se ha permitido en su arquitectura —lo arbitrario no puede ser nunca un principio estilístico—, sino por su manera poderosa de tratar los cuerpos, por la terrible severidad, que podía expresarse nada más que en lo amorfo. Los contemporáneos llamaban a esto lo «terribile».

Quiero recoger algunas observaciones sacadas de A. Springer a propósito del estilo de las últimas obras de Michelangelo, cuya particularidad es cada vez más acusada. Le caracteriza así:

«Los personajes de Michelangelo ponen en juego una fuerza

8. Señalemos también que Raffaello ha organizado el motivo para hacer de él un cuadro en altura, Carracci en anchura.

9. Los florentinos ignoraron mucho tiempo la emoción, siguen siendo claros, sólidos, amigos de las reglas; en Venecia, es la calma y la alegría lo que domina; los lombardos tienen una predilección por lo amable y lo bonito.

mucho más poderosa que la que se encuentra en la naturaleza, y mientras que en la Antigüedad todas las acciones parecen ser la expresión de personalidades libres, que en cada momento pueden refugiarse en el seno de estos últimos, los hombres y las mujeres de Michelangelo aparecen como seres sin resistencia, creaciones de una sensibilidad interior que no anima armoniosa y regularmente los diferentes miembros, sino que, por el contrario, dota a unos de toda la plenitud de la expresión, mientras que no concede a otros más que pesadez e inercia.»<sup>10</sup>

«Anima de formas desiguales a sus creaciones.» «Fuerza sobrehumana de ciertas partes del cuerpo, grave pesantez de las otras.» Diseño masivo y en parte hercúleo de sus cuerpos. La impresión de inquietud es reforzada por la oposición sin miramientos de partes correspondientes del cuerpo (*contraposto*). Una emoción violenta conmueve a los personajes, pero el movimiento está obstaculizado: no traspasa más que en determinados lugares la masa compacta, pero con mucha impetuosidad y pasión. Algunas de estas figuras, dice J. Burckhardt, dan a primera vista no la impresión de una humanidad depurada, sino la de una ensordecida monstruosidad.<sup>11</sup>

6. Las figuras sepulcrales de los Medici marcan el apogeo de este arte. Son también la expresión más clara de un estado de ánimo a cuyo servicio estaba este arte. En lo que concierne a estas figuras pretendidamente alegóricas, no hay que dar demasiada importancia, ni a la alegoría en sí misma, ni al sitio en el que se encuentran. Estas figuras de La Noche y El Día, de La Tarde y La Aurora, yacentes allí, suspirando sordamente, luchando por arrancarse del sueño, con los miembros convulsionados o que penden sin vida, se caracterizan por una inquietud y una insatisfacción profundas, ese sentimiento que se encuentra en Michelangelo en todas partes, tanto en sus poemas como en sus figuras,<sup>12</sup> y que a veces uno

10. *Raffael und Michelangelo* II<sup>2</sup>, 247. Véase, además, los ensayos de Henke: *Die Menschen M.'s im Verhältniss zur Antike*, y —sobre la Sixtina— en: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. VII.

11. Burckhardt: *Cicerone*, II<sup>4</sup>, 434.

12. Las figuras de la Tumba de los Medici están preparadas e incluso casi anticipadas por los desnudos de las moquetas de la Capilla Sixtina. Véase en particular el Crepúsculo con la figura de la izquierda entre la Sibila de Cumas e Isaías. Los Esclavos del Louvre reproducen igualmente la misma atmósfera. En fin, «el

denominaría «Weltschmerz»,<sup>x</sup> si la palabra no se hubiera debilitado y perdido su significado.

Se piensa en un milagro al ver cómo Michelangelo ha podido forzar los estados de ánimo para introducirlos en una forma plástica,<sup>13</sup> pero lo que es aún más milagroso es el hecho de que haya conseguido servirse de la arquitectura como expresión de pensamientos análogos. Sus construcciones poseen un carácter extremadamente personal, mayor que en ningún otro artista. Traducen un estado de ánimo individual con una agudeza y una fuerza a lo que la arquitectura no había llegado nunca y a donde nadie ha conseguido llegar.

7. Michelangelo no ha representado nunca una existencia feliz; por esta razón no pertenece ya al Renacimiento. La época que viene después del Renacimiento es fundamentalmente grave.

Se vuelve a encontrar esta gravedad en todos los lugares:<sup>14</sup> la religión preconiza la autodeterminación, el mundo laico se opone de nuevo al mundo eclesástico y sagrado, la alegría de vivir ingenua termina, el Tasso escoge, para su epopeya cristiana, a un héroe que está cansado de este mundo;<sup>15</sup> en las relaciones sociales, domina un tono acompasado y mesurado, la gracia libre y ligera del Renacimiento termina, gravedad y dignidad la reemplazan, en el lugar de la serenidad ligera y jovial se instala una ostentación pomposa, en todos los sitios se exige una grandeza impositiva.

8. Es interesante observar el nuevo estilo en la poesía. La diferencia que se observa entre la lengua de Ariosto y la de Tarso expresa totalmente el cambio de atmósfera.<sup>16</sup> Basta comparar el principio del *Orlando furioso* (1516) y el de *Gerusalemme liberata* (1584).

En Ariosto, qué simplicidad y qué animación en ese comienzo:

---

pensamiento último» de Michelangelo era el decaimiento de un cuerpo perfectamente informe, la abulia total: en La Pietà del Duomo de Florencia y en la Pietà Rondanini.

<sup>x</sup> El concepto «Weltschmerz», difícilmente traducible, podría ser equivalente al «sentimiento trágico de la vida». [T.]

13. Springer, *op. cit.*, II, 262.

14. Remito a propósito de esta transformación intelectual a la exposición de Ranke, Pápste I, 318 y sigs.

15. *Gerusalemme liberata*, 1, 9.

16. El «marinismo» no tiene nada que ver con el primer período del barroco.

«Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
 Le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
 Che furo al tempo, che passaro e Mori  
 D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto...»

Qué cambio, por el contrario, en Tasso:

«Canto l'armi pietose, e il Capitano  
 Che il gran sepolcro liberò di Cristo:  
 olto egli oprò col senno e con la mano;  
 Molto soffrì nel glorioso acquisto:  
 E invan l'Inferno a lui s'oppose, e invano  
 S'armò d'Asia e di Libia il popol misto:  
 Chè il Ciel gli diè favore...»<sup>x</sup>

Notemos los adjetivos de insistencia, las terminaciones sonoras, las pesadas repeticiones (molto..., molto...; e invan... e invano...), la construcción pesada de la frase, el ritmo lento del conjunto. No solamente la expresión, sino también la visión se ensancha, y las imágenes se vuelven cada vez más amplias. Qué reveladora es la transformación que Tasso introduce en el motivo de la musa. La eleva a los espacios celestes infinitos y, en el lugar de la corona de laurel, le da «una corona dorada de estrellas eternas».<sup>17</sup>

No se es parco en el calificativo «gran», por todos los sitios se quiere suscitar en el espíritu del lector imágenes de grandeza. Ya se encuentra la misma tendencia, un poco antes, en un ejemplo extremadamente interesante, la modificación aportada por Berni

<sup>x</sup> Canto a las damas, a los caballeros, a las armas, / A los amores, a la generosidad y a las empresas audaces, / En el tiempo en que los Moros / de Africa pasaron el mar y en Francia hicieron tanto mal... / Canto a las armas piadosas y al Capitán / que liberó el gran sepulcro de Cristo: / ¡Cuántos trabajos para su sabiduría y su brazo! / ¡Cuánto sufrimiento en su gloriosa conquista! / En vano el Infierno se ha levantado contra él, en vano / se armaron los pueblos mezclados de Asia y de Libia: / que el cielo le dé su protección... [T.]

17. «O Musa, tu che di caduchi allori / Non cirondi la fronte in Elicona / Ma su nel Cielo infra i beati cori / Hai di stelle immortali aurea corona»,\* etc. (canto I, 2).

\* «Oh musa, tú que con laureles precederás no ciñes tu frente sobre el Helicon, sino allá arriba en el Cielo entre el coro de los Bienaventurados, posees una corona dorada de estrellas eternas.» [T.]

del *Orlando innamorato* de Boiardo, hacia mediados del siglo XVI, unos cincuenta años después de la aparición del original.<sup>18</sup> Allí donde Boiardo había escrito: «Angélica es la estrella de la mañana, el lis del jardín, la rosa en el arriate de flores», Berni cambia: «Angélica es la estrella que brilla en el Oriente, a decir verdad, el sol». La imagen se ha vuelto más grande, más homogénea, más embriagadora. Boiardo busca demasiado lo particular, ama aún la diversidad multicolor del Renacimiento temprano, la diversidad en la acumulación de los detalles. La época que sigue anhela la grandeza.

Se puede decir en suma: el Renacimiento penetraba amorosamente en cada detalle y se interesaba en su existencia particular, es decir, que el arte no se podía cansar ni de la diversidad, ni de la expresión íntima del detalle. En la época barroca, por el contrario, no se busca lo grande en el detalle, se busca también una impresión de conjunto: *menos percepción, más atmósfera*.

9. Es evidente que hemos sobrepasado el punto a que podía conducirnos el análisis de la concepción barroca del cuerpo. E incluso el hecho de que el barroco no pueda resolverse puramente en motivos corporales es una característica esencial de este estilo. No se tiene ningún sentido del valor y de la importancia individual de la forma, no se es sensible más que a la impresión tosca del conjunto, la forma particular y delimitada —la forma plástica— deja de ser significativa, se compone recurriendo a efectos de masa; los elementos menos definidos, luz y sombra, se vuelven los verdaderos medios de expresión. En otros términos, falta al barroco esta intimidad maravillosa con la obra de arte que supone la facultad de sentir cada forma, y que poseía el Renacimiento: ya no se sentía el cuerpo arquitectónico con la finalidad de que cada parte acompañe el sentimiento de su (simpática) función, sino que se limita a la imagen (pintoresca) del conjunto. El efecto de luz adquiere mayor importancia que la forma.

¿De dónde procede esta disminución de la aptitud para experimentar la forma plástica? Renuncio a esclarecer este fenómeno. Pa-

18. Véase L. von Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Poesie*. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Berlin 1835.) De esta obra ha sido sacado este ejemplo. El poema de Boiardo aparecido en 1494, la versión reformada, en 1541.

rece ser determinado por diversos factores. Uno de los principales podría ser el interés creciente que se manifiesta por «el ambiente», en el sentido moderno del término. El buen estilo se encuentra doblemente amenazado. Por una parte, el culto del ambiente corrompe la finura de la percepción del cuerpo; por otra, esta búsqueda del ambiente induce a la arquitectura a entablar un combate desigual con la pintura, cuyos procedimientos están hechos verdaderamente para expresar un ambiente. Es precisamente por esto por lo que la pintura se ha vuelto el arte específicamente moderno, el arte en que los modernos pueden expresarse más completa e inmediatamente.

Y, a pesar de todo, la arquitectura ofrecía al genio barroco un medio de expresión irremplazable: poseía algo completamente único; era capaz de dar la impresión de *sublime*. Alcanzamos en este momento el corazón del barroco. No puede, propiamente hablando, manifestarse más que en lo grande. La arquitectura religiosa es el lugar en el que conoce una total satisfacción: ahí puede *confundirse con el infinito, disolverse en un sentimiento de supremo poder y en el de lo inconcebible*; de ahí el apasionamiento de la época posclásica. Renunciando a todo lo que se puede aprender, no aspira más que a lo grandioso.<sup>19</sup>

La arquitectura barroca, y ante todo los espacios inmensos de sus iglesias, llena el espíritu de una especie de embriaguez. Es una sensación global, vaga, no se puede aprehender el objeto, se desearía abandonarse a lo infinito.

La religiosidad, reavivada por los jesuitas, utiliza con predilección la representación de los espacios celestes infinitos y de los innumerables coros de los santos que disponen al recogimiento.<sup>20</sup> Uno se embriaga con la representación de lo que escapa a toda representación; desea precipitarse en los abismos de lo infinito. Pero el éxtasis no es el único de la espiritualidad jesuítica: sin insistir demasiado en el hecho de que en la misma época un Giordano Bruno agotaba la voluptuosidad de estos sentimientos —la fusión con el universo es para él la más alta felicidad—<sup>21</sup> observaré simplemente

19. «La belleza se reserva a una generación que conoce la felicidad, pero es por lo sublime como la debe buscar el que no conoce esta felicidad.» Schiller a Süvern. Véase Springer, *Raffaël und Michelangelo*, prefacio a la última edición.

20. *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola., 1546. Preludio.

21. «Amad a una mujer, si queréis, pero no olvidéis abordar lo infinito.»

que los jesuitas vuelven a tomar por su cuenta algo preparado desde hace mucho tiempo. Encontramos una progresión del sentimiento en esta dirección (patológica) en los últimos años de Raffaello. La Santa Cecilia (1513), que deja caer los brazos y que, sobrecogida por la música celeste, levanta en silencio los ojos, no para mirar, sino para abrirse a los sonidos, marca el principio de una serie de cuadros que reproducen el mismo estado de ánimo, más violento, más apasionado, como un sumergirse voluptuoso, como un éxtasis o como devoción ansiosa y de una felicidad supraterrrenal.

La nostalgia que posee el alma para perderse en el infinito no puede encontrar ninguna satisfacción en la forma limitada, en lo simple que se puede abarcar con la mirada. El ojo semicerrado ya no es receptor de la atracción de la bella línea, se exigen efectos más toscos: la grandeza aplastante, la extensión ilimitada del espacio, el encanto inaprehensible de la luz, he ahí los ideales del nuevo arte.

C. Justi caracteriza a Piranesi <sup>22</sup> «de naturaleza moderna y apasionada»: lo infinito, el misterio de lo sublime —del espacio y de la fuerza—, he ahí su campo. Nada más significativo que dichas expresiones.

10. Sobre este punto, el parentesco de nuestra época con el barroco italiano se hace evidente. Al menos en algunas de sus manifestaciones. Son las mismas emociones a las que un *Richard Wagner* <sup>23</sup> recurre para actuar sobre nosotros. «Ahogarse —hundirse— inconsciente —placer supremo—.» Su estilo coincide perfectamente con la forma barroca y no es un azar si él recurre precisamente a Palestrina, que es contemporáneo del barroco.

No se tiene la costumbre de calificar el arte de Palestrina como barroco; y, sin embargo, la comparación de los estilos muestra muy bien su parentesco. Pero en el momento en que una de estas artes comienza su declive, la otra toma conciencia de sí misma. Lo que se vitupera en la arquitectura, y que se siente fuera de lugar, puede parecer en la música completamente adecuado, porque está en su naturaleza expresar estados de ánimo amorfos. Es precisa-

22. C. Justi, *Winckelmann*, I, 254.

23. R. Wagner, *Sämmtliche Werke*, IX, 98 y sig.

mente esta regresión de la frase rítmica unida, de la construcción estrictamente sistemática y de la articulación clara y ordenada, la que puede parecer, en la música, corresponder, e incluso ser necesaria, para la expresión de un estado de ánimo, mientras que la arquitectura va en este caso demasiado lejos, y sobrepasa sus límites naturales. Y es así como el elemento vital de la música de Palestrina, lo que se ha designado como la «latencia del ritmo» (Ambros), como la adopción en el arte de un elemento «arrítmico» (Seidl), puede ser saludado como un progreso;<sup>24</sup> pero, para la arquitectura, significa la disolución.

La arquitectura en su apogeo se define por el sentimiento, experimentado poderosa y universalmente, de la dicha de la forma claramente concebida, precisa y limitada. Este sentimiento lo había poseído el Renacimiento. La suprema belleza, la «concinntas» es, según la expresión de Alberti, «animi rationisque consors»,<sup>x</sup> es el estado de perfección, el fin al que aspira la naturaleza en todas sus creaciones.<sup>25</sup> En todos los sitios donde encontramos la perfección, sentimos en seguida su presencia, pues está en nuestra naturaleza el exigirla: «natura enim optima concupiscimus et optimis cum voluptate adhaeremus».

La perfección es el justo medio entre lo demasiado y lo demasiado poco. El arte de lo amorfo no conoce ninguna limitación, ninguna expresión que sea agotadora y concluyente.

La época clásica del Renacimiento posee la misma sensibilidad que la Antigüedad clásica. Y para hacer surgir con toda su fuerza la oposición histórica con el barroco no veo nada mejor que recoger lo que Justi cita como característico del sentimiento artístico de Winckelmann, considerado como una naturaleza clásica;<sup>26</sup> medida y

24. A. Seidl, *Vom Musikalisch-Erbabenen. Leipziger Dissertationem*, 1887, pág. 126. Ambros, *Musikgeschichte*, IV, 57.

<sup>x</sup> «La compañera del espíritu y de la razón.» [T.]

25. Lib. IX: «Quidquid enim in medium proferat natura, id omne ex *concinntatis* lege moderatur, neque studium est majus ullum naturae quam ut quae proderit *absolute perfecta* sint.»\*

26. Justi, *op. cit.*, II, 364.

\* «Todo lo que inventa la naturaleza está gobernado por la ley de la armonía y su mayor preocupación es que todo lo que crea sea de una absoluta perfección.» [T.]



forma, simplicidad y nobleza de línea, tranquilidad del alma y suave emoción, he ahí las grandes palabras de su evangelio artístico. Las aguas cristalinas son su símbolo preferido. Búsquese lo contrario a cada uno de estos conceptos y se habrá caracterizado la naturaleza del nuevo estilo.

Tercera parte:

LA EVOLUCION DE LOS TIPOS

## 1. LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

1. *Construcción central y construcción longitudinal.* La construcción central con cúpula era el ideal del Renacimiento. En esta forma la época encontró su más perfecta expresión. Hacia ella dirigió todas sus fuerzas.<sup>1</sup> El principio de la construcción central, contraria a toda construcción longitudinal, es la perfecta unidad y homogeneidad. Exterior e interior se corresponden absolutamente, todos los lados deben ofrecer el mismo aspecto. En el exterior como en el interior, cada línea aparece determinada por la fuerza que se ejerce a partir del centro y que equilibra todo. Y es justamente ahí donde reside el carácter de estabilidad y de reposo, propio a los edificios de esta naturaleza. Los cuatro brazos de la cruz están perfectamente equilibrados, en ninguna parte existe inquietud o movimiento; la luz de la cúpula inunda uniformemente desde el centro todas las partes; en todos los sitios domina la terminación y la perfección del *ser*.

El arte no se mantuvo en este ideal. Vignola creó con el Gesù un tipo nuevo: la nave alargada; y no sólo determinó las nuevas construcciones de las épocas siguientes, sino que incluso San Pedro se tuvo que doblegar ante este nuevo tipo. A pesar de lo que se puede decir en favor de las ventajas que la nave alargada ofrece para la celebración del servicio religioso, esto no puede ser determinante para el barroco; por ello el Renacimiento no había renunciado a la construcción central.

Es cierto que hay que dar razones estéticas para explicar esta elección. En un caso preciso tenemos la prueba del papel que desempeñaron estos factores: en Venecia, durante la construcción del Re-

1. Burckhardt, *Renaissance in Italien*, pág. 99.

dentore, no había una decisión definitiva entre la forma longitudinal o central y es el recuerdo de la belleza del Gesù lo que determina la decisión.<sup>2</sup> No sacaría, sin embargo, ninguna conclusión si no se pudiera constatar lo mismo en todos los lugares a donde se dirige la mirada: en todas las partes en la decoración se encuentra el paso de la forma redonda a la oval, de la cuadrada a la oblonga, etc. En términos de psicología: se abandona el sentimiento de satisfacción y de paz en beneficio del movimiento y del devenir. No se desea aquello que está acabado, sino que se busca la atracción de la tensión. La disposición central se acepta de golpe, total y completamente, se presenta como una perfección absoluta, que no desea otra cosa, y no hace sino gozar de una existencia apacible. La forma longitudinal posee, por el contrario, una dirección determinada y parece moverse constantemente en esa dirección. La iglesia de nave alargada con cúpula lleva esta impresión al paroxismo: aquel que entra es arrastrado por una fuerza mágica hacia adelante, al encuentro con la luz que cae a raudales de la cúpula. La cúpula en sí misma no se *vuelve* cúpula más que cuando se avanza; se la ve crecer y es justamente esta atracción del devenir la que responde al espíritu del arte barroco.

Lo que opone el barroco al movimiento longitudinal del gótico es el hecho de que hace conjugar dos elementos juntos: la nave alargada, que se termina en un ábside y la cúpula, que atrae todo hacia sí. La primera es muy corta para que la cúpula no aparezca como un simple apéndice, sino que se sienta en todos los sitios su fuerza centralizadora.

La nave alargada recibe una extensión apenas igual a dos diámetros de la cúpula. A esto se añade el hecho de que está construida como un espacio homogéneo, con simples capillas laterales, y de esta forma la cúpula puede corresponder a toda la anchura de la nave (véase más adelante). El modelo característico a este respecto es el Gesù de Vignola (1568) (Fig. 12).

Se puede ver un síntoma anterior a esta transformación en el hecho de que Bramante mismo terminó por elaborar un proyecto de nave alargada para San Pedro (según testimonio de Onophrius Pan-

2. Dohme, *Norditalienische Zentralbauten* (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen V).

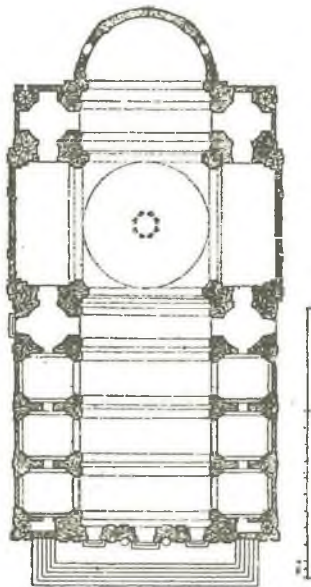


Fig. 12.  
Il Gesù. Planta.

vinus, *De basilica Vaticana*), sin que sepamos si lo hizo de buen grado. Recordemos a este propósito la sección que muestra Geymüller (II, 25, Fig. 3). Es igualmente una nave alargada la que proyectaban Raffaello<sup>3</sup> y Antonio da Sangallo. Las últimas manifestaciones de Michelangelo en favor de la nave alargada tuvieron sin lugar a dudas una gran influencia: San Giovanni de' Fiorentini y Santa Maria degli Angeli. El hecho decisivo fue la transformación de San Pedro. Para iglesias más pequeñas el espacio *oval* reemplaza el espacio redondo. El primer (?) proyecto se encuentra en Serlio (lib. V, fol. 204); la forma es poco frecuente. En Roma: San Andrea (Vignola), donde la cúpula oval cubre un espacio oblongo (1552), San Giacomo degli Incurabili (Francesco da Volterra), San Andrea (Bernini), San Carlo alle Quattro Fontane (Borromini), etc. Construcciones pu-

ramente centrales no reaparecen más que en el segundo período del barroco, cuyo sentimiento vital es completamente otro. El norte de Italia, por el contrario, no ha renunciado nunca a ello; al igual que en artes plásticas ha conservado la imagen existencialista, de la misma forma nunca ha renunciado, en arquitectura, a las formas del ser.

2. *Organización de la fachada.* La construcción central puede prescindir de fachada, en la construcción longitudinal es de una necesidad absoluta. El tratamiento al que la someten los arquitectos

3. Según la crítica de Antonio da Sangallo, habría sido muy oscura: «*Detta nave sarà ischurissima*» \* (Vasari, comentario, V, pág. 477). Se debe suponer que Raffaello contaba con el efecto de contraste pintoresco entre la nave oscura y la cúpula clara. Compárese la parecida arquitectura pintoresca y oscura del Heliodoro.

\* «Esta nave será muy oscura.» [T.]

del barroco hace de ella un espectáculo de la más grande magnificencia que precede al cuerpo de la iglesia, sin ninguna relación orgánica con el interior. Incluso las perspectivas laterales están completamente descuidadas

Al contrario del Renacimiento, que ha ensayado una multitud de construcciones (la mayor parte de las cuales ha quedado como proyecto), el barroco posee en seguida un tipo preciso de fachada, cuya evolución es muy clara. La fachada tiene dos pisos, uno inferior, a la altura de las capillas, y un piso superior de anchura inferior que corresponde a la nave central, pero que a menudo le sobrepasa con mucho en altura, y está coronado por un frontón. Lateralmente se apoyan unas volutas. (El piso superior de igual anchura es una excepción.) El muro está dividido por pilastras, de manera que obtiene cinco tramos abajo y tres arriba; cuando las dimensiones son más reducidas se encuentran también tres y uno. El tramo mediano es un poco más ancho y comprende puerta y ventana superior, las otras superficies están rellenas con nichos y con excavaciones rectangulares.

Se encuentra este tipo en estado puro y casi esquemático en la fachada de Santo Spirito en Sassia<sup>4</sup> (Fig. 13). No es aún barroca, pero contiene todos los elementos que el nuevo estilo agrupará y dará forma muy pronto.

Cuando las dimensiones aumentan, la división por pilastras simples se mostrará insuficiente; aparecerán pilastras acopladas a las que se unirán medias pilastras en ambos lados mientras que nacen las formas de la doble pilastra fasciculada.

4. Antonio da Sangallo pasa normalmente por ser el autor. G. Milanesi lo atribuye a B. Peruzzi (Vasari, IV, pág. 604, n. 3); se equivoca, me parece. En todo caso, el interior es de Sangallo, pero no acabó la construcción él mismo, la fachada fue terminada por Ottaviano Mascherino durante el pontificado de Sixto V (Baglioni, *Vite*, pág. 94). La comparación con sus otras obras hace suponer que mantuvo en lo esencial el diseño de Sangallo.

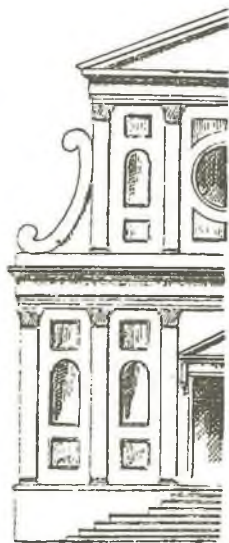


Fig. 13. Santo Spirito.  
Dibujo esquemático.

La columna no desaparece nunca totalmente, pero sólo en el siglo XVII vuelve a encontrar una vida más activa. Hasta el punto de no limitarse al tramo del pórtico, sino que invade toda la fachada. Pero debe esperar aún mucho tiempo antes de recibir un nuevo diseño libre. Al principio permanece unida al muro a medias, o al menos una cuarta parte, Santa Maria in Campitelli (de Carlo Rainaldi, 1665) es uno de los primeros ejemplos en el que la columna resalta completamente libre. Lo único es que ahora se adosa a la pilastra. En lo que concierne a la ordenación de las pilastras que dividen el muro, era en principio la misma en el piso inferior que en el superior, pero muy pronto la diversidad se vuelve regla. Habitualmente es un orden compuesto el que sucede a un orden corintio (raramente dórico). Como en la baja Antigüedad, es el capitel con hojas, que es un capitel en movimiento, el que más gusta. Lo nuevo es el diseño masivo de hojas: no se utiliza el acanto dentado, sino una forma suavemente redondeada.<sup>5</sup> Desde Antonio da Sangallo esta forma es utilizada constantemente; se la encuentra también en las Regola de Vignola. Friso y arquitrabe quedan sin ornamentos, pero habitualmente el friso de la ordenación inferior lleva una inscripción (la dedicatoria), que más tarde, cuando las uniones de las cornisas se hicieron más frecuentes, se lleva a cabo sin ningún escrúpulo (por ejemplo en San Ignazio, 1636; San Ambrogio e San Carlo, etcétera).

De capitel a capitel se desarrolla una corona o el espacio libre se llena con un marco de decoración. La delimitación de una zona propia a los capiteles ha sido aplicada muy pronto en el Renacimiento. Es sobre los arcos de triunfo romanos donde se encuentra este motivo. Primero existe únicamente un marco sin relleno, luego se rellena con una corona o con marcos de decoración de formas cada vez más opulentas, hasta que al final no quede ni un pequeño sitio vacío. El tratamiento del piso de abajo difiere del que se da al piso de arriba, y el tratamiento de los campos interiores frente a los exteriores. Volveremos sobre ello.

Los tramos reciben al principio nichos abovedados (vacíos) y por encima y por debajo de éstos concavidades rectangulares (o entrepaños salientes). Pero ya en los años 70, cuando el estilo se vuelve

5. La arquitectura romana antigua había comenzado a transformar el capitel griego en el mismo sentido. Escogió el «*acanthus mollis*» en lugar del «*acanthus spinosa*».

completamente serio, se procura no hacer nichos redondos, o al menos se los reserva para el piso superior, mientras que abajo, unas ventanas de arquitectura rectangular ocupan su lugar (véase la fachada del Gesù según el proyecto de Vignola y de Giacomo della Porta). Pero de todas formas el nicho se encuentra englobado en una composición con frontón, y es ahí donde interviene una de las funciones fundamentales del barroco: toda la fuerza de la decoración es proyectada hacia arriba. El frontón no es soportado por medias columnas o pilastras, sino que fuerte y ricamente adornado, reposa sobre opulentas repisas, terminadas por simples estrías o canales laterales. Una ligera corona hace el resto. Pero el nicho no debe dar la sensación de un espacio hueco; es, para el barroco, impensable sin estatua, y los personajes apasionadamente agitados de este estilo, unidos al encuadramiento arquitectónico lujuriente, de la forma que acabamos de describirlo, constituyen un conjunto con un movimiento magnífico.

Los entrepaños, que pueden parecer esbozos de relieves, como los había previsto Michelangelo en un principio para San Lorenzo (Florencia), siguen a su escala la misma evolución: también ellos reciben frontones que dan grandes sombras, ornamentaciones ligeras en la base y un relleno exagerado.

El pórtico, primitivamente simple y absolutamente subordinado, se vuelve, debido a múltiples columnas salientes, la pieza principal de la fachada. El tramo del pórtico recibe su propio frontón, e incluso un doble frontón (frontón en arco de bóveda y frontón triangular encajado).

De la misma manera, la ventana del piso superior recibe una importancia mayor en la composición: de un círculo sin ornamentación se convierte en ventana de gran pompa, en la que el tipo arquitectónico de los nichos conoce su paroxismo.

Durante mucho tiempo las volutas no poseen una forma estable: las primeras que Alberti había diseñado para Santa Maria Novella, decoradas con una incrustación inanimada, no hicieron escuela. Las volutas de la Catedral de Turín y de la iglesia de San Agostino en Roma muestran igualmente la gran incertidumbre que se experimentaba frente a esta forma. Michelangelo proyectaba reemplazarlas en San Lorenzo, por estatuas colosales de adolescentes. En Vignola, las volutas tienen un diseño simple, una pendiente abrupta



v ninguna ornamentación (como, en otro contexto —cúpula de San Pedro— en Bramante; véase el diseño de Serlio, L. III, fol. 66); Sangallo posee más fogosidad (en el Santo Spirito y también se encuentra la misma forma en su proyecto de fachada para San Pedro, citado por Geymüller, *op. cit.*, Il. 42, Fig. 2). En él se inspira el joven Giacomo della Porta, en Santa Caterina de' Funari, pero éste intenta obtener en el extremo superior un contacto más grande con el cuerpo principal, añadiendo una hoja replegada hacia atrás; en San Girolamo, Martino Lunghi el Viejo y sobre todo en Santa Maria Traspontina, Mascherino, aportan soluciones curiosas. El punto de partida de la voluta es igual al modelo de Vignola, pero termina en una espiral que corona una cabeza de mujer con capitel jónico. Es visiblemente una tentativa de construcción en caríatide, pero únicamente más tarde es cuando Lunghi el Joven, en San Vincenzo y San Anastasio y San Antonio de' Portoghesi, encontrará a este problema una solución llena de fogosidad y de libertad. Giacomo della Porta ha propuesto una forma intermedia en el Gesù; la voluta es pesada, pero llena de vida; el desarrollo descendente muy acusado, conforme a la gravedad del estilo. En fin, Maderna dio a la línea el carácter de un esfuerzo apasionado (Santa Susanna). En el barroco tardío, el elemento pierde su pesadez y frecuentemente se trata como un contrafuerte curvada. Sucede lo mismo en los edificios de Martino Lunghi el Joven citado más arriba, en San Marcello de Fontana, donde el motivo es una rama de palma, etcétera. (Ilustr. 6, 8; Fig. 16.)

En Florencia, la voluta —de muy pequeña medida— está cortada por el medio, es decir, se compone de dos elementos, los cuales en sí mismos, constituyen la forma. El sentido de la fogosidad y del movimiento falta aquí totalmente; véase, por ejemplo, Santa Trinità de Nighetti. Los decoradores venecianos se alejan cada vez más del barroco romano: disuelven la voluta en puros arabescos, como Salvi en Santa Maria ai Scalzi.

En la manera pesada, se subraya la importancia del borde horizontal del frontón por medio de anchas acróteras. No es un motivo barroco el terminar las pilastras en estatuas, obeliscos, antorchas, candelabros. Para el Gesù, Vignola quería aún estatuas, Giacomo della Porta rechaza todo lo que pueda recordarlas. Cuando el barroco pone un remate, utiliza una forma masiva, al igual que la balaus-

trada, que tiene para toda la fachada un valor igual: Maderna en Santa Susanna, donde las balaustradas sobre los muros de cada lado de la fachada subrayan el motivo y son al mismo tiempo su única justificación. (Ilustr. 8.)

Los peldaños ante la iglesia son igualmente objeto de una elaboración masiva; ya no descienden simplemente ante la puerta principal, sino que continúan extendiéndose a lo largo de toda la anchura de la fachada (en Santa Susanna la forma actual es una restauración moderna errónea). Incluso grandes escaleras, como en San Gregorio Magno sobre el Monte Caelius, no tienen ninguna división, a fin de dejar actuar a las líneas horizontales en todo su poder. Por otra parte, las escaleras no son muy altas; corresponde al zócalo de la iglesia que es siempre muy bajo, mientras que era precisamente por esta parte de la construcción donde los teóricos del Renacimiento exigían la mayor altura posible, siendo la dignidad del edificio proporcional a su altura: así, Alberti y también Serlio.

No analizaremos extensamente la forma que se da a las diversas partes de la construcción, pues, por muy características que sean, estas partes no constituyen, sin embargo, la esencia del estilo, lo principal sigue siendo los nuevos principios de composición.

Nichos y entrepaños son los elementos de la decoración plana. En el Santo Spirito, están distribuidos de tal manera que el nicho ocupa el medio del tramo rodeado por encima y por debajo, a igual distancia, de un entrepaño, y, por todos los lados, de un espacio libre agradable a los ojos... He ahí la sensibilidad del Renacimiento. El barroco introduce una nueva ley: la superficie ya no es un conjunto cerrado en sí, que se llena satisfactoriamente; los nichos parecen aprisionados entre las pilastras, no tienen suficiente espacio alrededor de ellos, y, por esta razón, tienden hacia arriba; ya no se mantienen serenas en medio de la superficie, sino que lo mismo que la forma decorativa que se les da expresa un impulso hacia arriba; igualmente su posición muestra que, con todas sus fuerzas, aspiran a subir: habitualmente, van hasta chocar con la zona de los capiteles y frecuentemente la interrumpen.

Dicha composición no puede sino tener un efecto inquietante e incluso angustiante, si no se propone ninguna solución al conflicto. De hecho, la solución aparece en el piso superior, donde la emoción

se calma, donde la superficie y el relleno mantienen una relación satisfactoria.

Al lado de este desarrollo vertical, el desarrollo horizontal de la fachada es el objeto de un tratamiento nuevo. En Santo Spirito encontramos una fachada con cinco tramos yuxtapuestos regularmente; el tramo medio, un poco ancho, es el único elemento de diversidad. Es esta coordinación la que el barroco reemplaza por una subordinación enérgica y esto entendido de forma distinta a como lo entendía el Renacimiento. En esta época se dividían igualmente las fachadas en partes independientes y dependientes, y, generalmente, el cuerpo central dominante estaba flanqueado de edificios laterales más pequeños, unidos al cuerpo principal por partes retradas. Pero los elementos subordinados —y ahí radica el punto decisivo— seguían conservando el carácter de individualidades autónomas; estaban subordinados, pero gozaban de un desarrollo completamente libre; no daban en ningún momento la impresión de ser obligados a renunciar a lo que eran, a causa de una voluntad extraña más poderosa. Por el contrario, el barroco no reconoce ninguna existencia individual libre. Todo permanece encerrado en la masa general. La división horizontal que establece consiste en hacer resaltar una parte central y en retrasar las partes laterales que permanecen en un estado no dividido e informe. Los ornamentos y las columnas no se reparten regularmente sobre toda la anchura de la fachada, sino que se disponen según una progresión hacia el centro, que va de la pilastra a la media columna, de la media columna a los tres cuartos de columna; mientras que los tramos laterales permanecen vacíos, en el centro la magnificencia de la decoración se despliega en toda su plenitud.

Si se le añade que en la grandeza se buscaba siempre lo colosal, se deberían haber agotado las leyes según las cuales se han formado aquellas fachadas que han hecho posible, que en poco tiempo, no sólo en Roma sino en toda Italia, se haya podido olvidar completamente el Renacimiento.

El segundo período del barroco ya no tiene el sentido de las progresiones verticales y horizontales, decora la superficie de manera igual (se ve ya en San Andrea della Valle, 1665). En el norte de Italia, particularmente en Venecia, no se ha comprendido nada de esta progresión.

El barroco no ha dado nunca una forma orgánica al cuerpo de la iglesia. Se descuidan completamente las fachadas laterales y no se esconde nada. Se limita a ornamentar ricamente la parte capital; en cuanto a las otras cuatro partes, basta con ordenarlas ligeramente. Se emplea ladrillo en lugar de travertino. Al principio, una débil sucesión de salientes encuadra aún las ventanas de capillas, pero más tarde se abandona también; igualmente desaparecen las volutas, que habitualmente se encontraban arriba, en el releje del piso superior, que se habían repetido según el modelo de las volutas de la fachada. El ejemplo más claro de fachadas descuidadas lo encontramos en las laterales de Santa Maria dei Miracoli y de Santa Maria ai Monti, que dan lugar a la entrada del Corso.

En lo que respecta al entorno de la iglesia, únicamente la plaza ante la fachada tiene derecho a una atención particular por parte del arquitecto. Bramante había proyectado rodear por todos los lados sus edificios centrales, como lo muestra el magnífico cinturón de pórticos que San Pedro debía tener (Geymüller, Il. 7). El barroco, que no tiene la noción de cuerpo arquitectónico, desea por el contrario desviar la mirada de los lados. Lo que se esconde detrás de la fachada debe ser una sorpresa. Por el contrario se deja, cuando se puede, un vasto espacio ante la fachada. Pues el barroco tiene necesidad de espacio y el ejemplo más grandioso de esta necesidad nos es suministrado por la columnata de Bernini. (Ilustr. 1.)

3. *La evolución histórica de la construcción de las fachadas.* Hemos dicho que el Santo Spirito constituía, por decirlo de alguna manera, el esquema de todas las fachadas posteriores: todo está contenido potencialmente, ninguna solución se define de antemano. Los dos órdenes arriba y abajo son parecidos, la parte media no forma un saliente, el entablamento es reposado e ininterrumpido. (Fig. 13.) En la fachada de Santa Caterina de' Funari, de Giacomo della Porta,<sup>6</sup> su primera obra, acabada en 1564, está presente el nuevo sentimiento, pero no se atreve a manifestarse más que discretamente. (Ilustr. 6.)

6. Reproducción en Rossi, *Insignia templa Romae*, fol. 61. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, I, Il. 7. Peyer-Imhof, *Renaissance-Architektur Italiens*, Il. 34. Gurlitt, *Barock in Italien*, fig. 26.



Fig. 14. Santa Maria ai Monti.

El ordenamiento de las pilastras es aún parecido en los dos órdenes, pero el relleno de las superficies se diferencia ya según los pisos: abajo comprimido, sin espacio libre, arriba más desahogado. La zona de los capiteles posee guirnalda opulentas. Para el desarrollo horizontal los tres tramos medianos, con su entablamento, forman un saliente, las pilastras laterales se unen unas con otras. El diseño de la puerta ya es más importante con columnas libres. El conjunto permanece aún tímidamente esbelto.<sup>7</sup> Pero en el Gesù, en Roma, la primera gran creación de Giacomo della Porta que sucede a Vignola, los cambios que el nuevo arquitecto aporta al plano de su predecesor ofrecen un gran interés y muestran incluso el crecimiento del estilo. Citemos antes de examinarlo la pequeña fachada de Santa Maria ai Monti<sup>8</sup> (Fig. 14), que, aunque fue acabada en 1580, después del Gesù, debe ser analizada junto a Santa Caterina, la cual reproduce el mismo estilo dieciséis años más tarde. (Ilustr. 7, 6.)

La fachada produce un efecto más pesado y más en movimiento. El zócalo es bajo, las pilastras anchas, hay un gran ático por encima del primer orden, lo que da más peso al piso inferior. El ático está agujereado por la ventana superior. El frontón se ensancha ampliamente. En lo concerniente al desarrollo horizontal, los tramos exteriores (que llevan las volutas) están retrasados, se apoyan en la pilastra de ángulo del cuerpo principal por una media pilastra y dan de este modo nacimiento a un matiz que todavía falta en Santa Caterina. La plasticidad de la decoración aumenta en vivacidad a medida que se aproxima al centro. Los tramos laterales son estrechos y per-

7. La fachada de Santa Annunziata en Génova (reproducción en P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, I, 61) se atribuye equivocadamente al romano Giacomo della Porta. Es su homónimo milanés el que la ha construido (véase más arriba, nota 19 de la Introducción), lo que el estilo en principio diferente habría podido por sí mismo probárnoslo.

8. Rossi, 71. Letarouilly, 27. Burckhardt, *Renaissance in Italien*, fig. 67.

TEMPLI IESV ROMAE PARS ANTERIOR  
IACOBO VIGNOLA ARCHITECTO INVENTORE

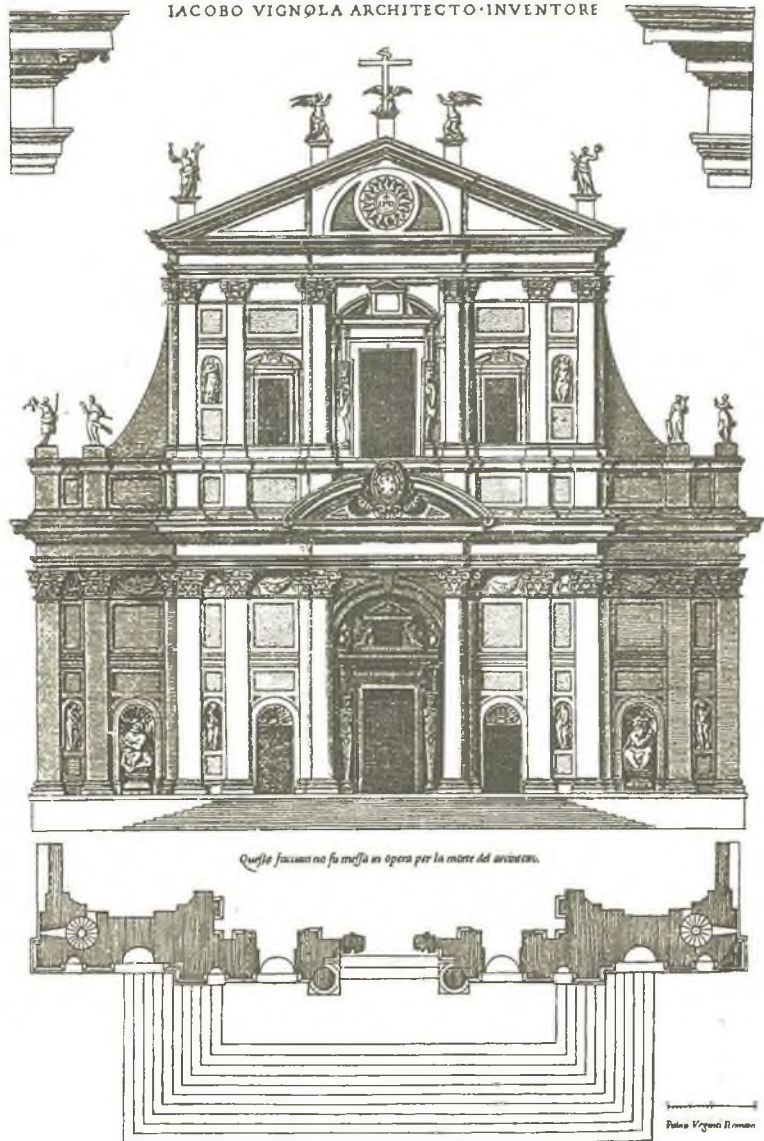


Fig. 15. El Gesù (Vignola)

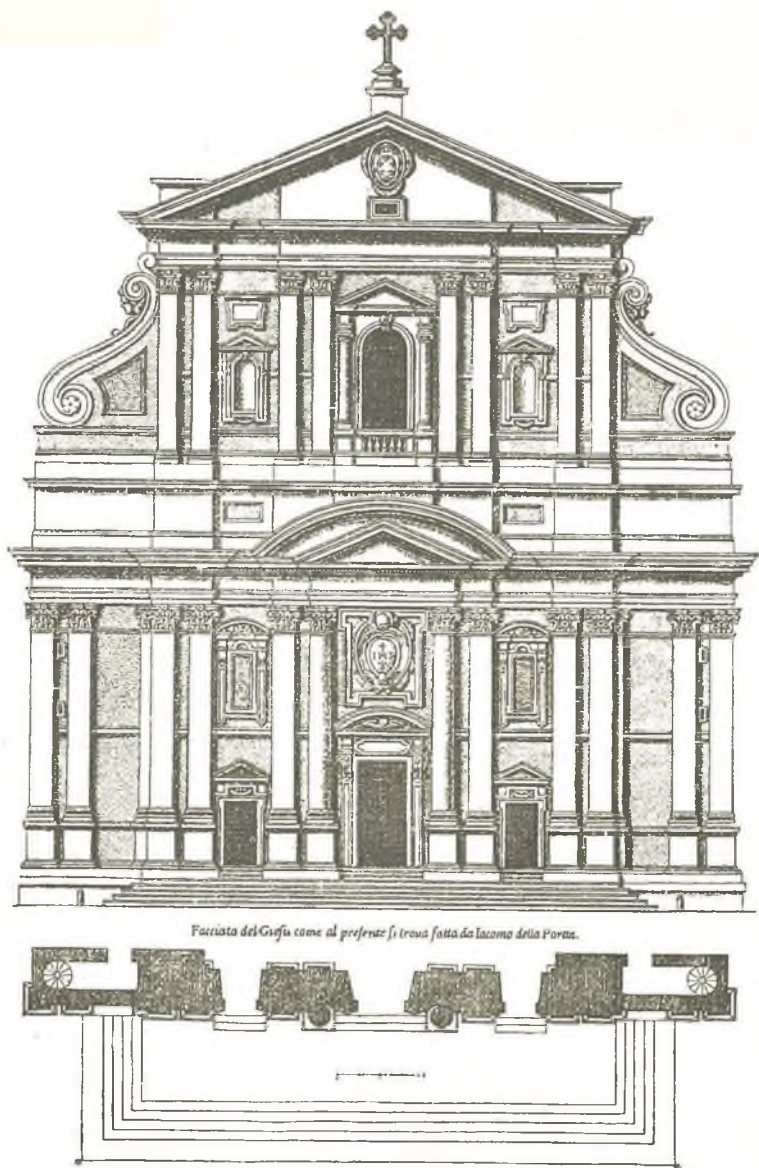


Fig. 16. El Gesù (G. della Porta)

manecen totalmente vacías, las zonas del capitel están débilmente rellenas. El desarrollo vertical presenta un orden corintio en la parte de abajo y un orden compuesto en la de arriba; los entrepaños por encima y por debajo de los nichos están enérgicamente contrastados, el de abajo cuadrado y liso a la manera de un zócalo, el de arriba más libre y más ornamentado. El contraste en el tratamiento se refleja también en la diferencia del piso. Por encima del pórtico un entrepañno da una sombra muy fuerte e interrumpe la zona de los capiteles. Arriba todo es más tranquilo, pero el contraste no está aún elaborado con toda su fuerza y en toda su pureza. A pesar de todo, esta fachada es una de las más logradas de este estilo.

*Il Gesù.* Esta obra de Vignola es el edificio barroco típico. El arquitecto murió en 1573, cuando la fachada (Fig. 15) no había sido comenzada todavía. Su sucesor, Giacomo della Porta, elaboró un nuevo proyecto (Fig. 16) y acabó la fachada según éste en 1575.

El sistema es el mismo en los dos casos: tramos laterales retrados, división por pilastras dobles, el acento principal puesto sobre la parte central. Aquí las pilastras elevadas al rango de columnas, el tramo del pórtico está coronado por un frontón propio. Pero, a pesar de una aparente similitud en los medios de expresión, ¡qué diferencia en los efectos! ¡Qué quietud y qué claridad en Vignola! Comparado con Giacomo della Porta, nos afecta aún a la manera de los artistas del Renacimiento. Y de hecho se vuelve a encontrar aquí el gusto por una división bien precisa y el sentimiento de la autonomía de las diferentes partes de la fachada.

La primera diferencia radical es la relación de los pisos entre sí: en Vignola tienen el mismo valor, en Giacomo della Porta el piso inferior tiene más peso, el otro no parece más que sobrepuesto. Esta simplificación realza considerablemente el poder de la fachada.

Los pisos están divididos por pilastras acopladas. Vignola introduce además una segunda división llevando un friso a los dos tercios de altura abajo y a los tres cuartos arriba, para obtener más superficies pequeñas. Los campos creados de esta manera poseen todas proporciones simples y racionales: están rellenos de nichos o rodeados por un marco regular perfilado, pero de todas maneras tratados como formas autónomas. Vignola individualiza incluso las pilastras emparejadas intercalando nichos y marcos; no quiere que



produzcan un efecto de masa sino que actúen como individualidades aisladas.

Giacomo della Porta abandona completamente este principio. Aproxima las pilastras lo máximo posible y elimina todo relleno intermedio; las superficies conservan su totalidad indivisible (una delgada faja a media altura no hace que cambie esta impresión), quiere que la masa sea valorada como masa; los tramos que las pilastras delimitan sobre los muros deben su forma al azar y ningún marco les da un carácter de autonomía. Además, Giacomo della Porta ya no permite la relajación de la masa mural por medio de esos grandes nichos que Vignola disponía en los tramos laterales como continuación de las puertas; deja estos tramos vacíos y obtiene entonces la impresión de una unidad masiva, la cual se relaja hacia el centro, pero también aquí, solamente en una cierta medida: la fuerza plástica de las columnas está atenuada y no se encuentra en el pórtico principal la libre abertura en forma de arco de triunfo que se encontraba en Vignola. Pero a pesar de toda esta moderación, tanto el desarrollo vertical como el horizontal son realizados de manera eficaz, e incluso, por primera vez, de manera grandiosa. Dominan los elementos pesados, zócalos, cornisas, áticos, frontones y volutas. El diseño general es considerablemente más poderoso, la arquitectura desemboca en la expresión de una gravedad casi agobiante.

Otra iglesia, que se atribuye a Giacomo della Porta, San Luigi de' Francesi,<sup>9</sup> sale completamente de su línea de evolución; muestra incluso una vacilación tan incierta que no se le puede atribuir al maestro de Santa Maria ai Monti y del Gesù.<sup>10</sup> Esta monótona fachada no lleva ninguna huella de los principios que se encuentran realizados con una fuerza creciente en las obras de Giacomo. Según el modelo de Santa Maria dell'Anima, el muro de la fachada tiene la misma anchura en el piso superior, mientras que el frontón no corresponde más que a la parte media. Pero, como la división de esta inmensa superficie es insuficiente, el arquitecto intenta todos los me-

9. Rossi, 39; Gurlitt, 31.

10. Vasari, I, 123. Según él, trozos de otra construcción habrían sido integrados en la fachada. Esto ha podido tener su influencia. Tampoco es Giacomo della Porta quien la construyó, si se da crédito a Baglioni, pág. 77 «Le porte con li due ordini della facciata furono di suo ordine e disegno».\*

\* «Las puertas con los dos órdenes son un proyecto suyo.» [T.]

díos: pilastras fasciculadas, arquerías ciegas, nichos redondos y angulares, concavidades, entrepaños en relieve, formas que en otro tiempo Giacomo della Porta no había empleado nunca, y todo esto disperso sobre la superficie sin ningún sentido arquitectónico; de desarrollo vertical, ninguna huella, etcétera.<sup>11</sup>

Las fachadas de Martino Lunghi el Viejo tampoco tienen ningún valor propio. Es un maestro del norte de Italia, embarado, que busca en Roma ansiosamente modelos y que debe lo mejor de sí mismo a Giacomo della Porta.

San Atanasio dei Greci (acabada en 1582)<sup>12</sup> es bastante monótona. Del norte de Italia provienen las dos torres,<sup>13</sup> las cuales, subiendo de los tramos laterales, rodean el frontón, al igual las superficies escalonadas hacia el interior, en el piso superior, motivo que el barroco tardío utiliza abundantemente.<sup>14</sup> La segunda construcción, San Girolamo de' Schiavoni (1585),<sup>15</sup> recoge la manera juvenil de Giacomo della Porta, pero sin genio. Lunghi conserva en su conjunto el sistema de Santa Caterina, pero llena las super-

11. La fecha de construcción de la fachada es imprecisa. El hecho de que Antonio da Sangallo haya realizado también un proyecto de fachada (Vasari, V, 484) podría significar que la iniciación de la obra habría tenido lugar más pronto. Pero, por otro lado, la observación de Vasari citada más arriba (nota 10) daría un «terminus ante quem», si la expresión «le dette pietre ed altri lavori furono posti nella facciata della chiesa di San Luigi» \* (I, 123) se refiere a la fachada actual y no a cualquier fachada provisional. Si la construcción comienza verdaderamente antes de 1568 (fecha de la observación de Vasari), está muy próxima a Santa Caterina de' Funari, y es imposible atribuírsela a Giacomo della Porta. Únicamente los pórticos pueden ser de él.

12. Rossi, 62.

13. Sin embargo, en el norte de Italia las torres no quedan unidas a la masa, sino que son aisladas. Véase los diseños de Serlio, por ejemplo, fol. 215.

14. La Trinità dei Monti, cercana a San Atanasio, no es obra de Domenico Fontana, como se admite en general. Únicamente la escalera y el portal de la iglesia son de él. (Véase la nota que Rossi coloca bajo la reproducción que se encuentra en *Nuovo teatro delle fabbriche di Roma moderna*.) Ranke también comete un error (Päbste, I, 310), cuando relaciona un pasaje de la *Vita Sixti IV* de Gualterius con la escalera de la plaza de España, cuando se trata evidentemente de la escalera de esta iglesia (scalasque ad templum illud ab utroque portae latere commodas perpulcrasque admodum exstruxit).\*\*

15. Rossi, 66.

\* «Las piedras en cuestión y otros elementos fueron colocados sobre la fachada de San Luis.» [T.]

\*\* «Construyó cómodas y soberbias escaleras que subían en esta iglesia por los dos lados de la puerta.» [T.]

ficies temerosamente, y lo que trae del norte de Italia se une tímidamente con los nuevos motivos romanos de la subordinación. El conjunto no produce una impresión desagradable; sin embargo, nuestro proyecto no es la historia de los artistas, sino del estilo, y sólo podemos tratar brevemente los artistas de segundo orden.

El maestro de Santa María Traspontina<sup>16</sup> pertenece a éstos. Su falta de ligereza aparece en las proporciones de la fachada: tres partes medias parecidas; por el contrario, el detalle es vivo y vigoroso, lo que hace suponer la existencia de un segundo artista.<sup>17</sup>

A Francesco da Volterra se debe la excelente Santa Maria di Monserrato, que, a pesar de los detalles en cantidad y abundancia, no supera a Santa Caterina de' Funari en lo que respecta al sistema general. Lo que hay de nuevo en San Giacomo degli Incurabili, no le pertenece a él, sino al arquitecto que terminó la fachada, Carlo Maderna, con el que se descubre una nueva gran personalidad creadora. Próximo en sus principios a las últimas obras de Giacomo della Porta, evoluciona en seguida de manera completamente independiente. Expresa las ideas barrocas con un poder que verdaderamente arrastra; busca siempre la masa y el movimiento.

Su primera creación personal, la fachada de Santa Susanna, es lo más bello que ha conseguido. Es una obra de donde se desprende un soberbio sentimiento de fuerza, pero que permanece dentro de una medida. Se observa en la fachada una triple gradación hacia los lados cuya expresión plástica es la progresión de la pilastra a la media columna, y de la media columna a la columna de tres cuartos. Los tramos exteriores no quedan vacíos. Maderna parte del motivo ornamental simple (dos entrepaños superpuestos en relieve) y desemboca en una abundancia desbordante. Nichos con sus estatuas, frontones, guirnaldas, todo es más rico y está más en movimiento que en otro tiempo. La riqueza se descarga en un impulso hacia arriba: esta aspiración vertical está subrayada muy enérgicamente y no se calmará más que en el frontón con relleno regular. Pero en comparación con Giacomo della Porta, Maderna muestra ya aquí que la pesada gravedad

16. Rossi, 65.

17. Es verdaderamente Salustio (Salverio) Peruzzi el que ha comenzado la fachada y Ottaviano Mascherino el que la ha terminado. La comparación con Santa Maria della Scala hace aparecer esta tradición como justa.

comienza a abandonar el arte; la presión parece aligerarse; las formas se mueven con más alegría, se rompe el poder de lo horizontal.

Bajo la influencia de Santa Susanna apareció la fachada de la Chiesa Nuova<sup>18</sup> de Fausto Rughesi y no de Martino Lunghi. Es, por otra parte, más débil. Maderna no se ha mantenido al mismo nivel de calidad, y en el caso de San Pedro, su arte se ha revelado como insuficiente. Como no ha sabido encontrar la grandeza en la simplicidad, la busca en la diversidad y la acumulación: se vuelve escandaloso y desagradable. Con San Pedro, el estilo entra en el segundo período. No debemos preocuparnos de ello.

El buen Soria es un rezagado del primer período. Ha edificado toda una serie de fachadas de iglesias: Santa Maria della Vittoria,<sup>19</sup> Santa Caterina da Siena, San Gregorio Magno,<sup>20</sup> San Carlo dei Catinari.<sup>21</sup> Su valor reside, no en la vitalidad y en la riqueza de ideas de la composición, sino en la seriedad con la que Soria ha tratado estas masas de travertino. El es el verdadero representante de la «gravitas» romana; totalmente autónomo, hace un uso moderado de los medios que un arte evolucionado utiliza para agradar. San Gregorio sobre el Monte Caelius es el ejemplo más célebre. Se trata de construir ante la iglesia en reje un patio de pilares, con fachada, para dar al acceso un aspecto monumental. Soria ha llevado a cabo su tarea con poco genio, pero con habilidad. He hablado ya de esta escalera: son pedaños de una sola pieza, sobre toda la anchura de la fachada; tres rellanos constituyen toda la división de la escalera. Arriba, una fachada con dos pisos de tres tramos cada uno, divididos por dobles pilastras fasciculadas, interrumpidas en la parte baja por arcos, arriba por ventanas, unos y otros relativamente pequeños, para no quitar la impresión de una unidad masiva. El frontón corresponde a la parte del centro.<sup>22</sup> Milizia<sup>23</sup> se lamenta de que la arquitectura no haya sabido utilizar mejor la gracia del terreno. «Con tal elevación, con tanto espacio libre hacia adelante, se habría podido crear una pers-

18. Rossi, 29. Lübke, *Geschichte der Architektur*, fig. 880. Gurllit, *op. cit.*, fig. 83.

19. Rossi, 79.

20. *Ibid.*

21. Rossi, 50.

22. Se vuelve a encontrar este motivo en San Carlo dei Catinari y en Santa Caterina de Siena.

23. Milizia, *Memorie*, II, 143.

pectiva pintoresca que habría permitido ver con una sola mirada el patio de pilares y la fachada de la iglesia (situada detrás).» El reproche es justificado, pero no concierne a la habilidad, sino al propósito del arquitecto. Las perspectivas ricas y pintorescas no corresponden al gusto serio del primer estilo barroco.

4. *Organización del espacio interior.* El barroco exige salas, en lo posible, muy grandes y muy altas. Pero no es la progresión regular de las dimensiones lo que determina la impresión. El San Pedro de Bramante no es barroco. Allí se encuentra una cúpula de dimensiones considerables, pero alrededor de ella Bramante ordenaba cuatro cúpulas adyacentes que no la oprimen, pero que configuran un contrapeso. Afirman su autonomía frente a la gran cúpula y moderan así la impresión de grandiosidad. Michelangelo, por el contrario, contaba con esta impresión, redujo tanto las dimensiones de las salas adyacentes que no pueden rivalizar con la sala principal y obtuvo así un centro de dominación absoluta, frente a lo que todo el resto debe aparecer sin libertad ni voluntad propia. El diámetro de las salas adyacentes es en Michelangelo sólo un tercio de la sala central ( $d/D = 1/3$ ), en Bramante contaba con más de la mitad del diámetro de la cúpula (es la fracción áurea que determina la relación  $d/D$ ).<sup>24</sup>

A esta intención bien determinada de realizar «todo de una pieza», los espacios lo más grandes posibles, el barroco añade naturalmente el deseo de utilizar un orden único para dividir los muros de estas salas. Se renuncia a toda referencia a escala humana, con el fin de obtener precisamente este efecto específico del barroco de lo grandioso. Sin duda, Bramante ha ordenado también divisiones colosales, pero ha dejado subsistir columnas alegres, de desarrollo puro, de un orden más pequeño y a las que se puede uno referir. De esta manera, lo colosal no agobia, sino que, en cierta forma, se le puede aprehender, el hombre experimenta una tranquilidad al contemplar estas formas más próximas a él; su existencia no turbada le da sostén y seguridad.

Michelangelo no busca sino lo colosal. Lo que es pequeño no

24. La sensibilidad renacentista (que perdura durante mucho tiempo en el norte de Italia) se refleja en Galeazzo Alessi cuando en Santa Maria da Carignano (Génova) edifica cúpulas secundarias y cúpulas principales en la proporción 1/1,25.

puede subsistir paralelamente, conservando su autonomía. Si se mantiene, como en las construcciones capitolinas, está comprimido y cohibido. Recuérdense esas columnas cuya carga les empuja contra los pilares. El hombre debe inclinarse ante lo que es más poderoso que él.

El espacio interior del Renacimiento está calculado para que el hombre lo domine, para que pueda colmarle con su sentimiento vital; en el barroco el hombre es engullido por el espacio, se sumerge en la desmesura. Estos puntos de vista dominan en la organización interior de las iglesias.

a) *La nave alargada con capillas.* El Gesù suministra el ejemplo decisivo del plano simplificado: una nave con una altura y una anchura considerables; en el lugar de las naves laterales una serie de capillas que, mantenidas en la oscuridad,<sup>25</sup> ya no reivindicaban su autonomía y sirven aún más de transición que de conclusión. En el fondo, una arquitectura «pintoresca» con grandes altares murales hace el resto para borrar todo límite y abrir la imaginación al ámbito de lo indefinido. Las capillas del Renacimiento, por el contrario, son claras hasta en el rincón más apartado. (Ilustr. 10.) Los cruceros no consiguen un desarrollo importante; a menudo no tienen más profundidad que las capillas.<sup>26</sup> El coro termina en semicírculo.

Durante todo el Renacimiento se había conocido la nave única con capillas, pero sólo para iglesias de pequeñas dimensiones. En cuanto a los espacios más grandes, intentaba siempre dividirlos. Lo que hay de nuevo en el Gesù, es la utilización de la nave *única* para grandes dimensiones. Si se preguntara dónde se sitúa la transición, se respondería remitiendo a la versión que Michelangelo da del San Pedro de Bramante. Más importante aún —y determinante para Vignola— es el ejemplo que da Michelangelo con la iglesia de Santa Maria degli Angeli. Es sabido que se trataba de transformar unas

25. Las ventanas de la nave son tan altas que ninguna luz directa penetra en la capilla.

26. Esto no parece fundarse sólo en el hecho de que la nave principal ha absorbido todo el espacio disponible en anchura. Se pretendía más bien no oponer ningún contrapeso importante a la nave alargada. El barroco tardío edifica de nuevo cruceros salientes.

termas antiguas en una iglesia para los cartujos. Michelangelo se encargó de ello. No obstante, no era hombre que protegiera lo antiguo por lástima: si, en lo esencial, la sala alargada del antiguo edificio ha conservado su forma, es porque coincidía con las ideas de Michelangelo. Había llegado el momento en que el espacio era concebido como lo había sido al final del Imperio. El Renacimiento había mostrado más entusiasmo por la construcción central del Panteón de Augusto. Por lo que respecta a los muros, Michelangelo ya había adoptado las capillas que encontraremos de nuevo en el Gesù. (Dichas capillas fueron tapiadas en el siglo XVIII.)

A pesar de todo, a Vignola le cabe el mérito incuestionable de ser el primero que ha elaborado con pureza la forma característica de la iglesia barroca. Todo lo que precede parece estrecho y mezquino al lado del Gesù. Su nave alargada será, en seguida, determinante para la construcción de San Pedro, donde era imposible evitar las naves laterales, pero donde se le dio una forma que le quita todo carácter autónomo, debido a la descomposición en cúpulas ovales; además, la anchura de los pilares impide su visión desde la nave principal.

Pero el barroco no mantuvo siempre el ideal de una nave única a la que sólo sus dimensiones podían dar importancia. Se ve muy pronto en el siglo XVII tender a lo pintoresco, en el sentido de una mayor diversidad. Se desean perspectivas ricas, escorzos interesantes, etc., algo que no se puede alcanzar más que disponiendo libremente las columnas y dividiendo el espacio. Esta división conduce a la pérdida del sentido de la grandeza absoluta.

Santa Maria in Campitelli ofrece el ejemplo que mejor caracteriza este último período. En el norte de Italia, en particular en Venecia, la arquitectura siempre había estado fuertemente sometida a dichas influencias pintorescas. ¡Qué diferencia entre el Redentor de Palladio<sup>27</sup> y las construcciones romanas! (El espacio está dividido, la cúpula separada de la nave alargada y a través de las últimas columnas de la nave alargada se divisa otro nuevo espacio.)

b) *La bóveda de cañón.* Una bóveda de cañón recubre el espacio interior. Nada es menos barroco que descomponer la nave

27. Scamozzi, *Les bâtiments de Palladio*. Fol. tom. III, pl. I y sigs.

alargada en una serie de cúpulas, como les gusta hacer en Venecia y como hace incluso un maestro próximo al barroco como Pellegrino Tibaldi (San Fedele, en Milán. Igualmente, San Ignazio, en Borgo San Sepolcro). El estilo tiende no a compartimentar el espacio, sino a dejarle sin dividir lo más posible, y esto es para lo que sirve la bóveda de cañón.

Según L. Alberti, ésta tiene frente al techo plano la ventaja de poseer una mayor «dignitas»; pero lo esencial es, ante todo, que da la impresión de movimiento: la bóveda parece arquearse a cada instante, e incluso se tiene la impresión, cuando posee ciertas dimensiones, que el espacio se crece hacia arriba. En principio la división de la bóveda de cañón se realiza mediante unos anchos cinturones que corresponden a las pilastras de los muros; luego se suprime cada vez más el contexto tectónico, se oculta el punto de partida de la bóveda y se entrega todo a la decoración.

La utilización de la bóveda de cañón siempre había estado estrechamente unida al problema de la iluminación. Esta no pudo extenderse más que a partir del momento en que se osó efectuar aberturas en la bóveda, en el momento en que se la penetró con ventanas de formas múltiples. Sólo esto permitió obtener esa luz que viene de arriba y que es indispensable al carácter sagrado del edificio. La bóveda de San Andrea, de Alberti (Mantua), construcción próxima al tipo barroco, podía, dadas sus reducidas dimensiones, permanecer oscura y confiar la iluminación a la cúpula.<sup>28</sup> Las primeras penetraciones de ventanas semicirculares en la bóveda del Carmine (Padua) datan del siglo xv.<sup>29</sup> En Santa Maria degli Angeli, la solución era facilitada por la existencia de crúceros de ojivas. El paso decisivo se da en el Gesù, que, a pesar de la decoración actual, pertenece a una época más tardía (Ilustr. 17). En San Pedro, es preciso esperar a Maderna para encontrar ventanas en la parte anterior de la bóveda de la nave alargada.

28. Nave alargada única con capillas, cúpula y ábside (plan en Burckhardt, *Renaissance in Italien*, fig. 75). Pero lo que ya no es barroco es la anchura de la nave con relación a la cúpula (3/1, mientras que debería tener apenas la proporción 2/1), la importancia dada a los brazos del crucero (capillas laterales) y el pequeño ábside.

29. Burckhardt, *Renaissance in Italien*, pág. 134.



c) *Tratamiento del muro.* El muro está perforado por las entradas a las capillas. Las entradas están abovedadas y enmarcadas por pilastras que dividen el muro en toda su longitud.

La unidad de este orden mural es un motivo al cual el Renacimiento había llegado muy lentamente. Iglesias con nave única y techo plano con capillas, como en San Francesco al Monte (Florencia), de Cronaca (1500); yuxtaponen dos órdenes de pilastras completos: el orden inferior enmarca las capillas, el orden superior las ventanas. Más tarde, Sansovino (San Marcello en Roma y San Francesco della Vigna en Venecia) elimina el orden superior, no divide el muro que llevan las ventanas y lo relega, también en cuanto a la dimensión, a una especie de ático. En Alberti (San Andrea, Mantua), la bóveda está unida a un sistema unitario, pero, cuando se trata de mayores dimensiones, la construcción longitudinal y especialmente la construcción central, utilizan habitualmente dos órdenes.

Bramante también había adoptado primeramente esta división en dos órdenes en San Pedro (Geymüller, *op. cit.*, II. 3, 4, 5), pero se decidió en seguida por un orden continuo de pilastras con columnas inferiores y, finalmente, incluso por un orden colosal puro, al menos en parte: las columnas (más pequeñas) son relegadas a las galerías situadas en las cuatro extremidades de los brazos de la cruz (Geymüller, II. 14).

Michelangelo también las elimina allí (véase más arriba). En adelante, el sistema se impondrá en las construcciones romanas. En el norte de Italia, donde no se han deshecho nunca de una cierta mezquindad, raramente se encuentra un edificio que se acerque al sentimiento romano de grandeza. En Roma, igualmente, se manifiesta de nuevo en el barroco tardío una tendencia hacia la fragmentación.

La división del muro se realiza mediante pilastras. La pilastra es la expresión necesaria de la gravedad contenida. En el norte de Italia no se renuncia completamente a la columna (Palladio); en Roma, ésta reaparece en el interior de las iglesias sólo a partir del momento en el que la fachada la ha adoptado de nuevo (segunda mitad del siglo XVII).

Vistas las inmensas superficies, la pilastra simple no podía ofrecer una división suficientemente fuerte; Bramante en San Pedro

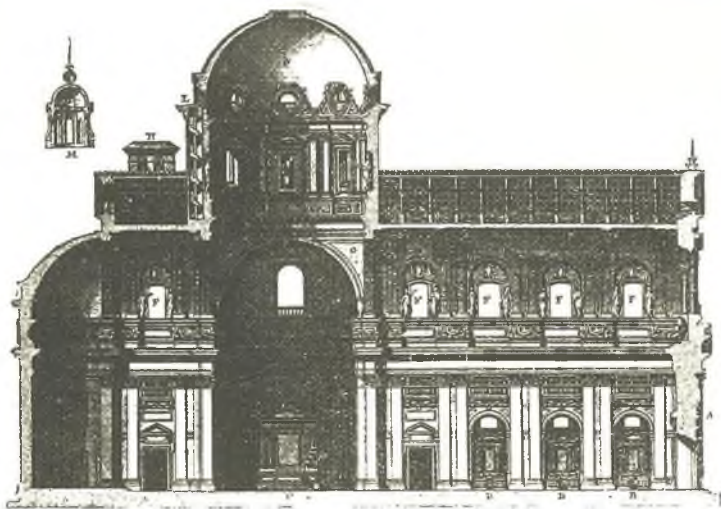


Fig. 17. El Gesù. Sección transversal <sup>30</sup>

la empareja y empotra allí dos nichos superpuestos. El **Gesù** (Fig. 17), a pesar de sus dimensiones más reducidas, conserva la pilastra emparejada, pero elimina los nichos, Giacomo della Porta suprime también los nichos de la fachada. Iglesias más pequeñas no presentan más que una pilastra simple. San Andrea della Valle introduce la forma de la pilastra fasciculada (que se continúa también en las nervaduras de la bóveda). Santa Maria in Campitelli acumula columnas libres; el estilo rico ha comenzado.

El diseño de la pilastra corresponde al espíritu con el que es utilizada: el carácter grave del primer período da al zócalo una forma baja y pesada. Michelangelo hizo subir todo el suelo en Santa Maria degli Angeli, a fin de que desaparecieran los zócalos antiguos y esbeltos de las columnas. La liberación creciente de los elementos realiza igualmente esta parte destinada a elevar a la columna del suelo (igual evolución experimenta el zócalo de la fachada).

El tratamiento del ático es más revelador aún. El barroco exigía

30. Según Daviler. Algo retocada.

que se le diera una forma grave. Michelangelo ahogó con un ático de aplastante riqueza las raíces esbeltas de la bóveda de crucero de ojiva, que había encontrado en Santa Maria degli Angeli. El Gesù ofrece una forma más simple, aunque más grave aún. Pero a continuación la presión se aligera y poco a poco el ático desaparece completamente.

El arco (es decir, la entrada de capilla) que, en el Renacimiento, ocupa todo el tramo, alcanza la cornisa y se sujeta por medio de una ménsula terminal, ahora se rebaja a menudo tanto que un espacio vacío considerable nace por debajo de la cornisa. Como en el Gesù (aquí el espacio mural libre es utilizado en parte para galería), en Santa Maria ai Monti, en la Chiesa Nuova. La ménsula terminal está ausente: no aparece más que con el empuje creciente hacia arriba; al mismo tiempo, las mochetas se animan con figuras acostadas o sentadas, lo que subraya enérgicamente la dirección ascendente. En San Pedro se puede observar la expresión plástica creciente de los desdichados personajes de estas mochetas: las últimas (más próximas a la entrada) amenazan a cada instante con desplomarse con toda la potencia de su masa.

Vendrá la época en que toda la composición se vuelve más excitada: ¡qué trabajo se toma Borromini para poner en movimiento y en alborotar la pared de la *antigua basílica de Letrán*! De esta forma, el interior de la iglesia ya no presenta uno de los principales elementos del efecto estético: el contraste con la fachada. Hasta entonces se había ofrecido, oponiéndose a la agitación del exterior, un interior extremadamente tranquilo, y compuesto con grandeza; con Borromini todo comienza a gritar con una fuerza igual tanto dentro como fuera.

La aceleración del ritmo se manifiesta claramente en el cambio de las proporciones del arco y de los tramos. Estos últimos se vuelven cada vez más estrechos, los arcos más esbeltos, la rapidez de la sucesión aumenta. Compárese en esta relación el Gesù con San Andrea della Valle. En la nave alargada de San Pedro uno se sorprende por el hecho de que Maderna aproxima los pilares mucho más que sus predecesores.

El barroco introduce un nuevo motivo: un tramo más corto, colocado antes y después de la cúpula, en adelante sucede a los tres tramos iguales de la nave alargada. Lleva habitualmente, no un arco,

sino solamente una puerta más pequeña. Visiblemente, se tenía la intención de reforzar los soportes de la cúpula, pero para el ojo supone una preparación muy eficaz de la cúpula en sí misma.<sup>31</sup>

d) *Cúpula y efecto de luz.* Los rasgos generales de la cúpula se presentan de esta forma: el tambor es redondo y no poligonal; la división se hace, dentro y fuera, por medio de pilastras o columnas; existe un ático; el lucernario con nervaduras esbeltas y ascendentes; la linterna está provista de una corona. Naturalmente, San Pedro sigue siendo el modelo. Michelangelo había terminado la cúpula central hasta el tambor, pero había dejado una gran maqueta de madera, según la cual Giacomo della Porta acabó en 1588 el lucernario gigante.<sup>32</sup>

Bramante proyectaba una cúpula lisa idéntica a la del Panteón con los pisos de anillos bien conocidos. La cúpula está colocada sobre una corona de columnas libres que forman una galería.<sup>33</sup> El conjunto es amplio y sereno, contrario a la obra de Michelangelo, que aspira a subir y que no es más que nervio y fuerza sin que por ello suponga la inmaterialidad gótica. H. von Geymüller<sup>34</sup> caracteriza así la diferencia: «... en la cúpula de Bramante una homogeneidad serena se expresa con una resplandeciente belleza, en el ancho pórtico y en los pisos de anillos del punto de partida de la cúpula; aquí el tambor es el elemento principal; flotando como una magnífica corona por encima de la tumba del príncipe de los Apóstoles, está provisto de la única cobertura necesaria, que en este caso reposa

31. Un amigo observaba que era una corta pausa ante el gran salto de la cúpula. (Fig. 17.)

32. Muy recientemente Garnier (*Gazette des Beaux Arts*, II, per., t. XIII, pág. 202) y Gurlitt (*op. cit.*, pág. 66) ha atribuido a Giacomo della Porta no sólo el mérito tectónico, sino también artístico. Para resolver la cuestión, hay que preguntarse si la maqueta de madera de Michelangelo que se posee se aparta de la cúpula tal como ha sido realizada. Como se admite generalmente, la capa interna ha sido elevada, únicamente queda por elucidar el célebre contorno exterior. Las medidas no concuerdan. Gotti (y Geymüller) no reconocen más que a Michelangelo como artista. Geymüller dice (*op. cit.*, pág. 244): «En el interior, la cúpula es un tercio más alta de lo que preveía Michelangelo; para el contorno exterior, por el contrario, todo detalle es respetado con precisión, no tiene más que 2 palmos y medio de altura en demasía, prácticamente insignificante».

33. Reproducción en Serlio, libro III, fol. 66.

34. *Op. cit.*, texto pág. 244.

sobre columnas: una ligera cúpula lisa de una graciosa elegancia. Michelangelo divide el pórtico en una serie de contrafuertes con columnas acopladas sobre la parte frontal, refuerza el elemento vertical, pero al mismo tiempo refuerza la carga. La masa de la cúpula es en él mucho más grande».

La historia de la cúpula desde Michelangelo es esencialmente una historia de cambio de proporciones; en la organización nada cambia. He aquí de qué manera se modifican las proporciones: al hacerse las formas más pesadas, la cúpula también se comprime, pero se restablece en seguida y de decenio en decenio, se la ve progresar hacia una forma cada vez más esbelta. Y esto tanto dentro como fuera. La cúpula de San Pedro, que, según la expresión de Burckhardt, daba la impresión de flotar apaciblemente, sube en un movimiento cada vez más rápido. Recordemos que el mismo fenómeno se encuentra en el dominio pictórico: los santos ya no planean, sino que se elevan en una ascensión apasionada. En el Gesù, la altura, medida en el interior a partir del suelo, no supone más que el triple de la anchura; en San Andrea della Valle es exactamente el cuádruple. En San Pedro, Giacomo della Porta realza la linterna interior de la cúpula en un tercio con relación al proyecto de Michelangelo, lo que no altera por otra parte la serenidad de esta inmensidad.

Pero el fin principal de la cúpula es el de hacer penetrar en la iglesia ese raudal de luz tan esencial al carácter sagrado del lugar. Contrariamente a la claridad supraterrrenal que reina aquí, la nave alargada se mantiene en una oscuridad relativa, pero principalmente es el fondo de las capillas el que desaparece totalmente en las tinieblas.<sup>35</sup> El espacio parece ilimitado. Son los efectos de la iluminación, que la pintura acababa de descubrir, pero que aquí se utiliza al máximo para que estos efectos actúen sobre nosotros con todo su poder. El barroco considera en primer lugar la luz como un factor esencial para crear una atmósfera. El hecho de que se mantenga el espacio interior en una mayor oscuridad que en la época del Renacimiento está de acuerdo con la pesadez de las formas. Más tarde, cuando la arquitectura respire más ligeramente, el interior se volverá más claro.

35. Véase el fenómeno análogo en la pintura: el fondo oscuro.

## 2. LOS PALACIOS

1. La arquitectura profana del barroco ofrece un contraste sorprendente con la arquitectura religiosa. Casi se diría que no existe en esta arquitectura una evolución propiamente barroca, tan grande es la sorpresa de encontrar, después de la abundancia y la fuerza que existe en las fachadas de las iglesias, una creación formal mesurada y estricta. A primera vista, parece imposible que el mismo Maderna, creador de Santa Susanna, ejecute en la misma época el palacio de los *Mattei* cerca de Santa Caterina de' Funari (*Mattei di Giove*), que absolutamente sometido a lo horizontal, grande y desnudo, da una impresión de tristeza casi siniestra.

Sin embargo, es posible, igualmente, hablar en este ámbito de un estilo barroco, si bien la fachada de los palacios está ordenada según otras leyes que la de las iglesias. Es preciso verla como una arquitectura exterior a la cual corresponde una arquitectura interior completamente diferente: por fuera una forma fría y poco atractiva; dentro, de una magnificencia exuberante y embriagadora.

El tiempo de la distinción a la española había llegado: pesadez y rigidez en las relaciones sociales; en lugar de la expresión natural de un sentimiento vivo, una actitud afectada; en lugar de la diversidad de lo individual, un tono impersonal e indiferente.<sup>36</sup> Estos caracteres determinan la naturaleza de los palacios de la alta sociedad y el ejemplo lo suministra Antonio da Sangallo en su propia casa que se hizo construir en Roma (*Palazzo Sacchetti*, Ilustr. 9), donde se había convertido en una personalidad distinguida.<sup>37</sup> Antonio da San-

36. Véase Ranke, *Päbste*, I<sup>o</sup>, 317.

37. Dicho sea de paso, se pueden observar que cada vez más todos los artistas adquieren una posición social. Ocupan en Roma altas posiciones, se vuelven

gallo renuncia a todo calor personal y vivo, y en ese momento alcanza el tono que conviene a la época. Toda manifestación libre está estrictamente restringida al interior de la casa.

Los edificios públicos son una excepción, entre ellos los palacios de los papas, pues no tienen que atender a ninguna regla social. Libertad y lujo se manifiestan igualmente en su aspecto exterior.

El tipo *florentino* de palacio alarga todas las formas en altura y las deseca; la gravedad romana, el sentido de la grandeza serena, una cierta manera de ser ancha y fastuosa, todo esto permanecerá incomprendido en Florencia. Igualmente, la serena riqueza de los palacios de Génova, obra de Galeazzo Alessi, son la expresión feliz de una exaltación festiva, es un fenómeno extraño, no sólo en Roma, sino aun en el barroco en general.

2. El palacio romano, en la época de la renovación religiosa, es una construcción grande, severa, distinguida.<sup>38</sup> El muro de ladrillos está recubierto por un revoque regularmente liso. Las divisiones, ángulos, cornisas, ventanas, son de piedra tallada. Bramante rechaza momentáneamente este sistema ya aplicado en el Palazzo di Venezia, pero Antonio da Sangallo vuelve a ponerlo en práctica, como se puede ver, principalmente, en el Palazzo Farnese. (Ilustr. 2.)

Ya no se tolera el aparejo rústico para la planta baja, se le reserva para las construcciones desenfrenadas en el campo,<sup>39</sup> y el delicado aparejo de piedras talladas (según el modelo de la Cancelleria) ya no corresponde al gusto del barroco por la masa.

El muro se divide y compartimenta lo menos posible. Bramante había incluido cada ventana en un sistema bien definido de pilastras y de cornisas, para que la disposición de cada parte apareciera como intencionada y preparada, necesaria e incambiable. Allí donde mediante las medias columnas de las ventanas se hacía superfluo el ordenamiento vertical, la exigencia de una forma estricta se satisfacía con

---

«cavalieri», son utilizados para misiones diplomáticas. Esto explica muchas cosas en su estilo.

38. He aquí la expresión de Scamozzi: «tenghino del grave i palazzi».\*

39. Al menos en Roma. Compárese, por el contrario, el patio del Palazzo Pitti de Ammannati en Florencia y el patio del Palazzo *arcivescovile* de Pellegrino Tibaldi, en Milán.

\* «Los palacios deben poseer algo grave.» [T.]

fajas que sostienen las ventanas por debajo de los frontones, de modo que nunca se saldrán del contexto (Raffaello: Palazzo dell'Aquila y Palazzo Pandolfini; Baccio d'Agnolo: Palazzo Bartolini; Antonio Dosio: Palazzo Lardarel; etc.). El barroco renuncia a esta división. Rompe lo menos posible la integridad del muro.<sup>40</sup> Sangallo no pensó nunca en utilizar las fajas por debajo de los frontones de las ventanas del Palazzo Farnese, las pilastras o las medias columnas que dividirían el muro faltan igualmente, y se puede decir que las columnas de las ventanas las reemplazan, pero también desaparecen sin que sean sustituidas por nada. Más aún, hay el atrevimiento de dejar libremente suspendidas en el aire las ventanas del entresuelo (Palazzo Sacchetti, de Sangallo, Ilustr. 9)<sup>41</sup> y para terminar se quita igualmente a un piso entero todo soporte tectónico (Palazzo Ruspoli, de Ammannati).

El barroco del último período reintroduce las pilastras, como en el Palazzo Odescalchi, de Bernini, que será el modelo para todas las construcciones posteriores.

El mismo gusto para la unidad de la masa determina la relación entre el muro y la abertura. Las anchas ventanas del Renacimiento se vuelven cada vez más estrechas, elegantes, casi comprimidas, y deben retroceder frente a la masa mural. Se elevan de tal manera los pisos que una gran superficie del muro vacía nace por encima de las ventanas.<sup>42</sup> Las plantas bajas cerradas y sin ninguna división dan una mayor impresión de poder, como, por ejemplo, en la Sapienza (¿según modelo de la Villa di Papa Giulio?). No se puede hablar de un relleno decorativo de las superficies. También en este punto se producirá un cambio alrededor del año 1625.

3. *La composición horizontal.* La anchura de la fachada es frecuentemente muy importante con relación a la altura: gusta que

40. El abandono de las divisiones en el Palazzo Anguillara de Ammannati en Florencia es característico. Además, este palacio repite exactamente el tipo Lardarel.

41. Se reconoce en las reproducciones idealizadas de la época hasta donde habría gustado llegar. Me acuerdo de una, que representaba el Palazzo Salviati, Galería Doria, sala IV, n.º 13; atribuida a Poussin, donde esta parte del edificio tenía una altura mucho más grande que la que tiene en realidad. La impresión de majestuosidad era poderosamente realzada.

42. Vignola les había dejado aún su propia pequeña cornisa sobre la que apoyarse (Palazzo Farnese, Piacenza).



la fachada se extienda con un fausto comfortable. Pero incluso cuando la anchura es muy importante (el Palazzo Ruspoli, de Ammannati, lleva diecinueve ejes),<sup>43</sup> el cuerpo del edificio no está dividido por alas salientes (como, por ejemplo, en la Cancelleria) o por un antecuerpo medio, sino que es mantenido en una masa homogénea. El Palazzo Barberini pertenece ya a una fase distinta de sensibilidad.

El desarrollo horizontal se ilustra de forma interesante mediante la disposición rítmica de las ventanas,<sup>44</sup> utilizada sobre la fachada posterior de la Sapienza (acaso se debe a Michelangelo),<sup>45</sup> y aplicado muy frecuentemente por Giacomo della Porta (Palazzo Chigi sobre la Piazza Colonna).<sup>46</sup> Las ventanas se acumulan hacia el centro con un movimiento vivaz, mientras que en los extremos presentan una posición aislada que marca el calmado punto de partida de este movimiento.

4. *La composición vertical* no ofrece ya una sucesión de pisos autónomos unos sin relación con otros y de una formación ligera creciente, con lo que el conjunto aparece como si estuviera compuesto de elementos de igual valor; ahora un piso domina resueltamente sobre los otros que deben subordinarse a él y no poseen sentido ni significación —es decir, valor estético— más que con respecto a él.

La elaboración del piso principal tiende a hacer perder toda autonomía al piso superior en relación a éste. Esta posición preponderante se expresa en el diseño de las ventanas: en la planta baja presentan severidad y falta de soltura, en la parte de arriba, simplicidad absoluta; a las ventanas del medio se les reserva la abertura majestuosa, un frontón que da una fuerte sombra, las ménsulas y las banquetas. Pero el efecto principal reside en la altura impresionante de este piso, que corresponde a la poderosa ordenación de las salas en el interior; ahora bien, como estas salas no pueden ser más que insuficientemente iluminadas por esta única fila de ventanas, que sólo alcanzan la mitad de la altura del muro, ha sido necesario abrir una

43. Reproducción en Ferrero, *Palazzi di Roma*, I, 23.

44. Preparada por la disposición de las ventanas, métrica, pero en movimiento, sobre las fachadas laterales del Palazzo Farnese.

45. Ferrero, I, 30. Let. I, 70.

46. Ferrero, II, 14.

segunda fila de aberturas más pequeñas, cuyo aspecto exterior es el de un *tragaluz*. Casos donde se ha previsto un entresuelo no faltan, pero son bastante raros.<sup>47</sup>

El *tragaluz* ya no se oculta ni se concibe de manera únicamente decorativa, como en el Renacimiento, sino que puede adquirir una apariencia y una significación arquitectónica, e incluso una gran importancia, por el ritmo lleno de fogosidad que da al desarrollo vertical de la fachada. Esta no está situada exactamente en el medio, entre las grandes ventanas y la cornisa, sino que parece atraída en una o en otra dirección. Es preciso un sentido muy agudo de las proporciones para dar de manera satisfactoria las dimensiones de las diferentes ventanas entre sí. En ciertos casos notables, las ventanas de la fila superior están calculadas según la media de las ventanas principales y de los *tragaluces*, y aseguran de esta forma satisfactoria la armonía de la fachada. A los florentinos no les ha gustado nunca el *tragaluz*. También en Roma se pierde cuando se abandona el principio de unidad de la fachada y cuando se da de nuevo a cada piso un mismo valor (Palazzo Altieri, etc.; se pueden encontrar antes ejemplos aislados, como el Palazzo Sciarra).

*Bramante* diseña ya de manera homogénea la fachada en sus últimos trabajos romanos. El Palazzo Giraud se distingue esencialmente de la Cancelleria en el hecho de que insiste en el piso principal de manera notable. Al mismo tiempo, en la planta baja las juntas verticales desaparecen, lo que acentúa el carácter de simple zócalo de este piso. El último estilo de Bramante —representado por su propia casa—,<sup>48</sup> realiza este ideal de manera más clara: en la parte baja, un aparejo rústico, que tiene todo el aspecto de un zócalo; arriba, un orden de medias columnas acopladas. Raffaello (?) va más lejos al construir un tercer piso en forma de ático en el Palazzo Vidoni-Caffarelli.<sup>49</sup> Lo mismo sucede en el Palazzo Costa<sup>50</sup> de Peruzzi, donde las medias columnas son atenuadas por pilastras fas-

47. Según el testimonio de Serlio, se deseaba para el invierno habitaciones más pequeñas, dada la mayor facilidad para la calefacción. Burckhardt, *Renaissance in Italien*, pág. 190.

48. Véase nota 6 de la Introducción.

49. Reproducción en Letarouilly, I, 106. Las juntas verticales desaparecen también del zócalo con aparejo rústico. La forma actual del ático no hay que ponerla a la cuenta de Raffaello. ¿Acaso había previsto un ático?

50. Letarouilly, I, 43.

ciculadas.<sup>51</sup> Pero, incluso modificada de esta forma, la unidad formal del Renacimiento no podía coincidir con el gusto del barroco. Además, ya no se admite la división del cuerpo del edificio en elementos netamente separados y la fachada debe ser concebida como una gran masa regular. Por ello, el barroco evita el tratamiento contrastado del muro, al igual que el cornisamento que da demasiada separación, los órdenes de pilastras y medias columnas. Las que tienen la última palabra no son las formas precisas, sino las proporciones de las masas.

El primer gran modelo de una *fachada en este sentido* (sin *tragaluz*), lo habría dado Antonio da Sangallo en el Palazzo Farnese si Michelangelo no hubiera modificado su obra en el último momento. Esto no supuso ninguna ventaja para el edificio, pues, al elevar la cornisa en más de dos metros,<sup>52</sup> Michelangelo hace que las ventanas ya no estén en proporción y parezcan ahora demasiado pequeñas.<sup>53</sup> La intención de Antonio era hacer correr la cornisa terminal por encima y muy cerca de los frontones de la línea de ventanas de la parte de arriba, lo que habría dado como resultado que el piso principal, con sus grandes ventanas, y con la gran porción del muro que lo cubre, conservara todo su efecto que ahora está completamente perdido por la repetición (más débil) del mismo motivo en el primer piso. (Ilustr. 2.)

La idea, por otra parte, no desapareció; el espíritu barroco la había concebido y va a recogerla: medio siglo más tarde reaparece —bajo una forma no muy conseguida— en el Palazzo Letrán, de Domenico Fontana.<sup>54</sup> En lo concerniente a la *fachada con tragaluz* por encima de las ventanas principales, como se ha descrito más arriba, existen ya ejemplos del tiempo del Renacimiento: ante todo, el Palazzo dell'Aquila, de Raffaello.<sup>55</sup> Lo único que no es verdaderamente barroco aquí, son los arcos de la planta baja. A continuación

51. Sin aparejo rústico: el pequeño Palazzo Spada, via Capo di Ferro (Letarouilly I, 27; Peyer-Imhof, 18) y el Palazzo de Vignola sobre la Piazza Navona (Letarouilly I, 37). Giulio Romano no ha conseguido resolver el problema. La debilidad de sus creaciones reside en sus proporciones.

52. Letarouilly, texto pág. 289.

53. Burckhardt: *Cicerone*, 11, 208.

54. Ferrero, I, 10. Let. III, 229.

55. Véase nota 7, de la Introducción. Restauración en Letarouilly III, 346. Geymüller. Raffaello, f. 30, 31. Aquí, el carácter renacentista se manifiesta más claramente que en la restauración de Letarouilly. Los arcos de abajo son más importantes, el piso principal menos predominante, la cornisa más acentuada.

el Palazzo Nicolini, de Sansovino.<sup>56</sup> Aquí se ve claramente que no es un nuevo sistema, sino el tratamiento de temas ya existentes, en los que el barroco se manifiesta principalmente en la relación entre muro y abertura, en la proporción dada a las ventanas con relación al piso y a los pisos unos con relación a otros. Los escaparates desaparecen de la planta baja. El Palazzo Angelo Massimi (al lado de Massimi alle Colonne, de Peruzzi (?),<sup>57</sup> persigue el efecto de masa, y permanece moderado en la expresión. El Palazzo Sacchetti, de Sangallo<sup>58</sup> (1543) (Ilustr. 9), que fue su propia casa, es interesante en la medida en que expresa la convicción más íntima de Sangallo, pero las grandes ventanas de la planta baja son aún bastante molestas. La «finestra terrena»,<sup>x</sup> como gusta en Florencia, no concuerda con el aspecto del zócalo, característica de este piso. Citemos además el Palazzo Mattei Paganica, de Vignola.<sup>59</sup>

El Palazzo Farnese,<sup>60</sup> construido en Piacenza por Vignola y comenzado antes de 1500 bajo la influencia de Sangallo, presenta un gran interés. Cinco pisos están ordenados de tal manera que, para la mirada, no existe más que un único piso principal. El efecto poderoso de la masa no está disminuido por ninguna clase de división vertical. Los tragaluces (cuadrangulares, a la bolonesa) reposan todavía sobre sus propias cornisas subordinadas. Sin embargo, las proporciones resultan bastante tímidas; todavía falta la grandeza romana.

El alumno de Vignola, Giacomo della Porta, da en la arquitectura religiosa como en la arquitectura profana, el paso decisivo proporcionando al palacio la masividad barroca y movimiento en la composición. El Palazzo Paluzzi, el Palazzo Boadile y un Palazzo en la vía del Gesù, que no lleva nombre (derribado),<sup>61</sup> son aún pequeños y medidos, pero en seguida las formas se hacen más llenas y las proporcio-

56. Letarouilly, I, 14.

57. Letarouilly, III, 299.

58. Letarouilly, II, 92.

x «Ventana de la planta baja.» [T.]

59. Letarouilly, III, 314.

60. Gurlitt, fig. 19.

61. La paternidad no es cierta en todos los sitios. El Palazzo Paluzzi es reproducido en Ferrero II, 39 y Gurlitt, fig. 30, el Palazzo Boadile en Letarouilly, I, 36, el Palazzo de la vía del Gesù en Ferrero II, 52.

nes se cargan de esta tensión particular en el barroco: Palazzo Chigi,<sup>62</sup> Palazzo d'Este<sup>63</sup> y Palazzo Serlupi (inacabado).

5. *Las divisiones.* El zócalo. En la Cancelleria, el zócalo suponía la cuarta parte de la altura de la planta baja, en el Palazzo Farnese es una banqueta saliente considerablemente más baja, más tarde apenas se ve; basta con pequeñas baldosas de canto; la planta baja entera desempeña el papel de zócalo.

Los cornisamentos se reducen igualmente en simples franjas, para evitar las interrupciones acentuadas. En el período de transición eran apreciadas las grandes molduras, decoradas con motivos meándricos y reforzados por debajo con un friso ornamental. En otro tiempo, cuando había órdenes de pilastras, el entablamento era lleno. Florencia conserva durante mucho tiempo esta forma, refiriéndose a la pilastra angular.

En Roma, o bien los ángulos no están marcados (lo que es raro), o bien están representados por piedras de diferentes tamaños, que crean una línea de repartición atormentada; Sangallo, en un principio, había pensado en pilastras angulares para el Palazzo Farnese, pero las reemplazó por salientes de aparejo rústico. Las últimas pilastras angulares romanas son sin lugar a dudas las de la Villa di Papa Giulio, en donde este motivo, que se remonta a los arquitectos florentinos, estaba en contradicción con la masividad barroca.

La cornisa no debe sobresalir demasiado, dado que el último piso es de una altura muy pequeña. A pesar de la admiración general, el ejemplo que Michelangelo proporciona en el Palazzo Farnese no es imitado. La forma que se le da es variable según los casos. En Florencia, se mantiene la armadura saliente. (Ilustr. 2.)

El friso bajo la cornisa que, por ejemplo, en el Palazzo Pandolfini, de Raffaello, tiene el aspecto de una ancha cinta, magnífica y sin ornamentación, es lo que antes se abandona en el barroco romano, dado que el motivo parecía demasiado sosegado. Cuando aparece, el friso es muy estrecho y, además, ornamentado: Palazzo Farnese y (mucho más estrecho) Palazzo Letrán.

62. Ferrero, II, 14.

63. Ferrero, II, 20.

6. *Las ventanas.* Las ventanas ya no tienen forma autónoma, ya no son «aediculae», pequeñas casitas en la casa, que se presentan con sus propias medias columnas o pilastras, y con un frontón coronándolas.<sup>64</sup> El barroco no tolera esta existencia despegada y particular. Una simple moldura, que a menudo se rebaja contra el muro, reemplaza a la pilastra o a la media columna, pero el frontón está soportado por medio de repisas que se terminan en esas molduras murales.

He ahí el tipo de ventana barroca cuya forma se remonta ciertamente a Michelangelo, como se puede ver, primero en el Palazzo Riccardi (Medici), en Florencia,<sup>65</sup> luego en el primer piso del patio del Palazzo Farnese. La misma forma se encuentra muy pronto en Peruzzi, en el Palazzo Linotte y (sin molduras) en el Palazzo Costa.

En la vivienda de Bramante las ventanas tienen frontones sin repisas. Los posteriores consiguen una forma más rica, por duplicación de las repisas, de las que una mira hacia delante y otra hacia un lado (Giacomo della Porta, Palazzo d'Este), mediante ruptura de la base del frontón y mediante refuerzo de las piezas iniciales por medio de triglifos colocados por encima del borde de la ventana.

En su conjunto, se utiliza el frontón moderadamente; a menudo es reemplazado por un simple tejadillo horizontal (con o sin repisa), pero, por regla general, se le reserva para el piso que se desea acentuar. Las ventanas de la planta baja están entonces provistas del tejadillo simple del que ya se ha hablado, pero las del último piso no poseen más que un encuadramiento de los más estrictos.

Igualmente, el diseño de la base de la ventana es variable. Primeramente cada ventana poseía su banqueteta. Ahora ya no es tolerada más que en sitios privilegiados, pues supone un signo de autonomía relativa. Por otra parte, las ventanas deben reposar in-

64. En Florencia no se renuncia nunca a las ventanas autónomas. Sólo Ammannati intentó, después de su estancia en Roma, introducir esta innovación en Florencia; pero en el Palazzo Pitti, debió contentarse con la forma tradicional.

65. Reproducción en Burckhardt, *Renaissance in Italien*, fig. 9; Vasari VII, 191: (Michelangelo) «fa il modello di alcune finestre in ginochiate per il Palazzo de Medici a quelle stanze che sono sul canto», etcétera.\*

\* «Hizo para el palacio de los Medici un proyecto de ventanas con rejas curvas destinadas a las piezas que están en el lateral.» [T.]

mediatamente sobre la cornisa,<sup>66</sup> como ocurre regularmente en los últimos pisos.

Cualquiera que sea la moderación de que dan testimonio los palacios en su arquitectura, la predilección barroca de subrayar exclusivamente las partes superiores es innegable. La techumbre horizontal por medio de un tejadillo es ciertamente un motivo muy simple, pero, sin embargo, cuando éste posee un diseño muy compacto, resulta una sombra muy enérgica, y una acentuación unilateral del extremo superior. El empuje vertical se expresa más netamente en los frontones. Toda la fuerza plástica es proyectada hacia arriba. A esto se opone la regularidad perfecta de las ventanas de la Cancellaria. El Palazzo Giraud presenta ya los síntomas del cambio de estilo: las pilastras de las ventanas permanecen desnudas, toda la decoración se amontona en las mochetas del arco.

7. *Los pórticos.* La disposición de la puerta está determinada exteriormente por la necesidad de tener una abertura ancha y alta para el paso de los carruajes. Sobre la generalización de la utilización del carruaje, se puede uno remitir a Ricci (*Storia dell'architettura in Italia*, III, 45).<sup>67</sup> La necesidad funcional se unía a las intenciones del estilo barroco, especialmente en la última manera. El pórtico se convirtió en la pieza de ostentación de la fachada. Conoce su más bello acabado allí donde, alcanzando el piso principal, sirve de soporte a un balcón y se prolonga en una rica ventana central con un escudo de armas y ornamentación diversa.

En Sangallo se encuentran los primeros pórticos de ostentación con columnas y medias pilastras laterales (Palazzo Palma y Cancellaria). El del Palazzo Farnese, en aparejo rústico, es reposado. La ventana y el escudo de armas que lo corona son de Michelangelo. Es el primer ejemplo de un conjunto parecido. El período propiamente barroco no ha dejado nada pomposo, la pompa ha sido añadida por arquitectos llegados más tarde. En particular, las columnas salientes pertenecen a un estado avanzado del estilo.

66. Sin que por esto la parte interna del encuadramiento reciba, en la parte de abajo, un giro horizontal cerrándose hacia el interior, tal como gustaba en el Renacimiento.

67. El crecimiento del tráfico necesitaba un ensanchamiento de las calles, lo que debió ejercer naturalmente una acción sobre la expresión formal de las fachadas.

Por el contrario, se busca desde el principio, al utilizar un terreno en pendiente y otras particularidades de este estilo, acentuar la impresión imponente.<sup>68</sup>

8. *El patio*. El espíritu del Renacimiento no se ha expresado en ningún sitio con tanta pureza como en el diseño libre y ligero de toda una serie de patios con pilares y pequeños patios. En Roma está el ejemplo incomparable de la Cancelleria, que no fue imitado. Si aún se encuentran aquí y allá arcadas y columnas, son casos muy raros y han sido debidos, la mayoría de las veces, a maestros del norte de Italia. La «gravitas» romana exige el pilar y se dice expresamente de los patios con pilares, que están contruidos «alla romana». El barroco no da al patio una forma regular nada más que cuando dispone de grandes dimensiones; para los pequeños palacios privados el patio pierde su importancia como lugar de estancia. (Ilustr. 12.)

Entre estos grandes patios, algunos son de un efecto que impone, gracias tanto a sus dimensiones como a su pesadez poderosa.

El primer modelo significativo es el patio del Palazzo Farnese. Allí se encuentran arcadas de pilar con media columna, hechas sobre dos pisos, coronadas por un tercero con un orden de pilastras. La planta baja y el primer piso son de Antonio da Sangallo; cuando Michelangelo comenzó la construcción no faltaban por terminar más que los arcos de la parte de arriba. Michelangelo escoge para este fin el arco rebajado elíptico en lugar del arco de medio punto; además, terminó en dos lados la arcada en muros.<sup>69</sup> En el segundo piso, que Sangallo proyectaba cerrar, Michelangelo actúa con plena independencia: realza este piso (lo que corresponde a las modificaciones aportadas a la fachada), lo divide con pilastras fasciculadas, aporta ventanas inquietas, que recuerdan a las formas de la Laurenziana, anima la cornisa fragmentándola, habiendo sido concebida la totalidad para contrastar con la poderosa gravedad de las partes infe-

68. Scamozzi (*Idea dell'architettura universale*, I, 241) pide que los palacios posean un espacio libre que permita a los carruajes desplegarse con fasto, a su llegada.

69. El amurallamiento de los lados de la fachada delantera y fachada trasera fue comenzado posteriormente.



riores. ¡Pero qué oposición con la fina articulación de la Cancelleria! (Ilustr. 13.)

La diferencia no reside solamente en la construcción con pilares. Roma posee, con el Palazzo di Venezia, que data del primer Renacimiento, un patio de pilastras con medias columnas de un diseño de lo más alegre: dos galerías claras superpuestas, proporciones delicadas y ligeras, columnas sobre altos zócalos, un entablamento y una cornisa que no tiene nada de pesado. Estos elementos son, por el contrario, utilizados en el Palazzo Farnese en el sentido exactamente opuesto y deben producir un efecto grave y pesado.

El Palazzo Farnese, de Vignola, en Piacenza, quedó inacabado y tapado, en parte, por las construcciones posteriores. Vignola proyectaba dos filas de arcadas, aberturas separadas por anchas masas murales, los ángulos del patio redondeados y con dos nichos superpuestos. Sobre uno de los lados una exedra colosal. Todo lo que existe no es más que el conjunto de paredes maestras, pero se ve claramente la idea de Vignola: causar impresión combinando un contraste con la fachada. Los cinco pisos en el exterior se reducen a dos, con relaciones de las más poderosas.

Volvemos a encontrar esta idea en el Castillo de Caprarola, que Vignola acabó. Por la parte de fuera, un pentágono; por dentro, un círculo; por fuera, cuatro filas de ventanas; por dentro, solamente dos arcadas que corresponden a los dos pisos (inferiores) principales; el resto retrocede y permanece invisible para el que está dentro del patio. Peruzzi, que había hecho igualmente un plano para Caprarola, había pensado en un patio de pilares pentagonal. Vignola edifica, no pilares individuales, sino un muro que atraviesa las aberturas en arco con intervalos medidos. En la parte de abajo, un aparejo rústico a la manera de un zócalo; en la parte de arriba, medias columnas emparejadas entre los arcos. Todo de una gravedad verdaderamente grandiosa.

Los patios de pilares construidos más tarde en Roma, la Sapienza, de Giacomo della Porta, el Collegio Romano, de Ammannati, y el Quirinal, de Mascherino, son de una fría grandeza. Unas pilastras reemplazan las medias columnas, en todos los lugares la disposición longitudinal sustituye a la central.

El palacio privado renuncia a elaborar para el patio una forma

regular. No se desea que este patio actúe por sí mismo. El patio no es un conjunto autónomo que poseería en sí un determinado derecho, se piensa únicamente en el aspecto que tiene a los ojos de quien entra en la casa. Al haberse perdido el carácter de estancia, importa, ante todo, no mostrar en ninguna parte los límites, sino atraer más bien la mirada por medio de una gran perspectiva.

El paso de la disposición central —representado por el patio cerrado— a la disposición longitudinal, aparece en los puntos siguientes:

I) Se desdeñan las fachadas laterales y se lleva toda la atención sobre la única fachada posterior, a veces también sobre la fachada anterior.

II) La fuente, que normalmente se coloca en el centro del patio, aparece ahora en un nicho contra el muro.

III) Se fabrica ópticamente una perspectiva sobre lo que está más allá del patio, y de esta forma se atrae la imaginación hacia lejanos horizontes.

Piénsese en el efecto pintoresco de los dos patios sucesivos del Palazzo Massimi alle Colonne, de Peruzzi, y en el Palazzo Sacchetti con su perspectiva sobre el jardín y sus logias abiertas. Dentro del gran estilo, Michelangelo proyecta para el Palazzo Farnese una perspectiva que se abre sobre el jardín, con el toro Farnese utilizado en el grupo de la fuente; en el fondo quería levantar un puente sobre el Tíber, que habría conducido a la propiedad de los Farnese, situada al otro lado del río.<sup>70</sup> (En su primera disposición, Sangallo preveía también una perspectiva sobre un nicho en el jardín de atrás.)

Allí donde no había ninguna lejanía que mostrar, se buscaba, con ayuda de una arquitectura pomposa, la impresión de que la entrada se abría sobre algo completamente nuevo y aún más importante.

La columnata de Borromini, que reina sobre el lado izquierdo

70. Vasari VII, 224: «A una occhiata il cortile, la fonte (toro farnesio), strada Julia ed il ponte e la bellezza dell'altro giardino fino all'altra porta.\*

\* «(Se habría visto) con una sola mirada el patio, la fuente, la strada Julia, el puente y la bella perspectiva del otro jardín hasta la otra puerta.» [T.]

del patio del Palazzo Spada, es un ejemplo curioso de esta manía que tiende a ensanchar todo espacio hasta el infinito. Está dispuesta de tal manera que uno se imagina hundir la mirada en una profunda perspectiva.

Más tarde, cuando se tienen medios más reducidos, se limita a perspectivas de jardín simplemente pintadas, especialmente en el norte de Italia.

Con la progresiva evolución del estilo sobresale un buscado efecto de contraste entre la discreta fachada y el patio donde se desata toda la plenitud de una riqueza alegre y libre.

El ejemplo más importante es el Palazzo Mattei di Giove, de Maderna.<sup>71</sup> En el plano posterior, una fila de tres arcos de bella estampa, coronada por una balaustrada de estatuas, concebida como introducción a un jardín. Los muros laterales del patio están decorados con franjas verticales y por múltiples relieves (por oposición a la fachada totalmente desnuda, donde lo horizontal domina de manera absoluta); en fin, el lado de la casa, no menos fastuoso, se abre sobre el patio por dos pisos de arcadas.

9. *Las escaleras.* El orgullo del palacio aristocrático es la escalera, cómoda, ancha y clara, tal como la describe Vasari (Introduzione); «vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesochè molti veggiono le scale e non il rimanente della casa».<sup>x</sup>

Los romanos no han soñado nunca con las escaleras pródigas de los palacios de Génova, con sus diferentes rampas y sus perspectivas pintorescas sobre patios situados más arriba y más abajo. El vestíbulo es un simple paso abovedado que conduce al pórtico del patio. Este pórtico se abre en un extremo sobre la escalera. Esta es de una sola pieza, ancha, encerrada entre paredes. (El espacio central libre es un motivo posterior.) No gira normalmente más que una vez; más tarde, en ejemplos más ricos, dos o tres veces. Los descansillos tienen su propia iluminación, si es posible. Pero lo más admirable es la pendiente tranquila y la amplitud fastuosa de los «corridores» austeros y abovedados. Incluso en un

71. Letarouilly, I, 108.

<sup>x</sup> «Las escaleras deben tener en todos los sitios una idea de magnificencia, ya que muchas gentes no ven más que la escalera y no el resto de la casa.» [T.]

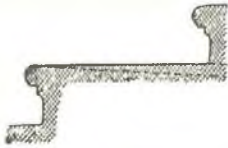


Fig. 18. Palazzo Farnese:  
Peldaños de escalera.

edificio con formas tan holgadas como la Farnesina, los peldaños de la escalera son aún muy rígidos, los pasillos estrechos. Las escaleras de Sangallo en el Palazzo Farnese son completamente satisfactorias para el sentimiento moderno: peldaños anchos y bajos, suavemente inclinados (Fig. 18); se sube con esta «dolcezza» que Vasari considera como un ideal que ni él mismo ha alcanzado. La comparación entre las escaleras del Palazzo Farnese y las de los Uffizi en Florencia hace aparecer todo el contraste que existe entre la grandeza tranquila de los romanos y el alma florentina más seca y más dura.

Si el tratamiento romano de la forma se vuelve pronto de una pesadez inconstante, es la naturaleza del estilo barroco. La «dolcezza»<sup>x</sup> es llevada tan lejos que se vuelve algo incómoda.

10. *Interiores.* La sala del palacio barroco tiene las proporciones ya evocadas con ocasión de los interiores de las iglesias. Se busca ante todo la mayor anchura y altura posibles. Ya no son salas que pueda ocupar por entero quien las habita, y que están en consonancia con sus medidas —lo que daba precisamente el encanto principal a algunas estancias del Renacimiento—, sino que son salas de dimensiones grandiosas.

El techo es plano, por regla general, de madera, con un modelo ornamental muy poderoso y de composición atormentada. Se utilizan parsimoniosamente los colores: el rojo, el azul y un poco el oro. Los primeros ejemplos son de Peruzzi, cuyo Palazzo Massimi alle Colonne alcanza una profusión contenida; luego, Antonio da Sangallo, con los techos del Palazzo Farnese y de la Sala Regia del Vaticano (éste en estuco), pesados y atormentados. El paroxismo lo alcanza Maderna en la Sala Regia del Quirinal. (Ilustr. 11.)

Al lado de la sala, con techo plano, se encuentra también la bóveda sobre plano cuadrado, que, en su origen, no estaba recubierta de pintura más que en el plano cuadrado, pero que, cada vez más, lo está en toda la superficie. Para el último período es la

<sup>x</sup> «Dulzura.» [T.]

forma habitual. (Al principio no se utiliza más que para salas alargadas.)

Sucede a veces que la pared es pintada con una arquitectura aparente para hacer aparecer la sala más grande de lo que es.<sup>72</sup> Peruzzi nos ofrece ya importantes muestras de esta manera en la sala de la parte superior de la Farnesina,<sup>73</sup> a continuación se encuentra también en Vignola, Caprarola, etc. Pero la forma más frecuente de decoración mural es, sin duda, para el primer período barroco, la que da Maderna en la Sala Regia del Quirinal: en la parte de abajo la pared está llena de grandes tapicerías; éstas son seguidas de un friso vacío, y un cimacio muy resaltado pone un punto final a esta parte de la decoración, que no ocupa mucho más de la mitad de la altura de la pared. En cuanto al espacio que queda hasta el techo, se recubre mediante pinturas murales al fresco de una sola pieza. Esta clase de división lleva al paroxismo la impresión de pesantez.<sup>74</sup> (Ilustración 11.)

También se encuentran las tapicerías reemplazadas por paneles de madera. Lo que resulta determinante para el espectador es la ausencia de zócalos y de pilastras que, bajo el Renacimiento, dividían la pared en superficies, con un efecto a menudo muy conseguido. Es una innovación interesante que «la pieza de ostentación de los palacios ya no sea la gran sala central cuadrada, sino una sala estrecha, bastante larga»,<sup>75</sup> llamada «*la galleria*». Volvemos a encontrar aquí el paso del tipo central al tipo longitudinal. Citemos la galería del Palazzo Farnese, de Vignola, a continuación (aún más estrechas) las galerías del Palazzo Doria y del Palazzo Colonna. La forma deriva, naturalmente, de la *loggia*. Únicamente una mala etimología puede hacer pensar a Scamozzi que acaso provenga de la Galia.<sup>76</sup>

72. Vasari VII, 108.

73. Sodoma tenía la intención de ensanchar la sala donde pintó a Rosana: el cuadro no posee marco, ni siquiera un borde, sino que se apoya directamente sobre el suelo. El único elemento de separación está representado por una pequeña balaustrada. El efecto de conjunto es altamente desagradable.

74. Al igual que en las iglesias, el espacio es, en su conjunto, mantenido en una mayor oscuridad que bajo el Renacimiento.

75. Burckhardt, *Cicerone*, II<sup>4</sup>, pág. 277.

76. *Idea dell'architettura universale*, I, 305.

### 3. VILLAS Y JARDINES

1. Hay en Italia desde el principio del Renacimiento dos clases de villas: la verdadera *villa de campo*, gran edificio en el que la economía y las instalaciones están previstas para largas estancias, así como para una vida de lujo, y la pequeña *villa suburbana* a las puertas de la ciudad, que no sirve más que para acoger por poco tiempo una alegre compañía, y cuyo fin principal es el de permitir a sus habitantes saborear los placeres de una vida libre de obligaciones que la ciudad trae consigo.<sup>77</sup> De ahí el máximo de ligereza y de jovialidad en la disposición de la arquitectura: grandes salas abiertas, plano articulado que a menudo renuncia incluso a la simetría; en el interior un combinado de estancias claras y cómodas, «transparencia; todo está lleno de aire y de luz» (J. Burckhardt).<sup>78</sup> La Villa Farnesina es el modelo más perfecto de una villa urbana dentro del estilo del Renacimiento. (Ilustr. 14.)

2. El barroco no pierde nunca completamente su gravedad, incluso en las casas de recreo. El estilo masivo se apodera también de la villa; al mismo tiempo se hace contrastar de una manera característica la fachada anterior y la posterior: en la parte delantera un aspecto estricto y poco atrayente; en la trasera, donde se está

77. Separación teórica ya en Alberti. Véase Burckhardt, *Renaissance in Italien*, pág. 219.

78. «Tota aedium facies atque congressio penitus sit illustris atque admodum perspicua. *Arrideant omnia* adventu hospitis atque congratulentur»,\* Alberti, libro IX.

\* «Que cuando se ve y descubre el edificio, éste sea claro y manifiesto. Que a la llegada del invitado, todo aparezca sonriente y gozoso.» [T.]

«en la intimidad», reina la riqueza más exuberante. Consideramos en primer lugar la *villa suburbana*.

La transformación de la Villa Madama hace hincapié con fuerza en la apariencia resuelta y en la gravedad masiva. La disposición de Raffaello, radiante de alegría, ha sido transformada por Giulio Romano, que le ha dado una disposición tan grandiosa que parece casi siniestra.<sup>79</sup> Superficies murales cerradas determinan la impresión. La Villa Lante sobre el Gianicolo, igualmente de Giulio Romano, es una obra más antigua que tampoco resulta muy alegre y donde la disposición de las ventanas manifiesta una inquietud barroca. La Villa di Papa Giulio es completamente anómala y apenas digna de ser evocada. Tantos artistas han contribuido a su edificación, que el resultado carece totalmente de atractivo.

El primer ejemplo significativo es la Villa Medici de Nanni Lippi.<sup>80</sup> El arquitecto adopta también aquí la fachada lisa del palacio urbano: un piso principal sin entresuelo, sin pilastras y con ventanas desnudas. La oposición entre el lado de la calle y el del jardín es realizado de la manera más enérgica; la fachada posterior, de una riqueza chispeante, presenta partes laterales salientes, torretas, grandes patios abiertos con columnas con arco mediano de medio punto, una pared cubierta de nichos, relieves, guirnaldas y medallones superpuestos parcialmente. Una progresión hacia el centro anima el conjunto, los nichos exteriores permanecen vacíos. (Ilustr. 15.)

La Villa Borghese (Ilustr. 16) de Vasanzio es una construcción típicamente barroca. A decir verdad, no existía en este caso un lado que diera a la calle, dado que el edificio estaba en medio del parque; pero, sin embargo, la diferencia entre lo anterior y lo posterior se mantiene de manera precisa. El motivo de la pared ornamentada aparece en la fachada al amparo de las partes laterales salientes. Pero estas partes laterales no son libres y autónomas, como por ejemplo en la Farnesina; permanecen, por el contrario, aprisionadas en la masa. Resaltos en el muro reemplazan a las pilastras, sobre la *loggia*

79. Véase la obra citada repetidas veces de Geymüller, *Raffaello studiato como architetto*.

80. Reproducción en Ferrero, I, 13. Monografía de Baltard, París, infolio. La mayor parte de las villas citadas aquí y en las páginas siguientes tienen igualmente su reproducción en Percier y Lafontaine: *Choix des plus belles maisons de plaisance de Roma*, etcétera, París, 1809. Mencionamos además las conocidas colecciones de grabados de Rossi y Falda, que existen bajo diferentes títulos.

pesa un alto ático, falta la división del muro, todos estos elementos son los síntomas de un gusto que tiende hacia una masificación y una pesada fuerza. Y es justamente la comparación de este edificio con la Farnesina la que mejor puede hacernos perceptible todo el cambio que se produce en el gusto artístico: por un lado un cuerpo perfectamente diseñado y compuesto, por otro una sumisión a la materia que da la impresión de un defecto en la articulación.

Por otra parte, en la construcción de las villas se experimenta ahora la necesidad de un número creciente de habitaciones, al agrandarse el séquito del amo de la casa. Ya no se sabe gozar de una existencia simple y bella, por todas partes se vuelve necesaria una pesada ostentación.

La Villa Negroni, construida por Domenico Fontana para Sixto V cuando éste aún era cardenal, no presenta ningún carácter barroco: con sus pilastras, aparece más como un palacio que como una villa. Igualmente la Villa Mattei, construida por el arquitecto siciliano G. del Duca, permanece fuera de la evolución romana. La Villa Doria de Algardi pertenece ya completamente al segundo período del estilo.

Las observaciones que hemos hecho a propósito de las salas de los palacios valen para el interior de las villas. Se extienden las proporciones hasta resultar incómodas. La sala principal ocupa dos pisos.<sup>81</sup> Se siente por todas partes una atmósfera ceremonial.

La *villa suburbana* se oculta de buen grado. La entrada no conduce directamente a la casa, la cual no se debe descubrir en seguida. Es el caso de los Jardines Farnese, de la Villa Borghese, de la Villa Doria, etcétera. Alberti pide, por el contrario, que se construya la villa sobre una pequeña colina, para que se pueda ver tan pronto como se sale de la ciudad, «tota se facie videndam obtulerit laetam».<sup>x</sup> En el barroco, sólo la villa de campo se presenta de esta manera.

3. La arquitectura de las *villas de campo* es muy vacilante al final del Renacimiento. Se encuentran representados todos los tipos posibles, tanto en las dimensiones como en la forma de tratar-

81. Fuera de Italia se llama siempre «sala a la italiana».

<sup>x</sup> «Que se presente la forma completa y alegre a la vista.» [T.]



las. La Villa Lante (cerca de Viterbo) es pequeña y se parece a un pabellón; Caprarola es un poderoso pentágono que recuerda a una fortaleza; la Villa d'Este (Tívoli), grande, cerrada, severa, hace pensar en un palacio urbano romano.

La Villa Lante,<sup>82</sup> tradicionalmente atribuida a Vignola, está aún más próxima al Renacimiento: se compone de dos pequeños edificios cuadrados idénticos; las pilastras acopladas entre las cuales se disponen arcadas ciegas, el aparejo rústico es liso y discreto.

Caprarola<sup>83</sup> fue construido por Vignola para el protegido del Papa, Alejandro Farnese, y sugiere un tren de vida gigantesco (piano nobile<sup>x</sup> piano dei cavalieri,<sup>xx</sup> piano de' Staffieri<sup>xxx</sup>). La construcción pentagonal es de una masa imponente.<sup>84</sup> El acceso es tratado con gran pompa; en el interior, el patio redondo representa acaso el punto más elevado que la construcción civil pueda alcanzar en el campo de la moderación grandiosa.

La Villa d'Este<sup>85</sup> se caracteriza por una seca arquitectura de palacio, un aparejo mural simple, ventanas desnudas, extensiones amplias; contrariamente a lo que sucede en la arquitectura urbana, la división se obtiene por medio de alas ligeramente salientes (igualmente se encuentran resaltos de muro en aparejo rústico). El motivo principal es el pórtico como terminación de las extendidas escaleras y terrazas por las que se sube a través del jardín, la casa no posee existencia más que en su parte central, es decir, la que se puede ver a partir del camino de acceso.

Este tipo domina más o menos en todo lo que se construye en las proximidades de Roma.

Entre todas estas construcciones, no hay ninguna verdadera-

82. El croquis de Percier y Lafontaine es el único que se puede encontrar, aunque resulte muy insuficiente.

83. Reproducción de Ferrero, II.

<sup>x</sup> «Primer piso.» [T.]

<sup>xx</sup> «Piso de los hidalgos.» [T.]

<sup>xxx</sup> «Piso de los palafreneros.» [T.]

84. El proyecto de Peruzzi para Caprarola muestra ya la forma pentagonal (véase en Redtenbacher, *Mitteilungen aus der Sammlung arch. Handzeichnungen der Uffizien*, I, fol. 1875). Por su parte, debía fundarse sobre la fortaleza más antigua que Antonio da Sangallo había construido aquí. (Vasari, V, 541, n.)

85. Muy próximo a Antonio da Sangallo; compárese, especialmente, el porche con la galería del jardín del Palazzo Sacchetti (reproducido de Letarouilly, texto pág. 231).

mente importante. La Villa Aldobrandini en Frascati (de G. della Porta y Domenichino) es desagradable por su ausencia de formas. Parece que se haya buscado expresar el carácter rural recurriendo a una cierta arbitrariedad que no concuerda en absoluto con el aspecto tosco de las formas; la fachada posterior es más libre y más serena, con una logia abierta; es el mismo contraste que en la villa urbana. La Villa Mondragone, igualmente en Frascati, debida a M. Lunghi, a Fl. Ponzio y a G. Fontana, no es más que un poderoso montón de piedras sin gran valor; la parte central es muy estrecha, a fin de poder estar encuadrada por los cipreses de la vía de acceso. Citemos además la Villa Borghese en Frascati, etcétera.

4. Para ser justos, se debe tener siempre presente que la arquitectura no quiere desempeñar un papel autónomo. La casa se subordina modestamente al entorno circundante. Cuanto más se aplican estos principios arquitectónicos, más desaparece del palacio todo gran arte. Parece como si se hubiera querido acercar el arte a la naturaleza.<sup>86</sup>

Primeramente *la entrada* exige ser revalorizada. Se busca para la villa un terreno en pendiente y se coloca la casa lo más alto posible para que la entrada pueda estar constituida por un fastuoso sistema de escaleras.<sup>87</sup> Se puede admitir que la disposición de las escaleras en rampas divergentes simétricas, adoptada por Bramante para el Vaticano, ha servido de modelo ideal a todas estas escaleras.

La Villa d'Este presenta una planta baja con plazoleta circular central, luego una subida con cuatro rellanos, aún empinada; el conjunto resulta mezquino. Los Jardines Farnese, sobre la ladera del Palatino, son muy pintorescos; los cuatro «piani» adquieren una riqueza y una diversidad crecientes, arriba dos pajareras colocadas de forma oblicua. En la Villa Aldobrandini, anchas escaleras en rampas que se van ensanchando están tan adornadas de pequeñas fuentes y de pequeños limoneros que los peldaños desaparecen. En la Villa Mondragone, una larga alameda bordeada de cipreses sube lenta-

86. En Serlio se encuentra la observación clara de que en el campo todo está permitido. El pasaje es citado por Burckhardt, *Renaissance in Italien*, pág. 221.

87. La disposición de la Villa Lante es característica del Renacimiento; los dos edificios están situados al pie de la ladera; un arriate cuadrado constituye la entrada.

mente; lo tectónico es relegado completamente a un segundo plano.

Ante la casa se abre una *explanada en forma de terraza*; estrecha al principio, luego cada vez más vasta a medida que las escaleras se allanan, la explanada marca la transición hacia el gusto de las superficies. La de la Villa Mondragone es ya muy importante,<sup>88</sup> se une a un lejano panorama que habría sido, en una época anterior, demasiado vasto y demasiado ilimitado.

Las partes situadas detrás de la casa presentan el mismo contraste que ofrece el tratamiento de la fachada anterior y de la posterior. Detrás de la casa ya no se siente uno observado, se abandona toda moderación. *La explanada anterior* es cuadrangular, *la posterior* redonda: motivo del «teatro», que se remonta al «teatro» de Bramante en el Vaticano. El ejemplo más sobresaliente se encuentra en la Villa Aldobrandini,<sup>89</sup> donde la decoración es de las más ricas, con nichos, fuentes, estatuas, juegos de agua, etc. Igualmente, los matorrales de las partes de acceso son sometidos a un tratamiento estricto. Los arriates delanteros están rodeados por setos de la altura de un hombre, todo está herméticamente cerrado; detrás de la casa los setos son más bajos, el conjunto es más libre y más abierto.

5. No sólo los alrededores inmediatos de la casa, sino el *conjunto del jardín* está sometido a un espíritu arquitectónico, lo que en verdad no resulta nuevo. La arquitectura de jardín del Alto Renacimiento ya había estilizado todos los motivos de la naturaleza, las elevaciones de terreno, la cubierta forestal, el agua. Había separado las diferentes partes del jardín, considerando de manera tectónica cada espacio en sí mismo. Pero si el Renacimiento se preocupaba de dar motivos arquitectónicos, sin embargo no les da una relación arquitectónica, sin unidad de composición. He ahí dónde radica el progreso que el barroco lleva a cabo en la dirección de una concepción arquitectónica del espacio.

En el Renacimiento se admitían todas las formas del terreno y se renunciaba a someterlas a un principio más general. Los jardines de la Villa Madama, tal como habían sido previstos por Raf-

88. Las grandes columnas que se pueden ver aquí y allá son las chimeneas de las cocinas subterráneas.

89. Aparte de los grabados de Falda, *Li Giardini di Roma*, mencionamos especialmente la bella obra de Domenico Barriere, *Villa Aldobrandina Tusculana*, 1647.

faello, aportan un ejemplo muy claro. Poseemos tres planos: uno de la propia mano de Raffaello, un segundo de Francesco da Sangallo y un tercero de Antonio da Sangallo, los dos últimos dibujados para Raffaello.<sup>90</sup> Los planos representan diferentes estadios de la evolución. Raffaello yuxtapone tres motivos: un jardín circular en el medio, sobre uno de los lados una especie de hipódromo, situado más abajo; sobre otro lado un jardín cuadrado, situado más abajo igualmente. La unión se hace con ayuda de grandes sistemas de escaleras, pero el conjunto no posee una unidad propia y ninguna relación con la casa. Ni en la composición ni en el sitio se relacionan: está al pie de la colina del palacio y se encuentra ligeramente desplazado hacia un lado, siguiendo absolutamente la configuración del terreno. Se quería instalar en un pequeño valle, más atrás, un lugar consagrado a las ninfas, un jardín en el que el agua formaría el motivo principal (con piscinas, etc.).<sup>91</sup> Según los diseños de los dos Sangallo, cuyos proyectos se parecen en lo esencial, la composición habría sido un poco más unificada y, en particular, el jardín se habría relacionado de manera más estrecha con la casa: las tres terrazas superpuestas, a la derecha de la casa, siguen la pendiente de la colina, pero son completamente diferentes; no se puede hablar aún de un desarrollo regular.

El barroco no se somete al terreno, sino que lo somete y busca a toda costa imponerle una disposición homogénea: un motivo principal de un extremo a otro, perspectivas dominantes, cada detalle referido al conjunto según su posición y calculado por su efecto en el conjunto. El eje de la casa señorial se conserva para el jardín; pabellones y otras dependencias no están dispersos al azar o relegados a un rincón, sino situados en la línea media; en todo lugar reina correspondencia y simetría.

La Villa d'Este, que sin duda es la primera donde se haya buscado una composición de esta naturaleza a gran escala, sufre aún del hecho de que el curso de agua no coincide con el eje del palacio que determina al mismo tiempo el paseo principal del jardín, lo que

90. H. von Geymüller ha tenido el gran mérito de haber sacado esto a la luz y de haber reconocido su valor. Véase *Raffaello Sanzio studiato come architetto*. Los planos se encuentran en los *Uffizi*.

91. Los estudios para este jardín de Antonio da Sangallo se encuentran igualmente en los *Uffizi*.

crea una ruptura, pero los dos ejes son, al menos, rigurosamente perpendiculares. Los Jardines de la Villa Lante y de Caprarola ofrecen las soluciones más puras. En la Villa Lante<sup>92</sup> el patio de delante de los dos edificios es cuadrado, cerrado, autónomo; pero a continuación toda la ladera de la colina se trata de forma homogénea. El motivo principal es un curso de agua que aparece bajo diferentes formas de caídas y de cascadas. Los dos lados utilizan una disposición escalonada, muy variada pero siempre simétrica. El jardín tiene cuatro rellanos, cada uno de forma diferente y unido al otro por escaleras siempre nuevas; arriba una explanada con una fuente en el medio y dos pequeñas edificaciones que corresponden a los dos palacios inferiores. Se mantiene la misma unidad en todos los jardines siguientes.

Puede parecer extraño que el estilo «pintoresco» someta el paisaje, el elemento pintoresco por excelencia, de la manera más radical a una ley arquitectónica, pero esta extrañeza no es más que aparente. El barroco estiliza la naturaleza para darle la actitud de grandeza y la dignidad mesurada que esta época exige; el parque, sin embargo, no se adapta a la ley arquitectónica: lo amorfo y lo infinito es introducido en la composición, y es lo que hizo posible el desarrollo de la pintura de paisaje moderna de Poussin y de Dughet, en contacto y junto con este estilo de jardín.

Hay dos maneras de liberarse de la composición arquitectónica. El parque se pierde en una naturaleza salvaje, pasa poco a poco a la naturaleza sin formas y sin vínculos; luego, la perspectiva abierta sobre el paisaje es considerada como esencial, se disponen las alamedas de forma que la lejanía suponga su conclusión; en otros términos, lo tectónico acoge como complemento necesario lo atectó-

92. La tradición hace de Vignola el creador del conjunto. El parentesco con los jardines de Caprarola es de hecho asombroso. La Villa Lante parece ser la primera construcción. Todo es allí más mezquino y más amontonado, las formas más estrictas (redondas en lugar de ovaladas). Según Percier y Lafontaine, se embellece la villa para darle su aspecto actual hacia 1564; en las proximidades de 1588, se construyó la segunda casa y se terminaron las plantaciones e instalaciones hidráulicas. No sé de dónde se ha sacado esta observación. El croquis de Percier y Lafontaine es malo. Hay algunos bosquejos de Lützow, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 292 y sigs.

nico, algo que no tiene ni forma ni límite. El Renacimiento aún no tenía una noción, aunque hubiera sido vaga, de semejante composición.

6. La arquitectura del jardín barroco cuenta, por principio, con espacios y motivos más grandes que el Renacimiento: su ideal es lo «spazioso»,<sup>x</sup> la extensión. Vincenzo Giustiniani, que hizo él mismo los planos de un parque en Bassano,<sup>93</sup> escribe que se debería construir «con animo grande».<sup>xx</sup> «Le piazze, i teatri, e vicoli siano più lunghi e spaziosi che si può»,<sup>xxx</sup> se debe concebir todo con la máxima grandeza y guardarse de todo aspecto apretado y estrecho: «e sopra tutto non pecchino di stretto o angusto».<sup>xxxx</sup> No se debe uno dedicar a pequeños trabajos, a «lavori minuti di erbette e fiori»,<sup>xxxxx</sup> sino resaltar los grandes motivos, sobre unos «ornamenti più sodi, cioè de' boschi grandi, que abbiano del salvatico, de boschi d'alberi che mantengono sempre foglie»,<sup>xxxxxx</sup> etc. Los elementos abigarrados y bonitos deben ser eliminados del parque, en el que ya no se piensa sino como algo grande. Por esta razón el arriate de flores ornamental, e incluso todo aquello que no ofrece más que un interés botánico y médico y que, antes, estaba disperso por todo el jardín,<sup>94</sup> se encuentra relegado en compartimentos reservados: se ve aparecer un «*giardino secreto*», un jardín de ornamento y ostentación, separado del resto, colocado en la más estrecha relación con la casa. Se transforma en un lugar abierto y soleado, que se puede abarcar con una sola mirada, con ordenamiento

<sup>x</sup> «Espacioso.» [T.]

<sup>93</sup>. Bottari, a Teodoro Amideni, *Lettere Pittoriche*, VI, 117 y sigs.

<sup>xx</sup> «Con grandeza.» [T.]

<sup>xxx</sup> «Que las plazas, teatros y avenidas sean tan anchos como sea posible.» [T.]

<sup>xxxx</sup> «Y por encima de todo que se evite lo que es estrecho y cerrado.» [T.]

<sup>xxxxx</sup> «Pequeños trabajos de flores y de hierbecillas.» [T.]

<sup>xxxxxx</sup> «Ornamentos más vigorosos, vastos bosquecillos que tengan algo salvaje, bosquecillos de árboles que guarden siempre sus hojas.» [T.]

<sup>94</sup>. Alberti, libro IX: «haerbis rarioribus et quae apud medicos in pretio sint, hortum viverentem reddet.»\*

\* «Que el jardín esté florecido de hierbas raras y recomendadas por los médicos.» [T.]

geométrico, con caminos embaldosados, arriates diseñados de manera estricta, setos bajos en forma de bosquecillos.<sup>95</sup>

Ya la Villa Madama tenía una terraza especial, con el «giardino» en el verdadero sentido del término,<sup>96</sup> con «horticini»<sup>x</sup> en un rincón, consagrado a las pequeñas plantas, plantas medicinales y otras. Al «giardino» le corresponde en la segunda terraza un naranjal, la tercera está reservada a abetos y a castaños.<sup>97</sup> En el jardín de Belvedere el «giardino secreto» está situado más abajo, justo detrás del palacio. Más tarde, se le sustrae completamente a las miradas, colocándole entre dos muros o escondiéndole en un rincón donde no entorpezca la simetría. En la Villa Mondragone un patio cerrado situado al lado del palacio, con dos salas abiertas enfrentadas en aparejo rústico, se instala con este fin. En último lugar este jardín reaparece en forma de patio situado más abajo y concebido como pieza principal de la villa (Villa Doria, Villa Albani); ya no se esconde y recibe una decoración muy fastuosa con estatuas, nichos, escaleras, fuentes, etc., en el segundo período del barroco.

Al separar el jardín del parque, se abandonan a éste los grandes motivos: ya no está compuesto con toda una serie de arriates de flores y con pequeños caminos, sino con masas de árboles, con alamedas, con plazoletas circulares importantes.

El jardín urbano, para el que se dispone de un espacio muy reducido y sometido a condiciones precisas (trazados de calles, etcétera), ocupa un puesto intermedio entre el parque y el «giardino secreto», y no presenta ningún carácter particular.

95. Se encuentra a veces un «giardino de' semplici»,\* jardín para las plantas medicinales y exóticas y diversos huertos. Pero todos estos huertos no son admitidos en el parque; son mantenidos aparte.

96. Según notas que se encuentran sobre el plano de Francesco de Sangallo.  
<sup>x</sup> «Pequeños jardines.» [T.]

97. Es a esa división ternaria, que se vuelve a encontrar en el plano de Antonio da Sangallo (sin inscripción), a la que se refiere su observación marginal: «la villa sia partita i tre parti i urbana, rustica, fruttuaria»,\*\* Por lo tanto, que yo sepa no se empleó nunca el término «urbano» para un jardín de recreo, ni el término «rústico» para un jardín con vegetación abundante. (T.)

\* «Un jardín simple.» [T.]

\*\* «Que la villa esté dividida en tres partes: urbana, rústica y frutera.» [T.]

7. El gusto barroco no se expresa sólo en lo poderoso de las dimensiones, sino también en el tratamiento unitario y grave de las masas. El jardín del Renacimiento es abierto y claro; Alberti pide que haya a todo alrededor praderas floridas y que el paisaje sea soleado y abierto:<sup>98</sup> «Nolo spectetur uspiam aliquid quod tristiore offendat umbra».<sup>x</sup>

El barroco romano concede poco al espacio abierto; nada de claros bosquecillos, sino masas compactas de árboles con follaje tupido, nada de libres y claras praderas (como existen en las villas toscanas, Castello, etc.), nada de viñas sobre columnas sino espesas bóvedas de follaje; nada de colores abigarrados, sino un conjunto masivo y sombrío.

a) Tomado en sí mismo, el árbol no significa nada; debe fundirse en una acción común. Es la aparición de estos poderosos *grupos* de robles, estrechamente agrupados y rodeados por setos de laureles, lo que determina esencialmente el carácter de la villa italiana. Se insiste a propósito en el contraste de la forma y de lo amorfo. Los setos deben parecer estar cortados a regla, los ángulos son ocupados por rígidos Hermes, mientras que en lo alto las poderosas masas de follaje brotan informes, como si quisieran hacer estallar el marco.

El primer Renacimiento no mostraba entusiasmo ni por el árbol de gran follaje tomado en sí mismo —Alberti relega el roble al huerto—, ni por esta composición en masas compactas. Exigía que se colocaran las cosas claramente de una forma ordenada. En Alberti el precepto es el siguiente: «Arborum ordines ad lineam et intervallis comparatibus et angulis correspondentibus ponentur, uti aiunt ad quincuncem».<sup>99 xx</sup>

En los planos de la Villa Madama se encuentra aún el proyecto de una plantación sobre las terrazas a la izquierda del palacio; debían ser, sin embargo, árboles más nobles; los «abetos y los cas-

98. Alberti, libro IX: «prati spatia circumflorida et campus perque apricus».\*

<sup>x</sup> «No quiero que se aperciba en ningún sitio la tristeza de una sombra.» [T.]

99. Es decir, a la manera de cinco puntos sobre el dado.

<sup>xx</sup> «Que los árboles estén dispuestos en línea recta con intervalos regulares y según ángulos iguales, como se dice.» [T.]

\* «Prados floridos alrededor y un vasto espacio soleado.» [T.]



taños» habrían debido formar un grupo masivo. Un «salvatico» como se llamaba. En adelante habría menos arriates abiertos, el motivo del matorral se extiende cada vez más, hasta reivindicar todo el espacio.

Además del roble, se utiliza el sombrío abeto y el ciprés, y como setos, además del laurel, moreras o cipreses. Alberti pensaba en otro tiempo en setos de rosales.<sup>100</sup>

b) La segunda tarea del arquitecto que planta un jardín es la de *dar forma a los caminos y a las plazoletas*. Se trata de utilizar con inteligencia las diversas especies de árboles; los cipreses, a los que se reserva para las vías de acceso, son del mayor efecto monumental, así en las magníficas alamedas de la Villa Mondragone, de la Villa Mattei, del Jardín de Bobolio en Florencia. En la Villa d'Este se limita la utilización de los cipreses a las partes principales: a la plazoleta circular (en medio del arriate) y a la escalera que diverge en dos curvas en medio de la subida. Los cipreses no aparecen nunca aisladamente. Se utilizan igualmente olmos y robles que suministran entonces un *viale* recubierto por una bóveda. No se puede saber si se entiende por «viale coperto» un sistema de setos en espalderas. Primitivamente, en todo caso, esta expresión tiene sentido.<sup>101</sup> De todas formas el camino recubierto con una bóveda de follaje es en sí una novedad.

Cuando es posible, monumentos antiguos contribuyen igualmente en estas alamedas al efecto estético. Allí aún no se les utiliza aisladamente, sino sólo en masa y cuando los medios faltan para llenar de manera regular los intervalos entre los árboles, se abandona completamente este procedimiento, del que encontramos el mejor ejemplo en la Villa Mattei.

c) El *bosquecillo* toma la forma de naturaleza salvaje y aparece atravesado por estrechos senderos.

El célebre «pineto», el pinar de la Villa Doria, no es un motivo

100. Véase las madonas con «matorral de rosas» que desaparecen también.

101. «Ed anco nel giardino siano viali coperti, i quali sono assai in uso in Francia, ove si dicono *allées*».\* Bottari, *Lettere Pittoriche* VI, 119.

\* «Y que haya igualmente en el jardín caminos cubiertos, que son frecuentes en Francia y que se les llama galería cubierta.» [T.]

del primer barroco. Pertenece ya al segundo período, el cual, como en todos los lugares, se caracteriza por una evolución hacia formas claras y más sueltas.

8. Igual que la vegetación, el agua se trata de forma masiva: ni pequeños riachuelos ni pequeñas fuentes, sino grandes masas sonoras; nada de clara transparencia, sino profundidades opacas. Alberti no habla más que de «aquulae»,<sup>102</sup> «fontes» y «rivuli» *limpidissimi*.<sup>x</sup> Es extremadamente interesante observar estos síntomas simples. La pintura del paisaje, desde que el gusto por lo masivo hace su aparición, ya no muestra esas aguas claras y transparentes que se encuentran siempre en los cuadros del Renacimiento temprano. Tomando de nuevo la paralela que he trazado más arriba entre el Renacimiento y la Antigüedad, no considero inútil recordar que es precisamente esta agua clara como el cristal el símbolo preferido de Winkelmann.

Una villa barroca sin agua es difícilmente imaginable.<sup>103</sup> El agua es el elemento preferido del siglo, el ruido es indispensable al barroco: rumor de la masa de follaje, rumor de las masas del agua en movimiento. Se emplea gran energía con el fin de obtener el agua más abundante posible y animarla con la mayor fuerza.<sup>104</sup> La Villa d'Este anuncia ya esta arquitectura, gracias al Teverone que corre muy cerca. Y, sin embargo, aún se encuentran pequeños detalles graciosos que desaparecerán en seguida; por ejemplo el gran muro con pequeñas fuentes casi innumerables. ¡Pero cuánta mayor grandiosidad hay en los veintidós nichos análogos de la Villa Conti en Frascati!

Las formas bajo las que el agua se presenta son: la fuente, la cascada, el estanque.

102. «Praerupent aquulae praeter spem locis complusculis».\*

<sup>x</sup> «Chorros de agua, fuentes, riachuelos absolutamente limpios.» [T.]

103. Bottari, *Lettere Pittoriche* VI, 120.

104. La ciudad de Roma, también es célebre por su riqueza en fuentes. Scamozzi I, 343: «Sopra tutto Roma, ove non è piazza nè campo nè strada principale che non abbia una o due bellissime fontane».\*\*

\* «En numerosos y diversos sitios, chorros de agua brotarán de manera imprevisible.» [T.]

\*\* «Y sobre todo Roma, donde no existe una plaza, un espacio abierto, una calle importante que no posea una o dos bellas fuentes.» [T.]

a) La fuente.

La fuente está o bien aislada o bien apoyada contra un muro, si acaso colocada en un nicho. En cuanto al tratamiento, puede ser arquitectónico o bien tender al aparejo rústico, al naturalismo de la construcción en roca. Del cruce de estas partes contrapuestas resultan cuatro tipos de fuentes.

La fuente tectónica aislada<sup>105</sup> supone un pilón inferior, un cuerpo, una pila superior y, saliendo de ella, el elemento que expulsa el agua (raras veces una segunda pila). El pilón inferior, en otro tiempo angular, se vuelve redondo y se hincha en forma oval; de perfil no es recto, sino ventrudo, y tira fuertemente hacia abajo. Algunos peldaños bajos les unen al suelo.

Son aún de forma angular la célebre Fontana della Rocca de Vignola (en Viterbo), la fuente sobre la Piazza Campitelli de Giacomo della Porta, y aquí y allá fuentes aisladas. El más bello perfil es sin duda el de Domenico Fontana, en la fuente que había en la Piazza del Popolo,<sup>106</sup> se inspira también en la solución que ya había encontrado Giacomo della Porta para la fuente que hay ante el Panteón.<sup>107</sup>

La pila de la parte de arriba, que era plana y de borde agudo en el Renacimiento, se vuelve profunda, con borde solapado, de manera que el agua pueda caer regularmente por todos los lados; el barroco no tolera chorros aislados, el agua debe desbordar y correr sin dar lugar a formas precisas. De la misma manera, el agua no es propulsada en un chorro agudo, sino en un manajo de chorros, masivo y amorfo, como se ve en los ejemplares magníficos de Maderna<sup>108</sup> que se encuentran en la Piazza de San Pietro. El agua es propulsada fuera de un cuerpo ancho fungiforme y vuelve a caer sobre esta superficie redondeada. Allí donde no se puede obtener un chorro fasciculado, se intenta obtener un chorro lleno. El acento principal no recae sobre el brotar del agua, sino sobre su caída ruidosa.

105. Permítaseme hablar aquí de este tema; aunque las villas tengan una parte más reducida que las plazas de las ciudades. Los principales maestros son de nuevo Vignola, Giacomo della Porta, Maderna. Valdría la pena dedicar a este tema un estudio aparte.

106. Reproducción de Falda, *Fontane di Roma*, I, tabla 14.

107. Falda I, 25.

108. Falda I, 1.

Las fuentes se vuelven anchas y más bajas; posteriormente el pilón no está situado por encima del suelo, sino hundido en el suelo.

La fuente de nicho. — Aparece raramente aislada; lo más frecuente es que se encuentre un agrupamiento de tres o cinco nichos. En Roma, Domenico y Giovanni Fontana han dejado modelos célebres, el primero con la *Acqua Felice* (1587),<sup>109</sup> el segundo con la *Acqua Paola* (1612).<sup>110</sup> Son grandes nichos en arco, coronados por un pesado ático. El monumento posterior ensancha la disposición añadiendo dos pequeños nichos de ángulo a los tres nichos principales. No vemos estas dos fuentes bajo su forma primitiva: entonces no había más que una serie de pilones redondos en los nichos, los grandes pilones profundos delante de éstos, han sido añadidos más tarde.<sup>111</sup> Puede que el ejemplo de la *Fontana de Trevi* haya tenido una acción determinante.

El tipo principal de la fuente naturalista está representado por la «fontana rustica»,<sup>x</sup> construida con bloques de rocas. La arquitectura de jardín ha precedido en este caso a la arquitectura urbana. En las villas, dichos grupos de rocas eran conocidos antes de que Bernini osara colocar sobre la *Piazza Navona* un monumento de este género.

En las fuentes del gran Jardín del Vaticano, Maderna muy pronto llevó la manera rústica a sus últimas consecuencias, y aquí se puede ver cómo este tipo de fuente naturalista se transforma casi por sí misma en gruta. El modelo del género es la *Fontana dello Scoglio* (Fuente de los Escollos), un amontonamiento de rocas salvajes con grutas precedido por un pilón en el que, desde todos los lados y de todas las formas, el agua brota, surge y cae con ruido. Una forma que se aproxima a este tipo es la *Stanzone della Pioggia* (gruta de estalactitas), donde se pueden conservar en grados muy diversos los elementos de estructura formal. La composición con moluscos y piedras de toba ya es conocida por Alberti. Annibale

109. Letarouilly II, 231. La idea de utilizar la figura de Moisés para hacer salir el agua de la roca como motivo de la fuente era ya una idea de Michelangelo.

110. Letarouilly III, 276.

111 Es al menos la conclusión que se debe sacar de las reproducciones de Falda (1691).

<sup>x</sup> «Fuente rústica.» [T.]

Caro da una descripción detallada de una construcción de este género (1538),<sup>112</sup> habla como conocedor profundo y analiza también la variedad de efectos acústicos que puede ofrecer. El conjunto, dice, es siniestro y da escalofríos: «d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando».<sup>x</sup> Vasari da también algunas breves instrucciones en su Introducción, en las *Biografías*,<sup>113</sup> pero no se trata aún más que de motivos muy modestos.

b) La cascada.

Un río constituye el elemento central del jardín plantado sobre la colina. Desciende no como un libre riachuelo sin forma, sino como un arroyo de curso estilizado; las diversas etapas del curso y de la caída tienden al máximo de grandeza y de potencia masiva. Se pasa de una canalización informe y suelta a una canalización siempre más estricta a medida que se aproxima a la casa.

El ejemplo principal nos viene dado por la gran *cascata* de la Villa Aldobrandini. El agua aparece en lo alto dentro del marco de una naturaleza virgen, como «fontanone rustico», luego sigue un curso en línea recta a través de las protuberancias semicirculares. El agua se reúne de nuevo para precipitarse desde lo alto de un muro a un pilón, desaparece, vuelve a salir abajo por un orificio, luego se pasa de nuevo del curso en línea recta a la acumulación en un pilón. El entorno está netamente resaltado, el agua se anima y se mueve sobre una superficie escalonada que descende en oleadas con una inclinación pronunciada; la caída terminal constituye la parte central del teatro detrás del palacio. Es sin duda la Villa Conti la que da la solución perfecta al problema de la cascada. No hay más que un motivo, pero majestuoso, potente y sonoro, en cada una de las cuatro dilataciones una pila con bordes solapados, de donde el agua desborda y se desliza sobre un plano inclinado con motivo de escamas<sup>114</sup> para precipitarse en la pila siguiente. Todo lo que es pequeño y mezquino ha desaparecido también. Las columnas rodeadas de espirales a lo largo de las cuales corre el agua, las pequeñas

112. Bottari, *Lettere Pittoriche* V, 271 y sigs.

<sup>x</sup> «Un escalofrío que participa a la vez de lo secreto y de lo sagrado.» [T.]

113. Capítulo V, I, 140 y sigs.

114. Las escamas son un motivo muy corriente. Véase la fuente de Maderna delante de San Pedro.

conchas en las balastradas de la escalera que se pasan el agua unas a otras, representando de esta manera una «cascata» en miniatura, etc.

c) El estanque.

Ya existen en el Renacimiento, bajo la forma rectangular de un vivero o de una piscina; habitualmente se le integra en un contexto formal más estricto. En la Villa Madama está muy cerca de la casa y se apoya en la terraza lateral; en la Villa d'Este se inserta en los arriates de flores de la explanada. Más tarde, normalmente es redondo u oval, a menudo con una fuente como grupo central. Siempre es profundo, pues el fondo no debe aparecer. El primer lago «natural» con una pequeña isla en medio se encuentra en la Villa Doria, en los lugares exteriores, más libres, de la villa. Pero el naturalismo se limita a una orilla en aparejo rústico. La forma del lago está determinada por una figura regular, donde la isla ocupa, exactamente, el centro.<sup>115</sup>

9. El agua debía, finalmente, ser utilizada con unos fines que tenían poco que ver con el ideal formal del barroco. Pienso en estos juegos musicales que los contemporáneos tenían en la mayor estima, y en esas bromas que se permitía el señor al mojar, de improviso, a los inocentes visitantes.

El barroco ama las sonoridades poderosas. Casi todos los grandes sistemas hidráulicos están en relación con los sistemas acústicos. Los juegos sonoros más célebres eran los del teatro de la Villa Aldobrandini. Keissler los describe así:<sup>116</sup> un león y una tigresa libran un combate, y ésta imita de manera muy natural, al hacer salir el agua por la nariz y por la boca, el rugido de un tigre encolezado. El chorro de agua del centro produce tal ruido como si se escucharan los obuses y las balas; un centauro sopla en un cuerno que se percibe a cuatro leguas a la redonda. Las farsas en las que se utiliza el agua desempeñan en las reproducciones de la épo-

115. Y, sin embargo, a la vista de este lago, un poeta se entusiasmó y escribió este verso: «Stagna superfusi dum cernis rustica fontis, Urbani possis spernere fontis acguas».\* De Falda, *Villa Doria Panfilia*.

116. Keissler, *Neueste Reisen*, 1751, I, 696.

\* «Cuando se mira este estanque campestre y la profusión de sus aguas, bien se pueden desdeñar las fuentes de Roma.» [T.]

ca un gran papel: ya no se diseña un jardín sin representar en él a algunos personajes regados bruscamente. Se debía poner especial atención cuando alguien se quería sentar, abrir una verja o subir una escalera. La Villa Conti parece haber sido particularmente temible en este aspecto.<sup>117</sup>

10. Para apreciar bien el estilo de estos jardines hay que recordar que el parque de las villas de esta época era concebido siempre con el fin de acoger a una sociedad numerosa y fastuosa. En medio de tal decorado, el abandono es imposible, la estricta estilización del jardín exige modales y dignidad. No se vagabundea por estos caminos, sino que se recorren si es preciso con gran pompa, con damas, caballos y carrozas. Todo esto evoca ya las fiestas galantes que más tarde se pintarán.

Oponiéndose directamente al parque italiano, el parque moderno, que es de origen nórdico, quiere representarnos la naturaleza tal como es. No pienso en estos jardines anglochinos llenos de afectación, con puentes naturales, sus cabañas de paja, sus ruinas artificiales, etc., sino en los jardines que han nacido del entusiasmo por la naturaleza de un Rousseau y otros. Este gusto va unido a una sensibilidad elegíaca. El ideal de una naturaleza pura e intocada, la que el alma aspira a recobrar ansiosamente, es tan extraño a la arquitectura del jardín italiano como a la poesía rústica de un Tasso o de un Guarini.

Lo que explica que el italiano no experimente la necesidad de tener un intercambio solitario con la naturaleza. Pero hay que subrayar igualmente el gran sentido liberal que supone el hecho de que el parque italiano esté abierto a todo el mundo.

Esta liberalidad se expresa de manera muy diversa en las inscripciones que Keissler ha recogido parcialmente. La más bella es

117. Keissler, *op. cit.*, I, 686. Un ejemplo de otro estilo lo aporta Serlio de Poggio Reale cerca de Nápoles (lib. III, 121). Cuando estaba de buen humor, el rey podía con un gesto inundar a todos sus invitados con chorros de agua, «e così ad un tratto, quando pareva al re, faceva rimanere quel luogo asciutto nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi... O delitie Italiane, añade Serlio, come per la discordia vostra siete estinte».\*

\* «Y así, en un momento, el sitio podía, según el gusto del rey, volverse seco y no faltaban vestidos diversos para vestirse de nuevo, etc... ¡Oh delicias de Italia, añade Serlio, cómo por vuestras querellas habéis desaparecido!» [T.]

el verso que dirige al visitante el jardinero de la Villa Borghese.  
Reproduzcámosle aquí a modo de inocente floritura final:

Villae Burghesiae Pincianae  
Custos haec edico:  
Quisquis es, si liber,  
Legum compedes ne hic timeas,  
Ito quo voles, carpito quae voles,  
Abito quando voles.  
Exteris magis haec parantur quam hero,  
In aureo Seculo, ubi cuncta aurea  
Temporum securitas fecit,  
Ferreas leges praefigere herus vetat:  
Sit hic amico pro lege honesta voluntas.  
Verum si quis dolo malo  
Lubens sciens  
Aureas urbanitatis leges fregerit,  
caveat ne sibi  
Tesseram amicitiae subiratus villicus  
Advorsum frangat.<sup>x</sup>

<sup>x</sup> «Yo, el guardián de la Villa Borghese Pincianae, / decreto lo que sigue:  
/ quien quiera que seas, si eres hombre libre, / no temas aquí las cadenas de la  
ley, / ve donde quieras, corta lo que quieras, / marcha cuando quieras. / Todo  
lo que ves es en honor del extraño más que del dueño. / En este siglo de oro, en  
el que todo dorado / se ha hecho por la seguridad de los tiempos, / el dueño no  
quiere que sean gravadas leyes de bronce. / Amigo, no tomes por ley más que la  
decencia de tus deseos. / Pero, si por mala astucia / y por puro placer rompes  
las leyes doradas de la cortesía, / aparta, / pues nuestro amigable tratado puede,  
por el jardinero, / ser roto sobre tu cabeza.» [T.]



## RELACION DE ILUSTRACIONES

1. Roma. Piazza de San Pietro.
2. Roma. Palazzo Farnese.
3. Roma. Palazzo dei Conservatori.
4. Florencia. Biblioteca Laurenziana. Vestíbulo.
5. Roma. San Pedro. Vista de atrás.
6. Roma. Santa Catarina de' Funari.
7. Roma. San Maria ai Monti.
8. Roma. Santa Susana.
9. Roma. Palazzo Sacchetti
10. Roma. II Gesù.
11. Roma. Palazzo del Quirinale. Sala Regia.
12. Roma. Palazzo della Cancelleria. Patio.
13. Roma. Palazzo Farnese. Patio.
14. Roma. Palazzo Farnesina.
15. Roma. Villa Medici. Desde el jardín.
16. Roma. Villa Borghese. Fachada.