

El Correo



SEPTIEMBRE 1987 - 9 francos franceses (España, 240 pts. IVA incl.)

EL BARROCO





Foto Moissard © Explorer, Paris

La hora de los pueblos

Africa barroca

Al mismo tiempo que tenía lugar el proceso de adaptación de la arquitectura y el arte barrocos portugueses en tierras del Brasil, se originaba la mezcla de razas y culturas de las que ha nacido el Brasil actual. Los negros llegados de tierras africanas como esclavos eran obligados a abrazar la fe católica; pero ello no les impedía conservar buena parte de sus creencias y sus ritos, si bien

transformados y adaptados. De esa fusión cultural fueron surgiendo cultos y ritos sincréticos que aun hoy tienen gran fuerza en ciertas regiones del país. Tal es el caso del candomblé, cofradía ritual africana cuyo primer ejemplo conocido apareció en Salvador, la antigua San Salvador de Bahía de Todos los Santos, la capital de la cultura afrobrasileña. En la foto, cuatro mujeres negras miembros de un candomblé rezan ante un altar de la dorada iglesia barroca de Santo Domingo, en Salvador.



Es sólito hablar del barroco, a veces con intención peyorativa, otras exaltándolo, como si se tratara sólo de una forma o estilo de arte. Pero el arte barroco, histórica y geográficamente situado, es parte de un todo, manifestación de un contexto general de la vida del hombre europeo occidental. Hay, en efecto, un hombre y una cultura barrocos que surgen a la historia aproximadamente en el año 1600 y se extinguen más o menos a mediados del siglo XVIII. Su área de desarrollo la forman principalmente los países de la mitad occidental de Europa, en especial los latinos, con prolongaciones hacia la mitad oriental y, sobre todo, con una implantación masiva en las colonias iberoamericanas donde va a surgir un avatar mestizo del barroco de gran importancia para la historia del arte y la cultura.

Esta cultura del barroco nace de una situación histórica caracterizada por una profunda crisis económica y social en la que el fasto triunfalista de las monarquías absolutas y de la iglesia de la Contrarreforma no logran ocultar las manifestaciones evidentes de la depresión existencial por la que pasaba el europeo de la época, sacudido en sus creencias religiosas por la marejada de la Reforma luterana y por las primeras audaces empresas del racionalismo y la ciencia modernos.

De esa arraigada conciencia de crisis que va a durar siglo y medio y que se extinguirá con el humanismo optimista de las Luces derivan muchos de los rasgos esenciales del arte y la literatura barrocos: desencanto, visión de lo real como apariencia e ilusión, teatralización del mundo y de la vida, conciencia aguda del tiempo que pasa y de la muerte como finitud absoluta, gusto por el artificio y la pompa, exasperación "expresionista" de las formas... Pero de esas tendencias depresivas del alma europea nace, por paradoja, una explosión incomparable de sensualidad, de ganas de vivir y de gozar que explica esa exuberante proliferación artística que aun nos deslumbra y ese prodigioso universo sonoro que es la música barroca.

Arte y cultura de la Europa del Seiscientos y del Setecientos, el barroco se implanta y desarrolla en las colonias españolas y portuguesas de América con caracteres muy peculiares que van a coronarlo transformándolo. Los modelos peninsulares se aclimatan poco a poco culturalmente a la nueva realidad mestiza americana, que a menudo se introduce en las obras mediante pequeñas pero sutiles modificaciones de aquellos. Lo iberoamericano termina así por manifestarse plenamente en soberbias creaciones populares como la iglesia mexicana de Santa María Tonantzintla, esa "capilla sixtina" del arte colonial.

Pero ¿es el barroco solamente un fenómeno europeo e iberoamericano? Hay críticos que consideran lo barroco como una constante cultural que se repite a lo largo de la historia del arte. Y es cierto que fuera de Europa y América, en regiones de cultura muy distinta como Persia, China, Japón o Camboya, se han dado fenómenos estrechamente emparentados con la sensibilidad y la expresión barrocas. Por otro lado, resulta significativo que un siglo como el nuestro, época también de crisis, mutaciones y creencias vacilantes, sienta una marcada intimidad con ciertas formas culturales y artísticas del siglo XVII. Quizá quepa pues considerar lo barroco como una categoría de la sensibilidad estética, lo que abriría una ancha perspectiva hacia su mundialización.

Jefe de redacción: Edouard Glissant

Una cultura entre el pesimismo y la exuberancia por Peter Skrine	4
Las tres cúpulas y el poder por Giulio Carlo Argan	10
Ciento cincuenta años que revolucionaron la música por Alberto Basso	11
España: Entre lo clásico y lo churrigueresco por Julián Gállego	14
Breve filosofía del barroco mundial por Edouard Glissant	18
La escultura, una magia teatral de lo sublime por François Souchal	20
Portugal: El arte de la talla y del azulejo por José-Augusto França	27
Italia: Una pintura de la ilusión total por Arnould Brejon de Lavergnée	30
Hispanoamérica: Nacimiento de una cultura mestiza por Leopoldo Zea	34
El Angel del Arcabuz o el barroco americano por Miguel Rojas Mix	36
Brasil: De la iglesia dorada al Aleijadinho por Augusto C. da Silva Telles	39
Europa central: La decoración como obra de arte total por Christian Norberg-Schulz	42
Mundo eslavo: Una síntesis de Oriente y Occidente por Gueorgui D. Gachev	46

Nuestra portada: Alabanza de Urbano VIII (1633-1639) por Pietro da Cortona, fresco del techo del gran salón del Palacio Barberini en Roma (ver el art. de la pág. 30 y los techos pintados de las págs. en color). Foto © SCALA, Florencia

Portada posterior: detalle de las yeserías (molduras de yeso) de la bóveda de la iglesia de Santa María Tonantzintla (hacia 1700), cerca de Puebla, en México, a la que se ha calificado a veces de "capilla sixtina" del barroco colonial (ver el art. de la pág. 34). Foto Kal Muller © CEDRI. París

Una cultura entre el pesimismo y la exuberancia

POR PETER SKRINE

¿Qué debe entenderse por barroco? A decir verdad existen múltiples definiciones, todas ellas con elementos comunes. Para algunos eruditos e historiadores del arte que se han ocupado del tema, el barroco es una moda de la pintura europea, un estilo arquitectónico, un fenómeno cultural que tuvo su más genuina expresión en las bellas artes y en las artes aplicadas; a su juicio, en modo alguno erróneo, se trata ante todo de algo visual y plástico.

Sin embargo, para otros muchos estudiosos e historiadores de la literatura el barroco es una actitud ante la vida, fruto de esa formidable revitalización del vigor cultural y de los valores estéticos que conocemos con el nombre de Renacimiento, del que se distanció a causa de las profundas crisis espirituales y religiosas a que dio lugar la Reforma protestante.

Así, la literatura barroca, que se desarrolló entre 1620 y 1630 y llegó a su apogeo hacia 1660, se caracteriza por sus marcados contrastes y antitesis: los escritores se complacen en la belleza sensual de las cosas y gustan de describirlas con todo lujo de detalles, pero ello no les impide entregarse a sombrías lucubraciones sobre los misterios más profundos de la vida y de la eternidad. Los dramaturgos ensalzan el heroísmo y la constancia, pero oponen con fruición esas virtudes a las pasiones, que presentan con una fuerza, una elocuencia y una inspiración extraordinarias. Todas estas características se aprecian en las obras del poeta barroco alemán Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) e incluso en las de su contemporáneo francés Jean Racine (1639-1699).

La actitud del barroco ante la vida es claramente perceptible en la literatura y en la música, así como en la arquitectura y la pintura. En todas estas artes se manifiesta palpablemente como una relación dinámica entre un control implícito de la forma, el firme deseo de producir una sensación de movimiento y la complacencia en los detalles ornamentales. En los países donde el barroco ha dejado huellas profundas e indelebles, se tiende, como es natural, a concederles un gran valor y a considerarlas como las muestras más acabadas del arte y la literatura del siglo XVII, calificándolas de *barrocas* sin entrar en más precisiones. Es lo que suele ocurrir en Italia, España y los países de América Latina, Austria, Alemania y Checoslovaquia.

En Inglaterra y en Francia, en cambio, hay una fuerte y lógica resistencia a aceptar esa denominación. Todos los países de bien arraigada tradición protestante, como Inglaterra y los Estados Unidos, tienden a considerar el barroco como un fenómeno típica-

mente católico, ajeno a su propia cultura. Ahora bien, el caso de Francia pone de manifiesto la gran complejidad de la situación, ya que en ese país el barroco coincidió con lo que los franceses llaman, con legítimo orgullo, su "época clásica" y que, con razón o sin ella, consideran como la antítesis de aquel.

El barroco evolucionó a distinto ritmo y con distinta intensidad según los lugares, influyendo más en algunos ámbitos del arte y de la literatura que en otros y, a veces, fusionándose en mayor o menor medida con las tradiciones e idiosincrasias locales. Italia, que fue la cuna del Renacimiento, tuvo una importancia decisiva en la aparición del barroco y en su difusión a otros países de Europa, pero ¿son sus raíces exclusivamente italianas? Hay razones de peso para pensar que ese gran movimiento cultural y artístico es la expresión de una mentalidad y de una actitud ante el mundo que surgió simultáneamente en diversos lugares de Europa y que tuvo incluso sus equivalentes en países más remotos, como el Irán del Sha Abbas (1587-1629), la China de comienzos de la dinastía Ch'ing y el Japón del insigne dramaturgo Chikamatsu (1653-1725).

Por lo que respecta a la Europa occidental cristiana, existen dos factores importantes que posiblemente influyeron más que cualquier otro en el nacimiento del barroco: me refiero a la aparición del concepto de monarquía absoluta y a la popularidad del teatro, que no habían conocido en Europa tan extraordinario auge desde la época de los emperadores y los grandiosos anfiteatros del antiguo Imperio Romano, mil años antes. Gracias a la alianza del absolutismo y del teatro, en las fabulosas representaciones de dramas y comedias que los poderosos soberanos del siglo XVII ordenaban montar en sus nuevos y espléndidos palacios, el barroco brilló con fulgor incomparable —si dejamos de lado los ritos, las ceremonias y las imponentes realizaciones arquitectónicas de la Iglesia Católica. La pretensión de ésta de ejercer una autoridad espiritual universal y su notable sentido de la oportunidad hicieron de ella un generoso mecenas de los artistas, músicos y poetas barrocos. Nunca se insistirá bastante en la importancia del prestigio regio, de los valores espirituales y de la dramaturgia en el barroco europeo.

La elocuente imagen del mundo como escenario ilustra la concepción barroca de la condición humana y su afición a lo teatral. Esa imagen hará pensar en Shakespeare al lector de habla inglesa pues la encontramos en su comedia *Como gustéis*; pero la misma idea se repite en todas las principales literaturas europeas. Cuando en 1638 se inauguró el teatro municipal de la próspera ciudad portuaria de Amsterdam, en su frontispicio



La cultura barroca muestra una obsesiva preocupación por el tiempo. El hombre de la época siente como nadie antes que él que el tiempo se le escapa fugaz entre las manos. A esa época pertenecen algunas de las más bellas expresiones literarias de ese sentimiento, como los sonetos del español Francisco de Quevedo o los dramas del inglés William Shakespeare. Y se ha dicho del barroco que "es la época de esplendor del arte de la relojería". Arriba, El traje de relojera, grabado de Engelbrecht (hacia 1711) en el que se representa un reloj de péndulo, invención barroca.

Uno de los motivos más sobresalientes del arte barroco es la columna salomónica o entorchada, es decir aquella cuyo fuste está contorneado en espiral. Si, frente al estatismo de lo clásico, la aspiración última de lo barroco es poner en movimiento realidad y apariencias, la columna salomónica es un intento de poner convulsión en la rigidez de los órdenes que el Renacimiento había recuperado de la Antigüedad grecolatina. El ejemplo más conocido de este tipo de torsión barroca de la columna, que más tarde llegará a extremos de auténtico frenesí, es el baldaquino (a la derecha) que el arquitecto, escultor y pintor italiano Gian Lorenzo Bernini, por encargo del papa Urbano VIII, erigió de 1624 a 1633 en la nave central de la basílica de San Pedro de Roma, bajo la gran cúpula de Miguel Ángel. Las cuatro columnas de bronce dorado sostienen el dosel, finamente labrado como una obra de tapicería. El teatral monumento alcanza los 34 metros de altura.

SIGUE EN LA PAG. 7



SCAFIORVM M TV ES PETRVS ET SVPER HA

LGET O PET

ΣΥ ΒΟΣΚ



El mundo como teatro



Foto Horace © Edimedia, París

"All the world's a stage" (El mundo entero es un escenario), dice un personaje de Como gustéis de William Shakespeare. Y Calderón de la Barca titula una de sus principales obras El gran teatro del mundo. Esta idea de la teatralidad aparential del universo humano acompaña el auge prodigioso del teatro como espectáculo público, en perfecta concordancia con la pompa, tan teatral, de la iglesia católica y de las monarquías absolutas de la época. "El barroco es trágico" —escribe el español J.A. Maravall en su obra La cultura del barroco— pero es también la época de la fiesta y del brillo". El siglo XVII es el de los grandes dramaturgos de Occidente: Shakespeare en Inglaterra, Corneille, Racine y Molière en Francia, Lope de Vega y Calderón de la Barca en España... Técnica-mente, el espectáculo teatral hizo progresos extraordinarios: la decoración barroca penetró en los escenarios y en las salas, la imaginación se desbordó en la maquinaria y los decorados, como en éste (arriba) realizado para la tragedia musical de Corneille Andrómeda por el italiano Giacomo Torelli. Tema parejo al del mundo como teatro es el de la "vida como sueño", tan presente en Shakespeare y que tiene una de sus máximas expresiones en La vida es sueño de Calderón (a la izquierda, escena de la obra tal como se representó hace unos años en el festival de Vaisson la Romaine, en Francia).

podía leerse este pareado del gran poeta holandés de la época, Vondel: "El mundo es un teatro; cada cual interpreta su papel y recibe la recompensa que merece".

Por aquellos mismos años en España, país que rivalizaba política y comercialmente con Holanda, Calderón de la Barca, contemporáneo de Vondel, escribía su famosa obra maestra *El Gran Teatro del Mundo*, suprema interpretación barroca de la imagen del mundo como escenario. En ella Dios Todopoderoso es el propio autor de la obra que se representa en el escenario del mundo tras haberse levantado el telón del caos. Interpretan la obra improvisadamente hombres y mujeres a los que son adjudicados sus respectivos papeles: el rey ambicioso y la mujer hermosa, el campesino abrumado de trabajo y el mendigo amedrentado, el devoto prudente y el rico satisfecho de sí mismo. Todos ellos pueden ser estereotipos, pero han sido captados con tanto realismo en sus acciones que parecen cobrar vida ante nuestros ojos. Ciertamente su actuación resulta menos satisfactoria de lo que Dios esperaba, y la Gracia divina, que hace las veces de apuntador, tiene una muy ardua labor con esos actores humanos, demasiado humanos. Pero, por fortuna, el Todopoderoso es también un autor y un espectador indulgente. El clímax de la obra calderoniana enfrenta a los espectadores, al igual que los impresionantes retablos españoles de la época, con el mensaje eterno que es el núcleo mismo de la fe cristiana: el sacrificio de Cristo y la redención de la humanidad vistos con los ojos de un poeta católico español posterior a la Reforma, dotado de una imaginación auténticamente barroca.

Los hombres y las mujeres de la época tenían conciencia permanente de que los ojos de Dios y los del mundo estaban pendientes de ellos, pero esas miradas no les hacían sentirse incómodos sino que, por el contrario, favorecían la autoestimación y el sentimiento de lo importante que era proyectar en el mundo una imagen tan relevante y expresiva como las que ofrecían la pintura, la escultura y el teatro barrocos. Es posible que a los contemporáneos no les parecieran tan artificiosos como pueden parecernos hoy a nosotros los retratos pictóricos de la época, lo mismo que las representaciones teatrales y los pasajes descriptivos de las innumerables fábulas pastoriles y cortesanas.

Al igual que los retratos, los palacios barrocos expresan el concepto que sus constructores tenían de sí mismos. Son panegíricos de piedra, edificados para exaltar las virtudes y las victorias de sus moradores. Los príncipes de la época, para ensalzar su nombre y magnificar sus hazañas, recurrían a escritores generalmente dispuestos a poner su talento al servicio de sus protectores y a cantar sus alabanzas en empalagosas odas, epitalamios festivos y rimbombantes epitafios, escritos todos por encargo. No cabe duda de que algo tenían que ver en ello las razones financieras, pero se adivina la existencia de motivos más profundos y apremiantes. A veces el equilibrio entre la intención o sentido y la ampulosidad huera, entre

el triunfo y la desesperación, está conseguido de un modo tan sutil que el deseo de los artistas barrocos de enaltecer a los grandes hombres y de cantar sus proezas puede impresionarnos como una demostración heroica de desafío y un audaz intento de sofocar su sentimiento de inseguridad.

Desde el principio hubo siempre en el barroco una nota de desencanto. Su afición a las representaciones teatrales y a la metáfora del teatro revela su arraigado convencimiento de que las apariencias son mera ilusión. Los aparatosos elogios de los grandes hombres y los héroes, por ejemplo, en las obras del francés Pierre Corneille, del inglés John Dryden y del alemán Andreas Gryphius, pueden no haber sido sino un intento de aplazar el olvido en que acabará por sumirse cuanto existe, incluso lo más noble y elevado. En medio del color, el centelleo y la bulliciosa alegría de vivir tan característicos del barroco, la literatura presenta una faceta más sombría e inquisitiva. "Chaqué instant de la vie est un pas vers la mort" (Cada instante de la vida es un paso hacia la muerte), afirma el emperador romano Tito en el acto final de la última tragedia de Corneille, *Tito y Berenice* (1670).

Pero ¿qué sucede una vez terminada la función? Las gentes que vivían en el mundo barroco nunca podían olvidar por completo la precariedad y la brevedad de la vida frente a la seguridad y la irrevocabilidad de la muerte: "La muerte en sí no es nada; pero nos asusta no saber qué será de nosotros, no saber donde iremos a parar", confiesa el héroe indio del drama épico de John Dryden *Aureng-Zebe* (1675).

La guerra, el hambre y la peste eran cosa corriente en las sociedades de entonces. La Guerra de los Treinta Años, por ejemplo, devastó los países de habla alemana de Europa entre 1618 y 1648, y en 1665 la peste asoló Londres y otras muchas ciudades. Unos años más tarde, un soldado alemán que había combatido en esa guerra, H.J.C. von Grimmelshausen, escribía una de las obras maestras de la literatura barroca en prosa, una novela titulada *Simplicissimus*, que ha sido traducida a numerosas lenguas, en la que el autor relata sus experiencias personales de la prosperidad y el infortunio en una fascinante amalgama de formas y estilos narrativos que fluctúan entre la tradición picaresca de la novela satírica española de los bajos fondos y el romance cortésano de moda en el que las aventuras del héroe acababan por tener una intención y un objetivo encubiertos.

En diversos lugares de Europa los hombres volvían la vista hacia los cielos tratando de desentrañar los misterios de un universo cada día más dilatado como consecuencia de la invención reciente del telescopio y de comprender las armonías que debían sustentarlo. El interés científico de Kepler por el movimiento elíptico y su observación de que los cuerpos celestes pueden obedecer a pautas constantes pese a no ser nunca estáticos tienen mucho en común con el movimiento perpetuo, las formas elípticas y los modelos convencionales que sirven de fundamento a

toda la arquitectura, la literatura y el arte barrocos. El reconocimiento de unas leyes fundamentales y de un orden trascendental permitió a los artistas y escritores de la época aceptar que nuestra breve y frágil existencia, este valle de lágrimas, sea una mera ilusión, si bien no les impedía sumirse en una sombría desesperación ante la inevitabilidad de la muerte, nunca totalmente ausente, ni siquiera en el mundo pastoril, encantador e inocente de Arcadia, poblado por hermosas ninfas y pastores enamorados, que los escritores barrocos no se cansaban de evocar.

Pero no era tal vez la muerte el motivo principal de las lamentaciones de los escritores barrocos, sino el Tiempo, a la sombra fatídica de cuyas alas todas las cosas se marchitan y corrompen. El siglo que inventó el reloj de péndulo y el mecanismo de la cuerda de los relojes iba cobrando una conciencia creciente del paso del tiempo, no ya medido en estaciones, meses y días sino en horas, minutos e incluso segundos. La premura que todo hombre moderno experimenta fue una especie de conmoción para el siglo XVII. Tener una clepsidra o un reloj de bolsillo era el primer paso hacia una punzante percepción de la evanescencia del tiempo, que pronto iba a convertirse en una de las preocupaciones fundamentales de la época, tema frecuente de los poetas que, en algunos escritores más dados a la meditación, originaría un sentimiento de terror metafísico.

Pero esa clara percepción de la voracidad del tiempo eternamente fugitivo que nos arrebató cuanto más amamos y apreciamos, la sensación cósmica de la vanidad de todas las cosas terrenas que tanto los poetas como los predicadores repetían hasta la saciedad en

Aunque inclinada a la pompa y a lo teatral, o quizá por ello mismo, la religiosidad barroca es frecuentemente patética. Ello es ostensible en las obras dramáticas, como lo es en la pintura y, particularmente, en la escultura. Destaca en este punto la imaginería religiosa del barroco español en la que las figuras de Cristo, la Virgen y otros personajes de la Pasión alcanzan un grado de patetismo difícilmente sostenible, con sus aspectos paroxísticos y aun macabros, como en esta cabeza cortada de San Juan Bautista (hacia 1625) del imaginero cordobés Juan de Mesa que se conserva en la catedral de Sevilla.



Foto © Mas, Barcelona



Foto © Bulloz, París. Biblioteca Nacional



Foto © Roger Viollet, París. Biblioteca Nacional



Foto © Edimedia, París. Biblioteca Nacional

Dos grandes figuras literarias del siglo XVII en cuyas obras se manifiestan espléndidamente algunos de los rasgos esenciales del barroco: William Shakespeare (arriba), que, aun no siendo propiamente un barroco, ilustra a nenudo con su obra el espíritu de la época (violencia explosiva, juego de las apariencias, teatro en el teatro...), y el español Luis de Góngora (en el centro), maestro sumo de lo que después se llamaría "gongorismo", es decir el gusto exacerbado por la ornamentación literaria, un estilo hecho, como frecuentemente la plástica barroca, de volutas, espirales y laberintos y que tiene su equivalencia italiana en el "marinismo" (de Giambattista Marino). En la otra foto, un grabado que ilustra el frontispicio de una edición del siglo XVII de Simplicissimus del alemán Grimmelshausen, obra maestra de la prosa barroca.

todas las lenguas cultas de Europa, la tumba siempre abierta a la vuelta de la esquina como recordatorio de que toda carne es mortal y el hombre no es sino polvo suscitaron, paradójicamente, una extraordinaria capacidad de vivir y de gozar. Esta paradoja constituye la esencia misma de innumerables poemas barrocos en los que sus autores incitaban a hombres y mujeres a cosechar las rosas antes de que terminara el verano, a amarse y enamorarse y a disfrutar de la policroma mascarada de la vida. El hecho de saber que concluiría como un sueño les permitía verla con perspectiva y resaltar su valor para todos aquellos a los que sonreía la fortuna. En todas las literaturas europeas hay ejemplos famosos: John Donne y Herrick en Inglaterra, Hooft y Opitz, admiradores del poeta francés Ronsard, en los Países Bajos y Alemania, los intrincados y alambicados versos de Marino en Italia y de Góngora en España.

Pese a su insistencia en el carácter efímero de todo lo terreno, la cultura barroca produjo obras literarias que alcanzan a veces una vitalidad y una intensidad sin parangón, pero que sólo pueden apreciarse en su plenitud cuando se comprende el significado de las palabras con las que se escribieron los poemas, los dramas y las novelas barrocas e incluso, a veces, sus sentidos ocultos. De otro modo, la fértil interacción de las imágenes, las metáforas y los conceptos sutiles que los escritores barrocos se complacían en inventar puede en ocasiones parecer una sarta de despropósitos al lector de hoy.

Únicamente en un escenario pueden los dramas y las óperas barrocas captar toda nuestra atención y subyugarnos con su espectacularidad y sus sonoridades, su sollicitación del oído y de la vista, del intelecto y de la imaginación. Pero las representaciones escasean, y la mayor parte de ellas deben desarrollarse en la imaginación del lector entusiasta o del oyente de música grabada. Sólo la presencia física en las iglesias y en los palacios barrocos diseminados por toda Europa occidental y muchas de las antiguas colonias americanas permite apreciar el poderoso efecto que el barroco ejerce sobre nosotros.

El lector y el espectador actuales pueden estimar que hay un exceso de artificio y experimentar cierta frialdad ante las rebuscadas metáforas y los pomposos sentimientos de los poetas amorosos de la edad barroca o ante las afectadas posturas de las tallas policromadas; pero a veces es posible emocionarse aun con un soneto amoroso o una oda fúnebre, con una tragedia heroica o una comedia ingeniosamente pergeñada, y maravillarse de la audacia con que esos artistas reflejaban hace tres siglos un mundo que no había perdido todavía el sentido del prodigio y del hechizo, dando fe de la última visión cabal que hubo en Europa de un universo aun no desprovisto de su carácter divino. □

PETER SKRINE, británico, es profesor de lengua y literatura alemana de la Universidad de Manchester (R.U.) y especialista de la poesía y el teatro en el siglo XVII. Ha escrito numerosos artículos sobre estos y otros temas y es autor de un libro sobre la literatura y la cultura europeas del citado siglo titulado *The Baroque (El Barroco, Londres y Nueva York, 1978)*.

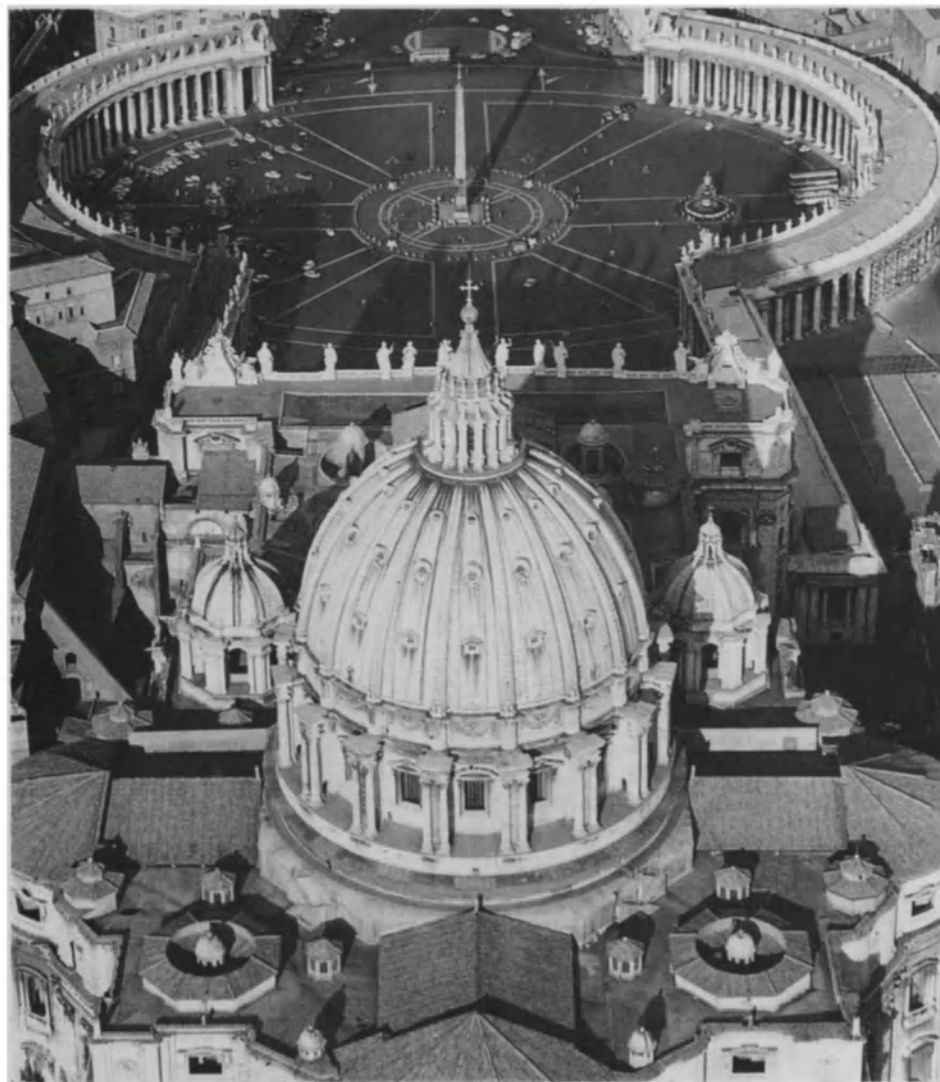
Rubens el Magnífico

Si los Países Bajos del norte (la Holanda actual) no son tierra propicia al barroco, los Países Bajos meridionales, es decir la Bélgica de nuestros días, presentan en el siglo XVII una espléndida cosecha barroca, sobre todo en pintura. Y decir pintura en Bélgica, pese a otros grandes pintores de la época como Jacob Jordaens y Antonio Van Dyck, es decir Pedro Pablo Rubens, en cuya obra se expresan con magnificencia y exaltación vital los aspectos más luminosos y sensuales del barroco. Buen conocedor del arte de Italia y de España, países donde vivió largas temporadas, Rubens hizo de su ciudad Amberes un foco de irradiación artística que iba a propagar el gusto pictórico barroco por toda Europa. A la derecha, El Juicio Final (1616) de Rubens que se conserva en el Museo de Munich. Comparado con el de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, en el que se inspira, el cuadro del pintor flamenco es plenamente barroco, con su frenética movilización de las figuras y sus violentos contrastes de formas y luces.



Las tres cúpulas y el poder

POR GIULIO CARLO ARGAN



San Pedro del Vaticano, Roma, con la columnata de Bernini que rodea la plaza

San Pablo, Londres



San Luis de los Inválidos, París



Fotos © Almay, París

Si el barroco romano es la representación de un ideal religioso político, el barroco francés es la representación de un ideal sólo político y el inglés de un ideal civil o social. Una idea sobremanera plástica de la diversidad de los contenidos ideológicos del barroco francés y del inglés respecto del italiano nos la ofrece la confrontación de las tres cúpulas famosas: la de San Pedro del Vaticano, la de San Luis de los Inválidos en París y la de la catedral de San Pablo en Londres. La primera es, evidentemente, el arquetipo; en el pensamiento de Miguel Angel, recogido después y ampliamente alegorizado por Bernini con la congruente invención de su columnata, la cúpula debía identificarse con el cuerpo de la iglesia, ser la imagen de la cabeza de la Cristiandad, de la bóveda celeste que idealmente cubre toda la *ecumene*: recuérdese el proyecto de Bernini en el que las alas de la columnata son representadas como los brazos de una figura cuya cabeza corresponde a la cúpula. Por su parte, la cúpula parisiense de Mansart se alza, apoyada sobre un doble tambor, por encima de una fachada plana dividida por las columnas en cuadros geométricos: es un organismo aislado y soberano que domina todo el edificio con su desarrollo dimensional y con su vistosa decoración y que se sostiene sobre los órdenes perfectamente dispuestos de la arquitectura, de la misma manera que el poder soberano es sostenido por el orden jerárquico del Estado y lo domina. Por último, la cúpula londinense de Christopher Wren, que se relaciona a través de Serlio con el proyecto de Bramante para San Pedro, se apoya en un edificio sobremanera vasto y está tan poco asociada y articulada con éste que necesita de un basamento cilíndrico: es como un edificio incorporado a otro edificio y distinto solamente por la estilizada elegancia del tambor y de la curvatura del casquete. Esta cúpula es más bien el símbolo que la imagen del poder; y su función es puramente formal, exactamente como era esencialmente formal, en la estructura política inglesa de fines del siglo XVII, el poder soberano. Aun sin llevar esta interpretación analógica hasta la hipótesis de que se trata de alegorías políticas deliberadas, no podemos dejar de recordar que (...) la forma de la cúpula es tradicionalmente simbólica de la autoridad o del poder y que tal intención política está seguramente en el origen de la cúpula miguelangelesca y constituye, más aun que en el modelo, el tema o el objeto de la interpretación de Mansart y de la de Wren. □

GIULIO CARLO ARGAN, teórico e historiador del arte italiano, ha sido profesor de la Universidad de Roma y alcalde de la ciudad. Se le deben muchas publicaciones y libros importantes. El texto que aquí se publica pertenece a su último libro, *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco (Immaginazione e persuasione. Ensayos sobre el barroco, 1987)*.



Foto © Biblioteca Nacional, París

Ciento cincuenta años que revolucionaron la música

POR ALBERTO BASSO

Uno de los inventos musicales más característicos del barroco es la ópera, o melodrama (drama musical), como se la llamaba en un principio. Nacida en Italia con Claudio Monteverdi (Orfeo, La coronación de Popea), se implanta y desarrolla en Francia con Jean-Baptiste Lully, músico de origen italiano que va a crear la ópera a la francesa y tener una inmensa influencia en toda Europa. Arriba, "El traspie de Faetón", decorado para la tragedia lírica de Lully Phaëton, maqueta según Bérain.

EL concepto de barroco ha sido objeto de debate y de discusión ideológica hasta el punto de que ha perdido esos perfiles que permiten observar los fenómenos con claridad y coherencia. En el ámbito de la música se ha utilizado la palabra no sólo para designar un determinado comportamiento artístico, una "manera" estilística, sino también para indicar un proceso constructivo fundado en un elemento estructural, el bajo continuo, sobre cuya base la composición musical queda formada por una parte melódica, cantable, y por una parte de acompañamiento, de apoyo constante y estereotipado. Se trata de un principio constructivo muy distinto del aplicado en la época anterior, que realizaba el modo de hacer polifó-

nico, un discurso musical de varias voces, todas de igual importancia.

El comienzo de la nueva época suele situarse en el año 1600 (fecha del "nacimiento" del melodrama), considerándose en general que concluye con la muerte de Juan Sebastián Bach (1750). En ese siglo y medio la historia de la música conoció transformaciones extraordinarias, inventando formas que iban a durar siglos y organizando el lenguaje armónico sobre bases destinadas a mantenerse mucho más allá de la época en que nacieron.

El gran acontecimiento que, al final del Renacimiento, domina el mundo musical e influirá después profundamente en el desarrollo de los estilos literarios, pictóricos,

arquitectónicos e incluso sociales, es el nacimiento del melodrama, transformación razonada de la renovación teatral promovida en las cortes italianas y fruto del comportamiento cultural adoptado por el Renacimiento en su intento de recuperar y reactualizar el legado de la civilización greco-latina. El melodrama nació en Florencia pero evolucionó con connotaciones estilísticas y expresivas diversas en Roma, Venecia y Nápoles; fue así el vehículo más convincente de la nueva cultura musical italiana y se impuso también pronto en el extranjero, conservando casi intactos sus caracteres originales en todas partes salvo en Francia donde se desarrolló de modo autónomo, como *tragédie lyrique*.

Claudio Monteverdi, Luigi Rossi y Pier Francesco Cavalli son los músicos que mejor representan el género en la primera parte del siglo XVII, mientras que en la segunda se impondrán Jean-Baptiste Lully (un florentino creador de la ópera francesa) y Alessandro Scarlatti, fundadores de dos géneros distintos de teatro musical que se mantendrán todavía durante todo el siglo XVIII. Debe señalarse, de todos modos, que fue el estilo operístico de Scarlatti el que prevaleció, hasta el punto de que lo tomaron como modelo incluso maestros alemanes como Händel o Hasse. Concebida inicialmente

como una composición seria, la ópera será también más tarde una obra cómica, bien como producto teatral autónomo, bien como espectáculo de farsa añadido (este será el caso de los *intermezzi* en que fue consumado maestro Giovanni Battista Pergolesi), dando vida en otros países a expresiones mixtas de recitado y de canto (el *masque* inglés, la zarzuela española, la *opéra comique* francesa, el *Singspiel* alemán) que suplantaron el tradicional esquema italiano de recitativo y aria.

Este esquema es el que domina también en los demás campos de la música vocal. En primer lugar el oratorio, expresión genuina del espíritu devoto de la Contrarreforma, que tiene todos los caracteres de un melodrama espiritual desprovisto de todo aparato escénico. Esto al menos en lo que atañe a su expresión más típica, en lengua vulgar, exaltada en las composiciones de Stradella y de Scarlatti, mientras es esencialmente eclesástica su manifestación en lengua latina, ligada al nombre de Giacomo Carissimi. Distinta del oratorio (que narra principalmente episodios bíblicos y vidas de santos) es la Pasión, centrada en la muerte de Cristo y basada a menudo en los textos mismos de la narración evangélica. Ejemplos supremos son las Pasiones de Juan Sebastián Bach, con las que se codean dignamente primero las de

Heinrich Schütz y después las de Georg Friedrich Händel (que fue un maestro del género del oratorio) y las de Georg Philip Telemann.

Un melodrama en miniatura es la *cantata da camera*, expresión típica de la música vocal italiana que se honra con miles de ejemplos, testimonio de un consumo que supera incluso el del madrigal del siglo XVI, tan abundantísimo. Uno o dos recitativos y una o dos arias son suficientes para construir una cantata, que, además, en el plano instrumental suele exigir únicamente la participación de un clavicémbalo para el acompañamiento. De Carissimi a Rossi, de Cesti a Stradella, de Pasquini a Scarlatti y a Händel, el género se propagó por toda la época barroca como una manifestación de moda, contagiando incluso el ambiente francés habitualmente reacio al estilo italiano y en lucha perenne con él, hasta el punto de que la oposición entre el estilo italiano y el gusto francés fue uno de los más tenaces y omnipresentes motivos conductores de la música barroca.

En el ámbito de la música sacra, destinada propiamente a menesteres litúrgicos, continúa insistente, aunque un poco ociosamente, la producción de misas y motetes, primero con los grandes maestros de las escuelas



Foto © Snark/Edimedia, París

La época barroca fue gran inventora y, sobre todo, perfeccionadora de instrumentos musicales. Así, el clavecín y el órgano va a llevarlos a su máxima perfección técnica, convirtiéndolos en los protagonistas esenciales, junto con el violín, de la composición musical. De Frescobaldi en Italia a Juan Sebastián Bach en Alemania la música para órgano va a alzarse a las más altas cimas del arte, mientras el clavecín será el protagonista esencial de la música francesa de la época, con François Couperin el Grande a la cabeza. Abajo a la izquierda, grabado de la época que muestra la decoración exterior en perspectiva del órgano de la abadía de Weingarten, en Suabia, Alemania, construido en 1750 por el organero Gabler. Abajo, Dama tocando la espineta, grabado de Bonnart (hacia 1685). La espineta, antecesora del clavecín, era de uso frecuente en los siglos XVI y XVII, particularmente en Inglaterra donde se utilizaba un instrumento análogo llamado "virginal".



Foto © BBC Hulton Picture Library, Londres

De Monteverdi a Bach



1



2



3

4



5



6

1. Foto Coursat © Rapho, París
2. Foto © Ciccione-Bulloz, París
3. Foto © Bulloz. Biblioteca Nacional, París
4. Foto © Bulloz. Biblioteca Nacional, París
5. Foto © Roger-Viollet, París. Museo Civico, Bolonia, Italia
6. Foto © Edimedia, París

romana y veneciana (Benevoli, Bernabei, Caldara, Gasparini, Legrenzi) y después de la napolitana (Scarlatti, Durante, Leo), para pasar después a los países de lengua alemana (Biber, Kerll, Fux) y a Francia (Charpentier, De Lalande, Couperin). En Inglaterra experimenta un amplio desarrollo la música destinada a la iglesia anglicana, con *services* y *anthems* compuestos por autores no menos importantes en el campo de la música profana como Gibbons, Tomkins, Blow y, sobre todo, Purcell, cuyas huellas seguirá un compositor como Händel.

Pero es en el ámbito de la música evangélica, nacida de la Reforma protestante, donde la época barroca presenta los máximos ejemplos de una nueva sensibilidad musical. La cantata sagrada, que en realidad suele llamarse "concierto espiritual" o, simplemente, "concierto" (como para subrayar su descendencia de la práctica italiana del *concerto ecclesiastico*, unión razonada de voces e instrumentos), recibe una exacta sistematización en el marco del culto, del que forma parte integrante. Los textos proceden de la Sagrada Escritura y, generalmente, de las lecturas que el calendario litúrgico propone en las diversas festividades; por su parte, la música aprovecha ese extraordinario vehículo de expresión artística y de fe que es el coral.

Schein, Scheidt y Schütz (las tres grandes S de la historia de la música alemana) proporcionan las bases para un desarrollo en el que entrarán compositores como Buxtehude, Pachelbel, Tunder, Weckmann, Böhm, Theile, etc., pero, sobre todo, Bach y Telemann (autor este último de casi 1.600 cantatas litúrgicas). De todos modos, es Bach el gran protagonista de la cantata litúrgica (escribió quizá 300, de las que se han perdido una tercera parte) y, en general, de toda la época barroca. Los ejemplos que nos ha dejado constituyen un perfecto repertorio de las técnicas vocales e instrumentales utilizables para obtener los "efectos" que llevaban en sí los textos y las mismas ocasiones litúrgicas.

A la época barroca van ligadas las mayores expresiones de la música instrumental, tanto para solista como para conjunto. Grandes protagonistas de esta música son los instrumentos de teclado (clavicémbalo, espineta, virginal, clavicordio o clavecín, órgano),

El admirable siglo y medio de la música barroca se inicia con Monteverdi en Italia, a comienzos del siglo XVII, y culmina en la primera mitad del XVIII con Bach. He aquí algunos protagonistas de esa esplendorosa floración artística: 1. Claudio Monteverdi (1567-1643), autor de óperas, madrigales y música sagrada, al que con justicia se puede considerar como el creador de la música moderna. 2. François Couperin el Grande (1668-1733), el gran maestro francés del clavecín, según un retrato que se conserva en el palacio de Versalles. 3. Juan Sebastián Bach (1685-1750), uno de los genios de la música de todos los tiempos, en un grabado según un retrato de Gebel. 4. Georg Friedrich Händel (1685-1759), otro gran compositor alemán, que pasó buena parte de su vida en Inglaterra, aquí en un grabado según un retrato de G.F. Schmidt. 5. Alessandro Scarlatti (1660-1725), músico italiano padre de Domenico, el gran clavecinista que tanta influencia había de tener en la corte de Madrid donde vivió gran parte de su vida (alumno suyo fue el padre Antonio Soler, principal músico barroco español). 6. Henry Purcell (1659-1695), el compositor inglés que pese a la brevedad de su vida dejó una de las obras más intensamente líricas del periodo.

cuyo repertorio es a menudo intercambiable. La escuela organística italiana alcanza el punto álgido de su historia con Girolamo Frescobaldi, cuyas composiciones y estilo se propagaron por toda Europa. A uno de sus alumnos más destacados, el alemán Johann Jakob Froberger, le corresponde el mérito de haber difundido en Alemania un mensaje que recogerán sobre todo los maestros de la escuela meridional (cuyo exponente máximo es Johann Pachelbel). En cambio, la escuela del norte (con su figura principal el danés Dietrich Buxtehude) toma su origen de un maestro flamenco, Jan Pieterszoon Sweelinck.

Tocatas, fantasías, caprichos, *ricercari* y fugas pueblan la música para teclado de la época, mientras las formas de danza se organizan en suites de bien ensamblada variedad estilística, métrica y dinámica. La liturgia luterana permite el desarrollo de un género, el del coral para órgano, que exaltará las funciones del instrumento ofreciéndonos un repertorio de incomparable importancia, en el que destaca con su impronta definitiva la presencia de Bach.

Al clavicémbalo, rey de la música de cámara, van unidos nombres prestigiosos. Así, junto a Frescobaldi debe recordarse a Michelangelo Rossi, Pasquini, Alessandro Scarlatti y su hijo Domenico (que tan famoso se haría en la corte de Madrid, donde pasó gran parte de su vida), Couperin y Rameau, Bach y Händel. Pero el clavicémbalo es también instrumento de acompañamiento allí donde dominan los instrumentos melódicos, especialmente el violín. La música para violín alcanza su cénit en las formas de la sonata y del concierto, los dos grandes ideales de la época barroca, en sus dos expresiones "de iglesia" y "de cámara". Después, el concierto sigue dos caminos distintos, el del *concerto grosso* (con un grupo de instrumentos solistas contrapuestos a la masa del *tutti*) y la del *concerto solistico*, en el que un solo instrumento surge y se abre paso con pasajes cada vez más ricos en audacias virtuosistas.

Adalid de generaciones de violinistas es Arcangelo Corelli, pero con él y en él viven las más altas expresiones de la música instrumental del siglo XVIII: Vivaldi, Albinoni, Geminiani, Locatelli, Tartini, Torelli, Marcello... Centenares de óperas, con solistas o de conjunto, dan fe de una vitalidad incomparable que alcanza a todos los territorios europeos porque sus creadores son mensajeros del estilo italiano en tierra extranjera. Y, mientras tanto, nuevas formas van haciendo su aparición: la sinfonía y la obertura se disputan un terreno fertilísimo en posibilidades y el discurso musical tiende a hacerse más masivo, exige una participación cada vez más articulada y sólida de los instrumentos, transforma la función del bajo continuo en una parte dotada de personalidad, introduce más de un tema en el tejido musical y éste organiza la masa sonora según unos principios dialécticos. El barroco suntuoso y amenerado es ya cosa del pasado y surge prepotente el estilo galante. □

ALBERTO BASSO, musicólogo italiano, fue presidente de la Sociedad Italiana de Musicología de 1973 a 1979. Es autor de numerosas obras entre las que destacan una historia de la música en seis volúmenes y una monumental biografía de Juan Sebastián Bach, *Frau Musica*. La vita e le opere de J.S. Bach. Dirige actualmente la edición del *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti* en ocho tomos.



Foto Christian Sappa © CEDRI, París

Entre lo clásico y lo churrigueresco

POR JULIÁN GÁLLEGO

A veces el barroco pone su impronta propia en edificios de estilos y épocas distintos. Un caso relevante es el de la catedral de Santiago de Compostela, conjunto de estilo románico, gótico y plateresco al que en el siglo XVIII se añadió una monumental fachada de estilo puramente barroco, el llamado Obradoiro (arriba).

DIGAMOS de entrada que en el desarrollo del barroco español desempeña un papel fundamental lo religioso. No se trata de examinar aquí el sentido exacto de la palabra *barroco* ni menos de considerar a éste, según proponía el crítico español Eugenio d'Ors, como una constante, un *eón* cultural, que aparece a lo largo de la historia del arte en diversas épocas y manifestaciones, en alternancia con lo clásico. El libro de Heinrich Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (publicado en español en 1924 con el título de *Conceptos fundamentales de la historia del arte*) define en general "clasicismo" y "barroco" como formas estáticas y formas que vuelan. Otro libro de gran éxito, *El Barroco, arte de la Contrarreforma* de Werner Weisbach, considera al Barroco como una reacción exaltada contra el Renacimiento paganizante.

Más recientemente se ha impuesto en los libros especializados la idea de que existe un estilo intermedio, el llamado Manierismo, que, sin llegar a los excesos decorativos y rítmicos del Barroco, rompe con el equili-

brio renacentista, en busca de una expresividad patética (cuyo resultado más famoso sería el *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina). Algunos investigadores estiman que es éste el verdadero arte de la Contrarreforma, y el crítico español José Camón Aznar propuso sustituir la expresión "manierista" por la de "estilo trentino" (por el Concilio de Trento, codificador de la Contrarreforma).

A este estilo pertenece un monumento excepcional de la arquitectura española, el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, edificado en las cercanías de Madrid por orden de Felipe II y cuyos arquitectos fueron Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, de quien deriva la expresión "estilo herreriano". Estilo éste caracterizado por su austeridad, su claridad de líneas y volúmenes y su afición a las formas geométricas regulares, que había de influir en el desarrollo de la arquitectura española durante la mayor parte del siglo XVII, mucho después de construido el Monasterio (1563-1584). Este paradigma arquitectónico va a pesar en el arte

español, en especial en los edificios madrileños (Plaza Mayor, Cárcel de Corte, Ayuntamiento), hasta que el siglo XVIII lleve la ornamentación a un desarrollo exagerado: lo que en España se llama estilo “churriguesco” por ser el propio de toda una familia de arquitectos, los Churriguera. Ejemplos del estilo herreriano fuera de Madrid nos los ofrecen Toledo (Ayuntamiento), Valladolid (la Catedral) y numerosos conventos e iglesias de pueblos castellanos construidos a lo largo del siglo XVII.

El barroco español presenta, en la mayoría de sus edificios eclesiásticos, plantas rectilíneas hasta bien entrado el siglo XVIII. Abunda el tipo de iglesias derivadas de la de Jesús de Roma, sede de la Compañía de Jesús fundada por el español Ignacio de Loyola: un plano en forma de cruz, con cúpula cubriendo el crucero y capillas a lo largo de la nave principal. En otros casos el templo es del tipo que Kubler llama de “iglesia cajón”, un espacio rectangular, sin grandes novedades constructivas. Pero esa sequedad contrasta con una decoración abundante y efec-tista, en madera y escayola, a veces en piedra y metal, siendo la rejería rica y abundante. La decoración del tipo llamado “de gruta” consiste en estalactitas y relieves de la parte alta de las iglesias, en ocasiones residuos de un estilo “mudéjar” surgido por influencia de la España musulmana (al-Andalus) que subsistió desde el siglo VIII hasta fines del XV.

La parte baja de los muros se cubre de “retablos”, monumentos erigidos detrás de cada altar (de ahí su nombre: “retro-tabulum”, detrás de la mesa). Su forma es más o menos a base de arcos triunfales, con ricas columnas y frontones. El retablo mayor, instalado en la cabecera de la iglesia, es enorme y llega hasta las bóvedas; suele ser totalmente dorado y policromado. José de Churriguera (1668-1725) es el autor del inmenso retablo de San Esteban de Salamanca, con seis enormes columnas torsas o “salomónicas” (así llamadas por ajustarse al modelo de una conservada en Roma que se suponía procedente del templo de Salomón, modelo éste que popularizó Bernini en el baldaquino de San Pedro de Roma). Este tipo de soportes (que a veces no soportan nada) presta su dinamismo a portadas, capillas y sagrarios de los que Andalucía brinda maravillosos ejemplos (Lucena, Priego de Córdoba, Granada...). En ellos se advierte la influencia de la nueva arquitectura de la América hispana, pues si en las colonias americanas de España se imponen los modelos de la metrópoli, éstos se adaptan al gusto y a la técnica artesana de los indígenas (en especial de México y Perú) dando origen a un barroco colonial, con su ornamentación y colorido

En el dinamismo ascensional y la exaltación deformante de las formas característicos de los últimos cuadros del Greco (1541-1614), el gran pintor cretense instalado en Toledo, apunta ya decididamente la sensibilidad barroca. Así, en este Bautismo de Cristo del Museo del Prado de Madrid.



sobremanera exagerados, que a su vez influye en el barroco metropolitano.

El gran arquitecto de la Corte es Pedro de Ribera (c. 1683-1742), que en sus decoraciones de granito y piedra caliza imita la arquitectura efímera de la época (arcos triunfales, cortinajes, catafalcos), muy influida por el gusto teatral (Hospicio, Puente de Toledo, Fuente de la Fama). Como soporte, emplea los "estípites", suerte de balaustres muy decorados y de perfil irregular. De ahí que, pese al cambio de dinastía, que pasa de la Casa de Austria a la de Borbón, no se adopte en la Corte española el estilo clásico-barroco de Versalles, hasta el incendio del Alcázar de Madrid y su sustitución por el Palacio de Oriente, obra de arquitectos italianos del barroco internacional (Juarra y Sachetti), en el que disminuye la decoración típica del barroco. El mejor ejemplo de esa transición hacia el clasicismo es el arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785), autor de las reformas urbanísticas del Paseo del Prado de Madrid, que se convierte por entonces en una gran capital europea.

En Andalucía el barroco resiste con mayor vigor en iglesias, conventos y palacios de gran fantasía y belleza gracias a la policromía de los materiales: ladrillo, piedras diversas, azulejos, maderas talladas, hierro forjado, celosías, estucos, etc. Son notables los campanarios, altos y decorados, como en Ecija, y las espadañas, airosas y elegantes, como en Sevilla y Cádiz. En los interiores, profusamente decorados, es frecuente que los retablos tengan a cierta altura una ventana por la que se contempla el "camarín", especie de capilla alta o aposento donde se venera una

El monasterio del Escorial, construido de 1563 a 1584 en las cercanías de Madrid por orden de Felipe II, iba a ser durante el siglo XVII el modelo indiscutido de la arquitectura española, hasta que en el siglo siguiente sus formas clásicas y severas dieran paso al estilo churrigueresco. Abajo, el Patio de los Reyes, con la fachada, una torre y la cúpula de la iglesia del monasterio.



Foto © Mas, Barcelona



Foto RMN, París

imagen santa, como si fuera su morada entre cielo y tierra. Los exteriores suelen concentrar la decoración en las portadas y cornisas, dejando los paramentos lisos, del tono del ladrillo o la piedra o, más a menudo, enjalbegados con blanco.

En el aspecto urbanístico el laberinto de las calles medievales conservadas se abre con frecuencia a admirables compases o atrios religiosos o, en toda la Península, a magníficas Plazas Mayores que son el centro de la vida y las fiestas ciudadanas. Destaca la de Salamanca, de estilo churrigueresco. En ciertos casos las plazas españolas son como una exposición de edificios de diversas épocas y estilos, unificados por un urbanismo barroco; así sucede en Santiago de Compostela cuya catedral recibe en el siglo XVIII la más monumental fachada barroca, el Obradoiro, en un excepcional conjunto románico, gótico, plateresco y clasicista.

La escultura colabora con la arquitectura en hacer de los templos auténticos teatros sacros que se abren al exterior en fastuosas procesiones. Domina la talla en madera, con estatuas policromadas y estofadas que tratan de producir en el devoto la ilusión de seres vivientes. En el siglo XVII la escuela de Valladolid, con Gregorio Fernández, es sobria y naturalista, de concentrado patetismo: el pueblo revive la pasión y muerte de Cristo en las procesiones de Semana Santa. Por su parte, la escuela andaluza es más expansiva y exuberante, de policromía más viva, combinada con ricas telas: en Sevilla con Juan Martínez Montañés (1568-1649) y Juan de Mesa (1583-1627), de colores brillantes y movimientos expresivos; y en Granada con Alonso Cano (1601-1667), Pedro de Mena (1628-1688) y José de Mora (1642-1724), de un patetismo cada vez más acusado. Los temas favoritos son los de la infancia y la pasión de Cristo y los de la maternidad y soledad de la Virgen María.

El siglo XVIII se caracteriza por una tendencia más dinámica y graciosa, con colores más brillantes, tanto en el estofado de la

Si la pintura barroca se inicia en España con el último Greco, se cierra con un artista mucho menos conocido en el que el dinamismo crispado y gesticulante propio de la época alcanza singular relieve: el sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690). El cuadro aquí reproducido, Las bodas de Caná, se halla en el Museo del Louvre de París.

madera (cubierta de hoja de oro, recubierta a su vez de adornos pintados al óleo) como en el gusto por vestir las imágenes con trajes bordados y por proveerlas de ojos de cristal, pestañas y cabellos postizos, para acentuar aun más su aspecto de seres humanos y teatrales. En Sevilla Pedro Roldán (1624-1700) y su hija Luisa "La Roldana" (1656-1704) inician el nuevo estilo, con populares imágenes como la de la Macarena. La terracota se emplea en esculturas estables, de menor tamaño, técnica que maneja con garbo el granadino José Risueño (1665-1757). En Murcia triunfa un imaginero de ascendencia napolitana, Francisco Salzillo (1707-1781), tanto en sus figuras de Belén como en sus pasos de procesión más expresivos.

El periodo barroco es el Siglo de Oro de la pintura española. La escuela andaluza, de tendencia naturalista a la italiana, iniciada a comienzos del siglo XVII con Pacheco y Herrera, llena las iglesias con grandes lienzos al óleo. En Toledo trabajan los seguidores del Greco (1541-1614), que no logran alcanzar el ímpetu exaltado y manierista del maestro cretense, ya abierto hacia el barroco en sus últimas obras, de un vertiginoso dinamismo ascensional. El extremeño Francisco de Zurbarán (1598-1664) pinta cuadros de altar y de claustro, majestuosos en su arcaica sobriedad, en su aspecto táctil y casi arquitectónico, en su gravedad devota.

La influencia italiana se advierte en los pintores de la escuela valenciana, siempre en contacto marítimo con Nápoles. Destacan Francisco Ribalta (1551-1628) y, sobre todo, José de Ribera, el Españoleto (1591-1652)

que, aunque emigra a Nápoles, donde muere, es un ejemplo poderoso de realismo expresivo y de belleza colorista para los pintores de toda España, a donde envía sus cuadros de santos y mártires, de vigor poco común. Su ejemplo actúa en la generación siguiente, la de Diego Velázquez (1599-1660), alumno de Pacheco, pintor del rey Felipe IV, autor de retratos y de escenas (*Las Meninas*, *Las Hilanderas*) de una soltura técnica y de un concepto de la atmósfera y de la luz totalmente nuevos y difícilmente imitables, aunque sus seguidores, Mazo, Carreño, Rizi, Claudio Coello, sean dignos representantes de esa Escuela de Madrid por él fundada. Quien más se le acerca es su amigo el escultor Alonso Cano, también excelente pintor y arquitecto. En uno y otro lo barroco rehuye la gesticulación y el dinamismo, creando un ámbito sereno, de clásica perfección pero cuya savia corre a través de la luz y de las pinceladas sueltas y libres.

Andalucía cierra el gran barroco pictórico español con dos geniales artistas: el sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y el cordobés Juan de Valdés Leal (1622-1690), contemporáneos y antitéticos. Lo que en Murillo es gracia natural y popular, en un deseo de "aggiornamento" de lo sagrado que acompaña una técnica de rara perfección, bajo apariencias sencillas, es en Valdés Leal crispación, gesticulación, dinamismo exacerbado, que logra algunos cuadros geniales como *El Carro de Elías* de la iglesia del Carmen Calzado de Córdoba, ya casi tan romántico como Delacroix. □

JULIAN GALLEGO, historiador y crítico de arte español, es profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro electo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y correspondiente de la Hispanic Society of America de Nueva York, así como miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Entre sus numerosas obras cabe señalar *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, *El pintor, de artesano a artista*, *Zurbarán*, *Diego Velázquez y estudios sobre Goya*, *historia del arte y arte moderno y contemporáneo*.

Foto © Mas, Barcelona



El último avatar del barroco español es el estilo churrigueresco en el que el frenesí y el retorcimiento en la ornamentación alcanzan en la península límites que sólo en Iberoamérica se traspasarán. El nuevo estilo ornamental se manifiesta sobre todo en los retablos de las iglesias, como este inmenso de San Esteban de Salamanca, obra de José de Churriguera (arriba).



La talla policromada de los imagineros barrocos españoles llena las iglesias de imágenes patéticas de la pasión y muerte de Cristo que durante la Semana Santa recorren en procesión las calles de las ciudades. A la izquierda, un "paso" o grupo escultórico de Semana Santa en la ciudad de Zamora.

Breve filosofía del barroco mundial

POR EDOUARD GLISSANT

5

EL estilo barroco aparece en Occidente justo en el momento en que se consolida una determinada idea de la Naturaleza, que ahora se concibe como algo homogéneo, armonioso y cognoscible. El racionalismo viene a acendrar esa concepción, en consonancia con su ambición de domeñar la realidad. Y, consiguientemente, se concebirá la Naturaleza como algo que puede reproducirse mediante artificio: la imitación de lo real corre parejas con su conocimiento.

Tal ideal de imitación supone que, bajo la apariencia de las cosas y en ella entrañada, hay una "profundidad", una verdad indubitable, a la que las representaciones artísticas se acercan a medida que sistematizan su imitación de lo real y manifiestan sus reglas.

Contra esa tendencia se yergue lo que podríamos llamar la "desviación" o el "raptó" barroco. El arte barroco es una reacción contra la pretensión racionalista de penetrar de manera uniforme y decisiva los arcanos de lo desconocido. De ese modo, el estremecimiento, el temblor barroco tiende a insinuar que el conocimiento es algo eternamente por venir y que eso es precisamente lo que le da valor. De ahí que las técnicas del barroco favorezcan la "extensión" en detrimento de la "profundidad".

Ese raptó o desviación, históricamente situado, supone pues un nuevo heroísmo del conocimiento, una decidida renuncia a la ambición de resumir la materia del mundo en series de armonías representativas (o imitativas). Por el contrario, el arte o estilo barroco va a recurrir al contraste, al rodeo, a la proliferación, a todo lo que se mofa de la pretendida unicidad de lo conocido y del sujeto cognoscente, a todo lo que exalta la cantidad repetida hasta el infinito.

Así, el barroco "histórico" es una reacción contra un orden natural, presentado naturalmente como si fuera una evidencia. Cuando la concepción de la Naturaleza evoluciona, a la par que el mundo se abre ante el hombre occidental y que la ciencia pone en tela de juicio el bello ordenamiento anterior, la pulsión barroca se generaliza también, dejando de ser pura reacción. El barroco, arte de la extensión, va a extenderse concretamente.

La primera manifestación de ello es, sin lugar a dudas, el arte latinoamericano, tan cercano al barroco ibérico pero en el que se mezclan tan íntimamente toda una serie de elementos autóctonos, audazmente introducidos en el concierto barroco. Elementos que no intervienen como deformaciones revolucionarias de lo real, sino como informaciones de una nueva naturaleza.

El factor decisivo de esa evolución es el mestizaje. La voluntad barroca se inserta en el vértigo de esa mezcla de culturas, de estilos, de lenguas. Con la generalización del mestizaje el barroco termina de obtener

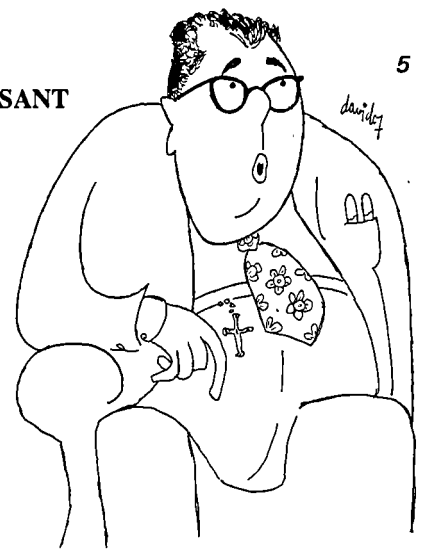
"carta de naturaleza". Lo que muestra y realza del mundo es el contacto proliferante entre varias "naturalezas" diversificadas. Ahora "comprende" ese movimiento del mundo y ya no se contenta con ser reacción contra una filosofía o una estética. Es el resultado de todas las estéticas, de todas las filosofías. En resumidas cuentas, ya no es un arte ni un estilo sino una manera de ser-en-el-mundo.

La concepción que la ciencia moderna se hace de la realidad acompaña y confirma esta extensión del barroco. Cierto es que la ciencia sostiene que lo real no es definible por su apariencia, que hay que penetrar en sus "profundidades", pero también afirma que su conocimiento queda incesantemente aplazado, que no hay razón para que nadie pueda considerarse detentador de lo esencial de esa realidad *de un solo golpe*. La ciencia ha entrado en la era de las incertidumbres fundadoras, sin abandonar por ello un racionalismo que ahora renuncia a los dogmas o axiomas definitivos. Quiere decirse que las concepciones de la Naturaleza se han vuelto problemáticas, "extendiéndose" y relativizándose. Lo que constituye la esencia misma del talante barroco.

De manera similar, el conocimiento moderno ya no concibe la naturaleza humana a partir de un modelo transparente, universalmente realizable. El ser-en-el-mundo entraña la totalidad cuantificadora de todas las formas de ser-en-la-sociedad. No hay un modelo reconocido como infalible. Todas las culturas humanas han conocido un clasicismo, una época de certidumbre dogmática, que después han de superar. En ese sentido, las "profundidades" que la ciencia, la psicología y la sociología ponen de manifiesto contradicen victoriosamente la "profundidad" que sólo el clasicismo occidental subraya metafísicamente. Lo que es la base misma de la mundialización del barroco.

La conclusión a la que podríamos llegar es: hay pues una "naturalización" del barroco, no ya sólo como arte y como estilo sino como manera de vivir la diversidad-unidad del mundo; en virtud de esa naturalización el barroco se sale del ámbito resplandeciente y único de la "Contrarreforma", para generalizarse como forma diversificada de la Relación, de la civilización universal en que todas las culturas se penetran y se influyen. En ese sentido, el barroco "histórico" prefiguró de manera profética las profundas transformaciones de nuestro mundo actual.

Hay un punto más en el que se manifiesta ese movimiento: es ese rasgo del arte moderno que Walter Benjamin define como "arte técnicamente reproducible". La copia exacta, que la técnica hace hoy posible, transforma la evolución de las artes. Ya no es sólo la concepción de la naturaleza la que se relativiza sino la unicidad metafísica de la



Dibujo © David, La Habana, 1967

obra maestra la que queda desenclavada. En la diversidad actual del arte no sólo la obra reconcilia profundidad y extensión sino que ella misma es objeto de una extensión fundamental que, gracias a una reproducción cada vez más perfecta, amplía hasta el infinito su significación. □

EDOUARD GLISSANT, escritor martiniqués, es autor de varios libros de poesía, novelas y ensayos, como *La lézarde*, *L'intention poétique* y *Le discours antillais*. Ha publicado también una obra de teatro, *Monsieur Toussaint*. En 1967 fundó en Fort-de-France el Instituto Martiniqués de Estudios. Desde 1981 es redactor jefe de *El Correo* de la Unesco.

Sí, el barroco es toda una época histórico-cultural del Occidente cristiano: los siglos XVII y XVIII. Pero ¿es sólo eso? ¿no sería más cierto decir que es un soplo poderoso de la vitalidad humana que de cuando en cuando exalta las formas artísticas en una explosión de movimiento y de expresividad? Así, el barroco sería un espíritu que vuelve periódicamente en la historia del mundo: una forma básica de la inteligencia y de la sensibilidad. Sólo así se explica que en tiempos y en países muy alejados entre sí nazcan formas y expresiones artísticas que presentan un manifiesto aire de familia con el barroco histórico occidental. Es esa forma de sensibilidad, de ser-en-el-mundo, la que insufla movilidad prodigiosa e imaginación debordada a esta Puerta de la Victoria en Angkor-Thom, Camboya, obra del siglo XIII (foto 1), la que levanta hacia el cielo en un remolino de intrincadas formas vegetales y animales, nieves fundiéndose, nubes y estrellas la Sagrada Familia de Antonio Gaudí en Barcelona, iniciada en 1883 y nunca acabada, quizá por lo extremadamente barroco del intento (foto 2, fachada del Nacimiento) y la que impulsó al inefable "facteur Cheval" a construir con sus manos en Hautes Rives, Francia, de 1879 a 1912 ese "monumento de lo imposible", de fabuloso onirismo, que es su "Palacio Ideal" (foto 3: tumba del autor). Y si en América Latina brilló con esplendor el barroco histórico, ese universal espíritu sigue suscitando allí formas culturales y artísticas, desde las fiestas populares (¿hay algo más "naturalmente" barroco que un Carnaval en Trinidad y Tobago? foto 4) hasta la literatura: son muchos los escritores del continente que se siguen considerando barrocos (foto 5: el poeta y novelista cubano José Lezama Lima (1910-1976) que con tanto ardor reivindicó el magisterio poético de un Góngora y de otros artistas barrocos). El barroco, ciertamente, es algo que no cesa...

4



Foto © Rapho, Paris

El barroco que no cesa...

3



Foto Wilhelm Braas © Rapho, Paris

1



Foto Unesco/C. Baughey

2



Foto © Mas, Barcelona



La escultura, una magia teatral de lo sublime

POR FRANÇOIS SOUCHAL

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) es por antonomasia el artista del catolicismo barroco, el hombre que hizo de San Pedro del Vaticano el centro prestigioso del papado. Arquitecto, pintor y decorador, es sobre todo en su obra de escultor donde su genio se expresa con la máxima intensidad y patetismo. Así, en este *Éxtasis de Santa Teresa* (1644-1652) (arriba) de la capilla Cornaro en Santa Maria della Vittoria de Roma, teatralización plástica del trance místico de la santa de Ávila. Bernini se afana en expresar a toda costa el movimiento, imprimiéndole un impulso ascensional que le inspiraba su fervor religioso, incluso en las obras de tema mitológico, como este *Apolo y Dafne* (1622-1625) de la Galería Borghese de Roma (a la derecha).

La escultura barroca que proyecta y recorta la materia en el espacio es un arte de desafío y de símbolo. Vive ante todo de una tensión constante con la arquitectura que le sirve de marco y de apoyo; debe afirmar su identidad frente a su entorno y esta necesidad le confiere parte de su dinamismo y de su dignidad. Acto esencial y primordial de la creación artística, la escultura contiene más de un mensaje: la imagen de la divinidad, del soberano o simplemente del hombre nunca es por entero gratuita.

Pero el viaje del escultor, su combate sin tregua contra la naturaleza, acaba a fines del siglo XVI en un callejón sin salida. Miguel Ángel, víctima de sus tormentos, no termina sus estatuas. La obra manierista gira sobre sí misma siguiendo una línea serpentina y la serpiente se muerde la cola. La obra se encierra en su meditación. Había que salir bajo pena de asfixia de este diálogo exclusivo. El

arte occidental una vez más va a recoger este reto y resurgirá con renovados bríos convirtiéndose en la expresión más acabada de una civilización nacida de los grandes conflictos del siglo XVI, una civilización que sin duda no busca la facilidad y que sólo logra un equilibrio precario, pero que dura sin embargo dos siglos.

Sería absurdo establecer una jerarquía ilusoria entre los modos de expresión artística de esta civilización barroca; no obstante, es forzoso concluir que el gran maestro por antonomasia del barroco es un escultor, ¡y qué escultor! Es probable que jamás artista alguno haya infundido una vida tan palpitante a una obra creada con semejante capacidad de ilusión. La personalidad del autor del *Éxtasis de Santa Teresa* es tan fuerte y tan fascinante que resulta difícil no caer en la tentación de resumir en él esa gran magia barroca que va a deslumbrar a toda Europa durante dos generaciones. Ahora bien, no

hay que perder de vista, por un lado, las contradicciones del propio Bernini, hombre apasionado y vehemente, pero que siguió obsesionado por el gran sueño de la armonía clásica y de la referencia a la antigüedad, y, por otra parte, las fuerzas adversas que representan las personalidades rivales como los Algarde y los Duquesnoy que nuestro afán simplificador asimila a una corriente antibarroca, por consiguiente clásica; pero, como suele suceder, la simplificación engendra, si no un error, por lo menos cierta desviación restrictiva.

De ninguna manera es equivocado sostener que una de las riquezas de la escultura de esa época reside en la relación dialéctica entre el barroco y el clasicismo, como tampoco cabe duda de que el arte barroco es un arte complejo que obtiene incluso de sus "complejos" un enriquecimiento inobjetable. Y tal vez, como ocurre a menudo, este arte barroco llevaba en sí mismo, con la conciencia de sus propios límites, las razones profundas de su degeneración y de su muerte. En primer lugar, porque es un arte de lo instantáneo, de la aprehensión del movimiento, detenido en su cúspide, en su apogeo, y además un arte del espectáculo, un arte que se contempla a sí mismo, de ahí su carga a veces casi insostenible de emoción y no de emoción suave, sino patética.

Contemplemos la famosa santa Teresa que hacía reír burlescamente al presidente de Bosses, arquetipo del libertino francés siempre al acecho del escarnio. El escultor suspende la flecha de oro en el cuarto de segundo en que va a penetrar en el corazón de la mística y capta, en el mismo cuarto de segundo, la expresión de éxtasis que ilumina los rasgos de la santa. Y mientras se representa este acto supremo de la espiritualidad cristiana que ha recobrado su dignidad, en unos palcos que recuerdan extrañamente los palcos de la ópera los miembros de la familia Cornaro, propietaria de la capilla, parlotean entre sí con una supina indiferencia ante la visión beatífica a la que empero asisten.

Contraste, ambigüedad, ilusión e incluso ilusionismo: nos encontramos sin duda ante una obra maestra de la escultura barroca que expresa a la vez la fiebre de una intensa fe y la frivolidad de una sociedad que vivía como si estuviera en un escenario de teatro y para la cual el teatro era quizás más real que la vida. Arte, por tanto, de la escenificación en que la luz que surge misteriosamente de una fuente oculta, tamizada por filtros multicolores, añade su prestigio un tanto prodigioso al grupo no menos prodigioso que invade el espacio con tal autoridad y tal poder no ya de convicción, sino de fascinación, que el problema del sometimiento al marco arquitectónico ni siquiera se plantea.

No olvidemos que Bernini era también extraordinario como maestro de ceremonias fúnebres y organizador de fiestas espectaculares. Esta escultura está concebida para que el espectador caiga en trance y en un estado de receptividad especial. Incluso cuando el tema es profano, y tomado según la costumbre de la época del repertorio mitológico, como por ejemplo el *Apolo y Dafne* de la

Villa Borghese de Roma, también de Bernini, la transformación que presenciamos del hermoso cuerpo de una joven en planta debe causar estupor y estremecer y por tal motivo alcanza su plenitud tanto en el milagro cristiano como en la metamorfosis de Ovidio, dos versiones de una misma necesidad de lo maravilloso.

La afición por lo sobrenatural se despliega con singular fuerza explosiva en el mundo germánico en el que Bernini encuentra sus discípulos más fieles y que ya ha practicado en el pasado ese tipo de violencias contra la naturaleza y la realidad. En Rohr los hermanos Asam, uno pintor y el otro escultor, tienen audacia suficiente para poner en escena —seguimos empleando el lenguaje del teatro— uno de los misterios de la religión cristiana, la Asunción de la Virgen: la madre de Cristo está suspendida en los aires, desafiando las leyes de la gravedad, mientras que en torno a la tumba vacía los Apóstoles muestran con sus gestos y sus expresiones las diversas reacciones que les inspira este nuevo desafío a la razón. Indudablemente se trata de actores, pero de actores de una tragedia, y que representan su papel con fogosa convicción. Y se advierte, al igual que ante las obras de Bernini, hasta qué punto esos grandes

escultores barrocos —estamos en los dominios del estuco y del estuco policromo— revelan la sinceridad auténtica y la intensidad de una fe y de una piedad que se manifiestan no en un repliegue sobre sí mismo, sino en la apertura calurosa, el vivo deseo de comunicación, el impulso caritativo, la confianza en la bondad infinita de Dios y la efusión, y volvemos al vocabulario del misticismo.

La escultura barroca no se limita a esos grandes actos magistralmente representados del teatro sagrado. Ha nacido del fervor religioso y es el último arte sagrado digno de ese nombre en el Occidente cristiano. Pero la sociedad barroca corresponde también a un sistema de gobierno, la monarquía más o menos absoluta según las tradiciones y la evolución de cada estado. Y, a la vez que sirve a la Iglesia, la escultura barroca apoya a esa sociedad monárquica y aristocrática y brinda un decorado indispensable para el

La Fuente de los Cuatro Ríos (1647-1670), de Bernini, adorna el centro de la famosa plaza Navona, en Roma, obra de Borromini, que con el mismo Bernini y con Guarini forma el trío clave de los arquitectos barrocos italianos. La figura central de la foto corresponde al Ganges.



Foto © Gaetano Barone, Roma



PAGINAS EN COLOR

Página de la derecha

Arriba a la izquierda: estatua de un ladrón (detalle) realizada en madera policromada en 1796-1799 por Antonio Francisco Lisboa El Aleijadinho para el Viacrucis de la Iglesia del Buen Jesús de Matosinhos en Congonhas do Campo, Brasil. (Ver el art. y fotos de las págs 39 a 41).

Foto © SCALA, Florencia

Arriba a la derecha: La presentación en el templo (1641) por Simon Vouet (1590-1649). Vouet aclimató el barroco italiano a la pintura francesa; en esa vía iba a seguirle unos años más tarde, aun con mayor esplendor, Charles Le Brun, el decorador de Versalles.

Foto © D. Genet, Ed. Mazenod, París. Museo del Louvre

Abajo: bóveda de la galería de Hércules del Palacio Farnesio en Roma, pintada al fresco de 1597 a 1604 por Annibale Carracci (1560-1609) con escenas mitológicas sobre Hércules y Ulises. Obra maestra de la pintura italiana del siglo XVII, tuvo una influencia capital en la evolución de la pintura y la decoración barrocas. (Ver el art. de la pág. 30).

Foto © SCALA, Florencia

Los franceses tienen a gala considerar su Gran Siglo, el XVII, como el del clasicismo, que en arte podría ejemplificar la majestuosa columnata del Louvre, obra de Charles Le Brun, Claude Perrault y Louis Le Vau. Los pintores, comenzando por el más importante de todos, Nicolas Poussin, son casi siempre la antítesis de cualquier tipo de exaltación barroca. (Véase, de todos modos, el cuadro de Simon Vouet en la página en color de la derecha). El mismo palacio de Versalles, culminación del reinado de Luis XIV y obra de Hardouin-Mansart, Le Vau y Le Nôtre, se presenta esencialmente como un conjunto de estilo clásico con sus edificios y jardines dibujados según un gusto geométrico bien alejado de las sinuosidades barrocas. Y, sin embargo, la decoración de Versalles, que Luis XIV encargó en 1674 al pintor-decorador Le Brun, constituye una soberbia floración barroca. He aquí una muestra significativa: El carro del sol de Jean-Baptiste Tuby según dibujo de Le Brun, plomo dorado que adorna el estanque de Apolo.

ceremonial de la liturgia real y principesca. En efecto, conviene que en las fachadas de los palacios, en las paredes de los salones, en las alamedas de los parques y en el centro y alrededor de los estanques y las fuentes esa escultura proclame sin ambages las virtudes de un sistema político que sólo harán tambalearse mucho más tarde las críticas de los "filósofos" y la crudeza de las "Luces", de la Ilustración.

La escultura barroca aprovecha indistintamente los dos sistemas de códigos vigentes: la iconografía cristiana resultante de la Biblia y la mitología, más o menos ordenada por autores como Ripa, para convertirse en un conjunto de signos bastante coherentes: el reino de la alegoría. Salvo en el arte del retrato —y no es tan seguro— la alegoría es soberana y está omnipresente en la escultura barroca. Así, los personajes de la mitología se convierten a su vez en actores que representan su papel en una demostración. Y ocurre también que se dé forma y se ponga en movimiento a la propia alegoría sin el apoyo de la mitología.

Los franceses tienden a rechazar el empleo

del término barroco para referirse a la gran escultura del parque de Versalles y, sin embargo, ¿no es genuinamente barroca esta creación de un mundo de mármol y de plomo que ilustra una verdadera cosmogonía política? Es claro que los personajes de ese teatro son un poco menos exuberantes que los italianos o los germánicos. En la escena francesa se baja el tono. Y son evidentes las preocupaciones intelectuales en la extraordinaria obra de decoración encargada en 1674, resultado de la imaginación de Charles Le Brun y del talento de Girardon y de sus discípulos y competidores, en la que se aplica un sistema tetralógico sorprendente: las cuatro estaciones, los cuatro temperamentos, las cuatro partes del día, las cuatro formas de poesía, etc...

Se trata de un intento eminentemente barroco de resumir el mundo de los conocimientos y el conocimiento del mundo, según un modo laico, pero con una ambición que no tiene nada que envidiarle a la de las grandes manifestaciones religiosas. Y vuelve a aparecer la ambigüedad de la escultura barroca, profeta de lo irracional y de lo patético, pero a la vez apoyo de comprensión y de unificación retórica, y ello pese a sus excesos y a sus delirios y gracias a su genio de la superación y a su búsqueda de la eternidad. La escultura barroca constituye el empeño más pertinaz de expresar la pasión que agita al hombre, pero sobre todo la que lo eleva hasta lo sublime. □

FRANÇOIS SOUCHAL, historiador de arte francés, ha sido conservador de los Archivos Nacionales y, después, de los Museos Nacionales de Francia. Desde 1969 es profesor de historia del arte de la Universidad de Lille. Forma parte de la Comisión Superior de Monumentos Históricos. Entre sus obras son de destacar *La sculpture monumentale dans les églises de France (La escultura monumental en las iglesias de Francia)*, *Le Haut Moyen Age (La alta Edad Media)*, *French sculptors of the seventeenth and eighteenth centuries (Escultores franceses de los siglos XVII y XVIII)*, en tres volúmenes, y numerosos artículos sobre la escultura y la arquitectura barrocas.









Páginas centrales

Arriba a la izquierda: el llamado Transparente del deambulatorio de la catedral de Toledo, España, obra realizada entre 1721 y 1732 por Narciso Tomé, monumento notable por su gran dinamismo y riqueza de materiales. Como el Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, es un caso más de decoración barroca superpuesta a una estructura de iglesia gótica. (Ver el art. de la pág. 14).

Foto © Mas, Barcelona

Abajo a la izquierda: altar mayor y parte superior de la iglesia de San Juan Nepomuceno en Munich, RFA (1733-1746), obra de los hermanos Cosmas Damian (1686-1739) y Egid Quirin Asam (1692-1750); su aire de familia con el Transparente de la catedral de Toledo parece manifiesto. (Ver el art. de la pág.42).

Foto ©A. Hornav. Londres

En el centro: Entrada de San Ignacio en el Paraíso (1685) que el padre Andrea Pozzo (1642-1709) pintó al fresco en la bóveda de la iglesia de San Ignacio en Roma. El triunfo de la ilusión óptica (trompe-l'oeil), en que Pozzo era maestro consumado, le sirve para fingir una grandiosa arquitectura que exalta hacia los cielos al santo fundador de su Orden. (Ver el art. de la pág. 30).

Foto © SCALA, Florencia

Arriba a la derecha: Exposición del cuerpo de San Buenaventura (1629) de Francisco de Zurbarán (1598-1664), pintor de la sobriedad monástica española con sus figuras a menudo hieráticas y monumentales pero temblorosas de íntimo fervor místico. (Ver el art. de la pág. 14).

Foto © RMN, París. Museo del Louvre

Abajo a la derecha: La Asunción (1718-1722), conjunto esculpido por Egid Quirin Asam para el coro de la iglesia del monasterio de Rohr, en Alemania, notable por la extremosidad teatral del movimiento general y de la actitud de cada figura. Con los hermanos Asam la escultura y la decoración barrocas alcanzan su culminación en la Europa central. (Ver el art. de la pág. 20)

Foto © Toni Schneiders, Lindau, RFA

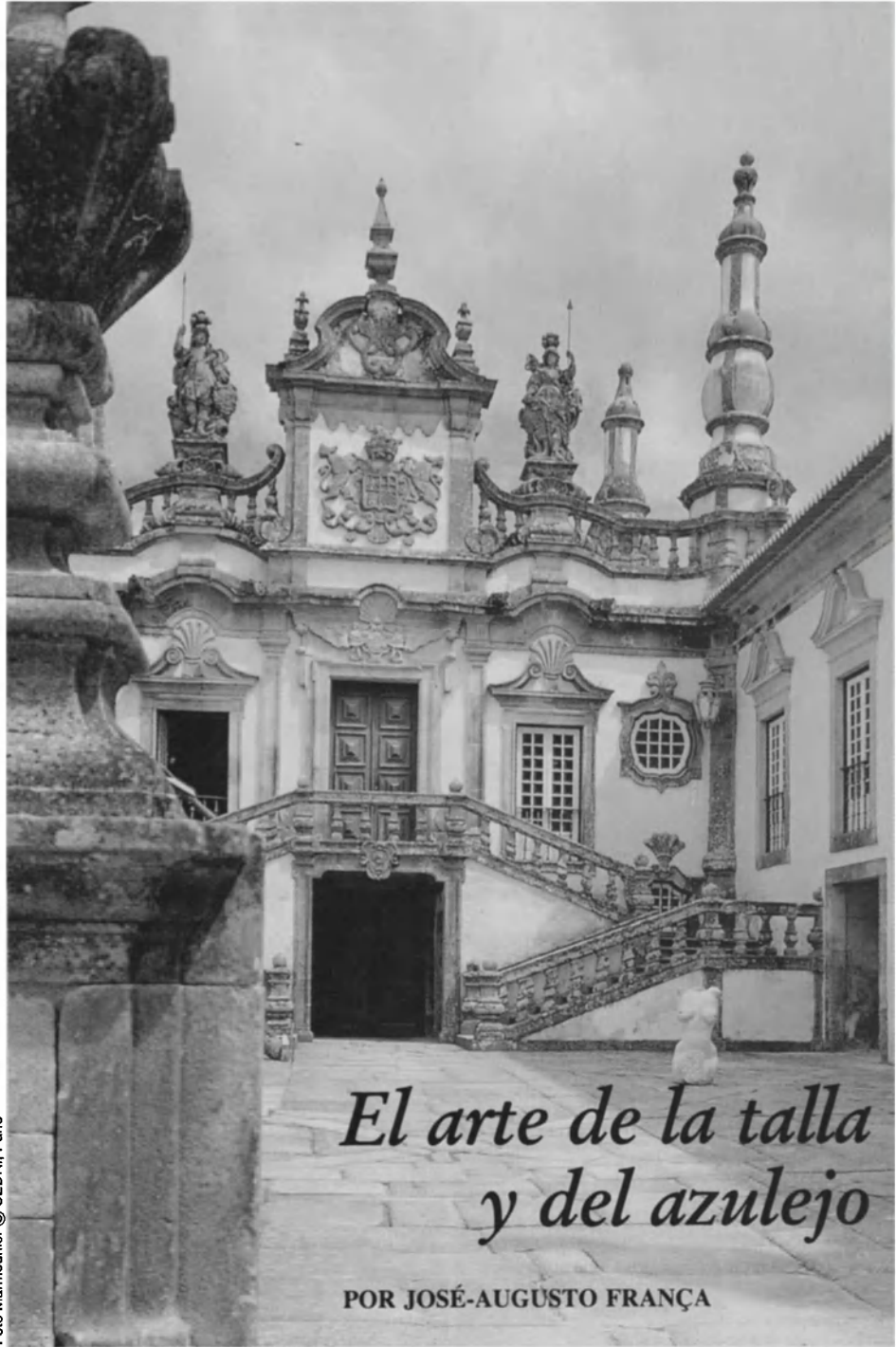


Foto Marmounier © CEDRI, París

El arte de la talla y del azulejo

POR JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Página de la izquierda

Arriba: interior de la iglesia de los Terciarios de San Francisco en Salvador, Brasil (principios del siglo XVIII), la "iglesia dorada" tan típica de la arquitectura portuguesa y brasileña, con sus tallas y sus molduras de oro. (Ver el art. de la pág. 39)

Foto Moissnard © Explorer, París

Abajo a la izquierda: Angel del Arcabuz (Perú), personaje típico del barroco andino, aquí en una pintura anónima de la escuela cuzqueña del siglo XVIII. (Ver el art. de la pág. 36)

Foto © Rojas Mix, París. Col. Manuel Mujica Crallo

Abajo a la derecha: azulejo de la escalinata de la iglesia de la Peregrinación de Nuestra Señora de los Remedios en Lamego, Portugal (1750-1760). El azulejo es un elemento decorativo esencial de la arquitectura portuguesa y, en parte, de la española y la brasileña. (Ver el art. de la pág. 27).

Foto S. Marmounier © CEDRI, París

TRAS algunas tentativas más o menos logradas, para que el barroco portugués se impusiera plenamente fue necesario que el joven monarca Juan V, envalentonado por las riquezas descubiertas recientemente en Brasil, se atreviera a desarrollar y a afirmar simbólicamente su poder en el ambicioso proyecto del convento-palacio-iglesia de Mafra cuyas obras de construcción polarizarían, a partir de 1717, todas las energías del reino. Un orfebre-arquitecto suabo, J. F. Ludwig (o Ludovice, en Portugal), que había pasado por Italia, se inspiró en la basílica de San Pedro del Vaticano y en la arquitectura romana de los discípulos de Montana para trazar los planos, que sucesivamente se fueron agrandando, de ese monumento que se consideraba "el más grande del reino" y que constituía, sin duda, uno de los conjuntos más importantes del ciclo germano-italiano de los conventos-palacios barrocos en Portugal.

Pero al cabo de dos años solamente de

Suma gracia y ligereza alcanza la arquitectura civil dieciochesca de Portugal con sus "solares" (casas solariegas o palacios), como este de Mateus en Vila Real. (Ver también el azulejo reproducido en la página de la izquierda).

iniciadas las obras, Juan V hizo venir a Lisboa al piamontés F. Juvara y le encargó planos monumentales para un palacio real y una iglesia patriarcal. Contrariado en sus deseos por el tiempo necesario para llevar a cabo tal empresa, el rey prefirió dedicarse a agrandar y a embellecer el palacio que Felipe II de España, rey de Portugal, había hecho construir después de 1580, a orillas del Tajo.

El arquitecto romano A. Canevari y el húngaro C. Mardel trabajaron también en la capital del reino "joanino" para la cual Mardel propuso proyectos de elegantes fuentes monumentales, mientras un arquitecto nacional formado ya en Mafra, Mateus Vicente, comenzaba en 1747 a levantar cerca



Fotos Marmouner © CEDRI, Paris

de Lisboa, en Queluz, para el hermano menor del rey, un palacio de recreo cuyo frontis, tocado ya por la gracia del estilo "grutesco", constituye el segundo ejemplo importante del barroco del sur del país.

Ya en vísperas de su muerte, en 1749, Juan V alcanzó a instalar en la iglesia de los Jesuitas, en San Roque, la soberbia ornamentación de la capilla de San Juan Bautista diseñada por Vanvitelli y realizada en Roma en un estilo que anunciaba el retorno a las normas clásicas. A esta obra vino a añadirse un verdadero museo de orfebrería religiosa procedente de los talleres romanos, como ocurrió también con la Iglesia Patriarcal. En efecto, Juan V dividía sus gustos y sus encargos entre Roma y París, ya que la Ciudad Eterna le daba satisfacción en el plano de lo sagrado y la capital de Luis XV en el de lo profano. En ésta los Germain fueron los proveedores habituales de la corona portuguesa, al igual que los Mariette, que colmaron los deseos del rey-mecenas proporcionándole una vasta colección de estampas, perdida, por desgracia, en el terremoto de 1755 que, cinco años después de la muerte del monarca, destruyera la capital "joanina" y todas sus riquezas. La ciudad, que renacerá rápidamente de la catástrofe gracias a la política "ilustrada" del Marqués de Pombal, opondrá su gusto por lo racional y lo burgués al barroco de la generación anterior.

Sin embargo, en el norte del país, donde se había radicado la vieja nobleza agraria lejos de la corte, se desarrolló un gusto barroco diferente, valiéndose de un material de gran potencia plástica: el granito. El toscano N. Nasoni, seguido por su discípulo Figueiró de Seixas, fue el arquitecto más importante de Oporto, lugar en que se instaló en 1725.

La iglesia de los Clérigos (1731-1749), cuya esbelta torre será el emblema de la ciudad, y los palacetes de Freixo y de São-João-Novo son obras que definen el estilo barroco tardío de esta región del país, que por sus elementos "grutescos" tiene reminiscencias del de Europa central.

No lejos de Oporto, en Braga, hacia mediados del siglo, A. Soares erigió tres monumentos importantes: la iglesia de Falferra, el ayuntamiento y el palacete del Raio que ofrece el frontis más labrado de toda la arquitectura civil portuguesa de ese periodo. Es, por otra parte, en los castillos y casas solariegas ("solares") de la región donde el barroco tardío de aspecto escultural halló su terreno predilecto. Las mansiones de los Lobo-Machado (Guimarães), de los Malheiro (Viana do Castelo) y de los Mateus (Vila Real) constituyen un conjunto con una tipología diversificada en que el arte portugués de los años 1730 a 1770 encuentra su más original expresión.

En todas partes, en las islas Azores y en la de Madera, como en la India y en Macao y, muy especialmente, en Brasil, la arquitectura portuguesa echó raíces o dejó su impronta.

Aunque la pintura y la escultura portuguesas de ese período ofrecen escaso interés, situación apenas compensada por la importación, con destino a Mafra, de cuadros y estatuas de los mejores maestros romanos, dos creaciones decorativas imprimen sin embargo al barroco de este país un carácter original: el azulejo y la talla en madera dorada.

La talla de los altares, que desbordaba sobre las paredes, creaba entonces el decorado ideal de la iglesia "toda de oro", proposición formal y semántica fundamental del

El barroco portugués florece especialmente en el siglo XVIII, durante el reinado de Juan V. Su monumento más característico es el palacio-monasterio de Mafra (a la derecha, peristilo), especie de Escorial portugués que el monarca erigió cerca de Lisboa para rivalizar con Felipe II. El tipo de la iglesia barroca portuguesa (arriba, fachada de la Santa Casa de la Misericordia en Viseu) tiene una réplica a menudo muy fiel en las de Brasil, colonia portuguesa hasta principios del siglo XIX.

barroco portugués. Esta talla se armonizaba bien con los azulejos monocromos sobre fondo blanco que tapizaban los muros de los claustros, las escaleras y los salones, incluso las bóvedas de las iglesias, sustituyendo los cuadros y las tapicerías. Sus temas, escenas religiosas o costumbristas, estaban copiados de estampas importadas y los bordeaban marcos pintados en *trompe-l'oeil* que simulaban ricas molduras arquitectónicas.

El barroco portugués, erigido a la gloria de Juan V, cumplía así su proyecto de fiesta a la vez sagrada y sensual, entre la realidad colosal de la piedra tallada de Mafra y la ficción efímera de los espacios modulados por los destellos dorados de la madera esculpida y los mil reflejos de los azulejos pintados. □

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *historiador y crítico de arte portugués, es profesor de la Universidad Nueva de Lisboa y profesor asociado de la de París III. Es presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y miembro del Comité Internacional de Historia del Arte. Entre sus obras puede citarse Une Ville des Lumières: la Lisbonne de Pombal (en francés), París, 1965.*



Una pintura de la ilusión total

POR ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE

LOS calificativos para caracterizar el barroco son particularmente numerosos: arte de la Contrarreforma, estilo jesuita... Tras un periodo de austeridad que coincidió con el final del manierismo, cambia la mentalidad, la actitud de la Iglesia para con los artistas se flexibiliza y se produce una explosión generalizada de todas

las artes: la pintura, la escultura y la arquitectura se ponen de acuerdo para crear una nueva ordenación del espacio. Nace así en Roma un estilo espectacular, difundido por los jesuitas y apoyado por la Iglesia, que preconiza la enseñanza por medio de la imagen. Los techos pintados de las iglesias romanas son obras maestras de este arte ilusionista en el que triunfan lo maravilloso y la embriaguez decorativa.

El siglo XVI es la época de una nueva pintura. Un crítico italiano, Luigi Salerno, ha expresado así esta idea: "La forma deja de ser un dibujo abstracto; el artista quiere sugerir algo que vaya más allá de las líneas, de los colores, de la perspectiva, y que perturbe los sentidos o la imaginación del espectador". Para estimular la imaginación los artistas recurrían a dos procedimientos: la supresión de la barrera entre la obra de arte y

el espectador y el aspecto inacabado de la pintura.

Acercar los personajes pintados al espacio del espectador mediante la ilusión de la continuación del espacio real es la intención del pintor boloñés Annibale Carracci; sacralizar lo cotidiano es la revolución de Caravaggio. Unos años más tarde corresponde a Bernini completar esta conquista; con él queda definitivamente violada la frontera que separa el arte de la vida. Pero ¿cuáles fueron las etapas de esta revolución artística que contribuye al auge del estilo barroco? Todo sucedió en Roma, en el espacio de tres generaciones.

Annibale Carracci y el nacimiento de un nuevo estilo. En 1595 Annibale Carracci (1560-1609) llegaba a Roma llamado por el cardenal Odoardo Farnesio. Autor de numerosos cuadros, pintó también una de las grandes obras maestras de la pintura italiana del siglo XVII, la bóveda de la galería del palacio Farnesio (1597-1604) sobre el tema del triunfo del Amor (Amor Omnia Vincit). En medio de una falsa arquitectura de gran complejidad (imitación en la bóveda del marco de madera que habitualmente ciñe el cuadro, imitación de estatuas de bronce o mármol sobre las que incide una luz dorada y movediza), Carracci despliega una serie de escenas mitológicas, inventivas, risueñas y dinámicas según los criterios de la "belleza ideal". El sistema de decoración del techo de la galería Farnesio era de una riqueza tal que ejerció su influencia sobre varias generaciones de decoradores de techos e imprimió una huella profunda tanto en artistas clásicos como barrocos.

Para comprender en qué consiste el estilo barroco hay que acudir siempre al historiador suizo Heinrich Wölfflin, que lo opone al estilo clásico en los cinco puntos siguientes:

- el estilo clásico es lineal, destaca los límites del objeto, definiéndolo y aislándolo. El estilo barroco es pictórico y sus temas guardan una relación natural con el entorno;
- el estilo clásico trabaja por planos, el barroco en profundidad;
- el clasicismo adopta una forma cerrada, el barroco una forma abierta;
- la unidad del estilo clásico se realiza en la clara distinción de sus elementos, la del estilo barroco es una unidad indivisible;
- el clasicismo busca ante todo la claridad, en tanto que el barroco subordina la esencia de los personajes a la relación entre ellos.

En sentido propio, el término "barroco" (del vocablo portugués "Barroco", perla sin pulir, de forma irregular) se aplica a un estilo arquitectónico que surgió en Roma a comienzos del siglo XVII, propagándose después a otros países. Por extensión, el término se aplica también a las demás artes (escultura, pintura, música, poesía...). Aun-

La crucifixión de San Pedro (1600-1610), óleo sobre lienzo de Caravaggio que se conserva en la iglesia de Santa Maria del Popolo, en Roma. Pese a la brevedad de su vida (1573-1610) Caravaggio fue un artista clave que abrió el camino a la pintura barroca gracias a la violencia plástica de sus cuadros, a su dominio del contraste entre luces y sombras y a su esfuerzo por cotidianizar lo maravilloso y sobrenatural.





Foto © SCALA, Florencia

que las fechas del barroco varían de un país a otro, suele situarse entre comienzos del siglo XVII y la primera mitad del XVIII.

Uno de los primeros adeptos del nuevo estilo se llamaba Giovanni Lanfranco (1582-1647). Fascinado por la luminosidad difusa y el audaz sentido del espacio de los frescos de Correggio (1489?-1534), procede en sus frescos a nuevas búsquedas: medios expresivos conseguidos mediante contrastes de luz y sombra, afición a las composiciones atrevidas y dinámicas, efectos de ilusionismo y fausto espectacular. Uno de los primeros grandes encargos que recibe del clero romano es el fresco de colosales dimensiones de la cúpula de San Andrea della Valle, sobre el tema de la *Asunción de la Virgen* (1625).

Pompa e irrealidad. El barroco en su madurez. Pietro da Cortona (1596-1669) fue el primer pintor italiano plenamente barroco. Cual un Bernini que se hubiera dedicado a la pintura, Pietro da Cortona fue el artista de la Iglesia triunfante (su carrera se

prolongó durante seis pontificados) y del absolutismo. El francés Le Brun parece ser uno de los herederos de su pintura, pero quienes mejor comprendieron su estética fueron los italianos Luca Giordano y Tiepolo. Los grandiosos planes de Urbano VIII Barberini —hacer de Roma una capital— fueron ejecutados por diversos artistas de primer orden, entre ellos Bernini y Pietro da Cortona. En una de sus obras principales, los techos del palacio Barberini (1633-1639) en Roma, las falsas arquitecturas y esculturas se funden en un efecto de pintura total, y las complejas alegorías se unifican en el movimiento. En el compartimiento central, la Divina Providencia, triunfante sobre las nubes por encima de Cronos y de la Parca, recibe una corona de estrellas de mano de la Inmortalidad y exhibe el escudo de armas de los Barberini.

Tras las profesiones de fe de Carracci y Caravaggio, surge la tercera de las corrientes fundamentales de la pintura romana del siglo XVII: el estilo, irreal y fastuoso, en un

Con el veneciano Giambattista Tiepolo (1696-1770) se cierra el ciclo de la gran pintura barroca italiana. La obra de Tiepolo, llena de júbilo vital y de ligereza artística, marcó con su huella la pintura del siglo XVIII, en particular en España donde el pintor vivió largo tiempo y murió. El fresco aquí reproducido, El encuentro de Antonio y Cleopatra (1747-1750), pertenece al palacio Labia de Venecia.

orgiástico despliegue de colores y de formas liberadas en el espacio, nos habla un lenguaje muy próximo al de Bernini. Dentro de arquitecturas en *trompe-l'oeil* (ilusión óptica) se abren inmensos cielos a cuyo azul se lanzan una multitud de personajes simbólicos con un continuo flamear de ropajes ondulantes y de rubios rizos. Blasones heráldicos, guirnalda de flores y coros de querubines animan la representación de un mundo ideal en el que las glorias terrenas encuentran su máxima celebración en una libre y gozosa proximidad con los símbolos del catolicismo triunfante y los de la mitología clásica.



En los techos pintados de iglesias y palacios romanos del siglo XVII alcanza su más consumado virtuosismo un arte espectacularmente ilusionista en el que triunfan el gusto por lo maravilloso y la embriaguez decorativa: la pintura barroca en su más exaltado dinamismo. En la portada y en las páginas primera y centrales en color de este número puede ver el lector tres muestras espléndidas de este estilo por excelencia romano. He aquí otra más: El triunfo del nombre de Jesús (1662-1683), fresco de Giovanni Battista Gaulli, llamado El Baciccia, en la bóveda de la iglesia de Il Gesù, también en Roma; aquí pintura, escultura y arquitectura se confunden en un formidable trompe-l'oeil para crear un espacio prodigioso que exalta y organiza la luz celeste.

Llama la atención el hecho de que también las formas continúen sin que las interrumpa el marco oculto por los atlantes de falso estuco, desbordados por los personajes que se encuentran por encima de las nubes. El marco forma así parte integrante del cuadro y la totalidad del espacio está profundamente unificada. Los colores venecianos son cálidos y acentúan la unidad de la obra. La novedad, gracias a las formas que parecen engendrarse unas a otras, es total y completa.

Treinta años más tarde, el pintor crea en la última gran obra decorativa, la bóveda de la nave de la Chiesa Nova, un nuevo ilusionismo (*Visión de San Felipe Neri durante la construcción de la iglesia*, 1664-1665). Si insistimos en esta obra es porque influyó en la mayoría de las decoraciones de las naves de las iglesias de Roma y sus alrededores durante todo el siglo XVIII. Sus audaces escorzos, sus "di sotto in su" (de abajo arriba) sin precedentes y, sobre todo, la cotidianización de lo maravilloso y de lo divino confieren a este fresco un sello inigualable.

El nuevo afán de los artistas de mediados del siglo es dar verosimilitud a lo fantástico. Nápoles es tal vez el segundo gran centro artístico del siglo XVII en Italia. Experiencias múltiples se mezclan y se combinan, de modo original muchas veces, de Caravaggio a Luca Giordano; en medio de las creaciones barrocas, la libre invención, profusa e impetuosa, de Luca Giordano sentaba las bases de la pintura europea del siglo XVIII. Una afortunada vena poética, una tierna humanidad desprovista de todo efecto enfático lo distingue siempre del resto de los grandes decoradores italianos. De experiencias múltiples (el arte veneciano, el de Pietro da Cortona...) nace esa gran fábula luminosa que es la decoración en frescos de la galería y la biblioteca del palacio Medici Riccardi de Florencia (1682-1683). Sobre los temas de la *Apoteosis de la vida humana* y de la *vida del pensamiento*, Giordano plasma un programa alegórico, simbólico y mitológico rígidamente establecido, dando pruebas de una absoluta libertad de invención en una composición unitaria, audaz y equilibrada al mismo tiempo.

Gaulli y Andrea Pozzo. La ilusión llevada a su perfección. Regresemos a Roma, donde, a finales de ese siglo, se realizaron decoraciones de extrema importancia. Entre 1680 y 1685 el pintor genovés Giovanni Batista Gaulli (1639-1709) transforma la casa madre de los jesuitas, la iglesia de Il Gesù, construida a finales del siglo anterior por Vignole, "iglesia blanca" de la Contrarreforma, en iglesia barroca, representando en la bóveda de la nave la *Glorificación del nombre de Jesús*. Gaulli, estimulado por Bernini, se convierte aquí en portavoz de sus ideas e ilustra ampliamente sus concepciones pictóricas revolucionarias. La ilusión, que siempre buscaron los artistas barrocos, obedece al aspecto plástico de las figuras pintadas, mezcladas a los estucos, y a su paso por el artesanado de la bóveda, más allá del marco arquitectónico, al espacio real de la iglesia. Aparece por vez primera la composición

característica de los frescos del barroco tardío, en los que la yuxtaposición de las zonas oscuras cobra mayor importancia que la disposición de las figuras. Al estar pintados parte de los estucos y haber figuras pintadas en el lugar de éstos, no es posible distinguir ya la pintura de la escultura; la búsqueda total de la ilusión se realiza en el virtuosismo. El artista procede a un vigoroso modelado, influido por la escultura de Bernini, y a una recia distribución de las luces y las sombras, que dan legibilidad a composiciones tan grandiosas y abigarradas como los frescos de Il Gesù. La luz divina, al mismo tiempo que tiene un valor místico, construye y organiza toda la composición. Como ha dicho el crítico español Muñoz, "Gaulli es Bernini pintor".

Se ha dicho con frecuencia que los grandes artistas barrocos que trabajaron en Roma procedían del norte de Italia. Andrea Pozzo (1642-1709), nacido en Trento, no es una excepción. La bóveda de la iglesia de San Ignacio, iniciada por el padre jesuita Andrea Pozzo en 1668, es un homenaje a la gloria de San Ignacio de Loyola, fundador de la orden. Por encima de las auténticas estructuras de la iglesia, el artista pinta al fresco, con un extraordinario efecto de *trompe-l'oeil*, los muros y los arcos de otro gran templo que se abre a los cielos infinitos, poblados por grupos de ángeles, bienaventurados y personajes alegóricos. De toda la producción barroca del siglo XVII tal vez sea ésta, junto con la bóveda de Il Gesù, pintada por Gaulli, la celebración más solemne y enfática de las pompas de la Iglesia.

La ilusión óptica, el *trompe-l'oeil* a que aspiran Gaulli y Pozzo se manifiesta en una fusión del espacio pictórico con el espacio real. En Gaulli parte de los personajes están proyectados al espacio en que se encuentra el espectador; Pozzo duplica el espacio real de la iglesia mediante la creación de un espacio pintado. A la fusión de elementos arquitectónicos reales y falsos, de espacio real y de espacio ficticio, Pozzo agrega en su fresco un centro de perspectiva situado en el medio, a partir del cual organiza todo el techo. Gracias a esta innovación se mezclan los efectos de la pintura y de la arquitectura. Por su parte, Gaulli recurre a la escultura. Esta evolución se impondrá con fuerza en el siglo XVIII. La vehemencia del color y el afán de virtuosismo deslumbran al espectador con sus fulgores, pero no suscitan en el ánimo emoción alguna. Son composiciones pictóricas gratas de contemplar, bellos alardes técnicos que cautivan, pero que no inducen a la meditación. La pintura se convierte en una fiesta para los ojos. No expresa las secretas inquietudes del alma, sino la belleza de la realidad. □

ARNAULD BREJON DE LAVERGNEE, crítico e historiador del arte francés, es conservador del Museo del Louvre de París, donde trabaja en el departamento de pintura. Ha organizado exposiciones sobre pintores barrocos y escrito varios catálogos de pinturas del Louvre y otros museos de Francia. Es autor del libro *La Peinture italienne du 17^e siècle* (Ginebra, 1979) y de numerosos artículos sobre pintores antiguos y modernos.

Nacimiento de una cultura mestiza

POR LEOPOLDO ZEA

CON el barroco se ha querido designar un conjunto de expresiones culturales que tienen su origen en una actitud vital cuya raíz está en la conciencia que de su propia humanidad van tomando los hombres. El Renacimiento, apoyándose en el ya lejano pasado griego y queriendo saltar por encima de la concepción cristiana del hombre, había elaborado un nuevo ideal e idea de lo humano. La idea de un hombre que, al no querer verse comprometido con el pasado inmediato del hombre medieval (criatura y servidor de Dios), pretende cortar de raíz toda relación con ese pasado. Había

que empezar de cero como si nada hubiese sido hecho. El hombre tenía que ser el arquitecto de su propia existencia, el hacedor de la misma, tal como lo pediría Renato Descartes en sus *Meditaciones*.

El barroco en Europa aparece así ligado a ese racionalismo que no define sino asimila, como el espinocismo y el propio de la Contrarreforma. Spinoza e Ignacio de Loyola. El espinocismo que corroe el racionalismo cartesiano, como la Contrarreforma que busca anular el racionalismo de los Lutero, Calvino y tantos otros.

El abigarramiento, la multiplicidad de

expresiones y el retorcimiento de las formas se manifestaron en el arte barroco como expresión de algo más que un fenómeno estético, como una actitud vital coincidente con el racionalismo convencional del jesuitismo y la dialéctica del espinocismo. Fenómeno artístico, éste del barroco, que en Europa da origen a diversas y no siempre semejantes expresiones, entre ellas el barroco español, del cual parece nacer el barroco en general.

Allá, al otro lado del mar, está la América que fue objeto o instrumento del sueño imperial ibero... En la polémica del siglo XVI entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de Las Casas triunfó el primero al lograr que los hombres nacidos en este continente fueran considerados como "homúnculos", esto es, hombrecillos, menos que hombres. Y por ser hombrecillos, simples servidores, siervos del hombre por excelencia: el europeo.

Con su humanidad puesta en entredicho y obligado a repetir fielmente los modelos de la cultura dominadora, el hombre de las colonias en la América ibera irá poco a poco tomando conciencia del problema de su identidad. ¿Qué soy? ¿hombre? ¿homúnculo? En el siglo XVI la cultura criolla de esta América se limitará a repetir, aunque a veces malamente, los modelos de la Metrópoli. Obviamente, en el siglo XVII los modelos serán también los de la Península consciente de su decadencia. Expresión de esta conciencia será el barroco a través del cual se manifiesta el genio español. Y esa expresión cultural que se caracterizará por su abigarramiento va a permitir que el hombre de esta América, aun sin proponérselo, vaya manifestando esa su discutida identidad.

En el arte se pueden ver las maravillosas expresiones del barroco latinoamericano con sus múltiples y retorcidas líneas entre las cuales se van colando las expresiones propias de sus artífices. Ejemplar en este sentido es la pequeña iglesia mexicana de Tonantzintla en Puebla, con las figuras de los burlones angelillos, santos y santas de rostro indígena. Lo mismo puede decirse de las flores y ofrendas que se ven en otras expresiones del barroco a



Foto © Rojas Mix, París

Una de las figuras más destacadas y atractivas de la literatura barroca en lengua española no nació en la península sino en una de sus colonias americanas: se trata de la gran poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648 o 1651-1695), que siguió las huellas de Góngora en algunos de sus poemas y las de Calderón en sus autos sacramentales y cuyo lirismo raya a gran altura en sus sonetos amorosos. Este retrato de la época la representa con una indumentaria y unos adornos graciosamente barrocos.



Fotos Kai Müller © CEDRAL, París

Un bello ejemplo del barroco colonial mexicano: la iglesia de los Colegios Jesuitas de Tepotzotlán, construida de 1760 a 1762, en un periodo en que la decoración se vuelve proliferante, aun conservando un lirismo ingenuo propio del artista mestizo. (Ver también la decoración de la iglesia de San María Tonantzintla, en la portada posterior). Esta imagen de la Virgen (derecha), del Museo del Virreinato de Tepotzotlán, con el motivo típicamente hispánico de los cuernos del diablo bajo sus pies como signo de victoria sobre el Malo, tiene toda la gracia poética de los imagineros coloniales hispanoamericanos.

lo largo de nuestra América. ¿Qué son? ¿malas copias de los modelos barrocos en la medida en que no los repiten fielmente y en que de ellas surgen formas distintas de las propuestas por esos modelos? En el barroco, por el abigarramiento mismo de sus expresiones, las diferencias se hacen de inmediato patentes. Eran malas copias por no semejarse fielmente al original, por resultar distintas del modelo, pese a los esfuerzos hechos por aplicados imitadores. El modelo pese a todo es retorcido y deformado en la copia; la palabra es mal dicha y, por mal dicha, maldita. Con el tiempo esta maldición, este expresar mal los modelos, acabará por hacer de sus autores hombres igualmente malditos, es decir hombres fuera del sistema impuesto, subversivos, inclusive, del mismo.

Pese a su carácter represivo, la Iglesia, única posibilidad cultural en la región, se lanza a la búsqueda de peculiaridades del hombre y de la realidad de América. Al igual que los franciscanos en el siglo XVI, los jesuitas se interesan a partir del XVII por destacar las expresiones características del hombre iberoamericano y de su medio. En el siglo XVIII esta preocupación conciliadora, consciente o inconsciente, del barroco iberoamericano se va a transformar en un nuevo enfoque racionalista. Surge un racionalismo conciliador de lo impuesto y lo propio, de lo interno y lo externo. Se trata de conciliar la cultura de dominación con las peculiaridades del hombre que la ha sufrido, de conciliar, igualmente, el anacronismo de esa misma cultura con las expresiones de la cultura que la ha desplazado en Europa.

A fuerza de conciliaciones, a fuerza de casuística, el viejo orden colonial va a ser puesto en crisis. Así, ese orden que en el siglo XVIII pretende ser ilustrado y que había de conducir, aunque despóticamente, a sus encomendados de América por el camino que siguen ya las nuevas naciones, el camino del progreso al alcance de todos los pueblos, chocará con la Compañía de Jesús. El despotismo ilustrado resultará opuesto a la actitud ecléctica, conciliadora, de ésta, que ha hecho ya posible el orden teocrático en regiones como el Paraguay. La barroca conciliación

de imponderables acabará poniendo en crisis el sistema que se supone debía sostener.

Desde su destierro en Italia un grupo de jesuitas mexicanos se esforzará en el conocimiento de la realidad mexicana y americana. Lejos de ser visto como algo negativo, lo peculiar va a aparecer como el punto de partida de una nueva expresión de humanidad y, con ella, del derecho de unos pueblos a realizarse, a no seguir siendo simplemente hábiles copistas de expresiones y de culturas que les eran extrañas. De ahí a la subversión no había más que un paso. El maldito se convertía en insurgente. El mal decir, como el mal copiar, era sólo una forma de expresar lo propio y, a partir de la toma de conciencia de tal hecho, se empieza a esbozar la identidad del hombre americano. Habrá ahora que conciliar lo que parece inconciliable. ¿Qué somos? ¿españoles? ¿indígenas? Habrá que afirmarse diciendo como Bolívar: ¡América-nos! □

LEOPOLDO ZEA, ensayista y filósofo mexicano, es profesor de filosofía de la historia y de historia de las ideas de América en la Universidad Autónoma de México. Gran parte de su obra de escritor gira en torno al análisis y a la historia de América Latina como cultura. Entre sus libros, algunos de ellos traducidos a varios idiomas, figuran América en la historia, Dependencia y liberación en América Latina, El pensamiento latinoamericano y Latinoamérica, tercer mundo.

El Ángel del Arcabuz o el barroco americano

POR MIGUEL ROJAS MIX

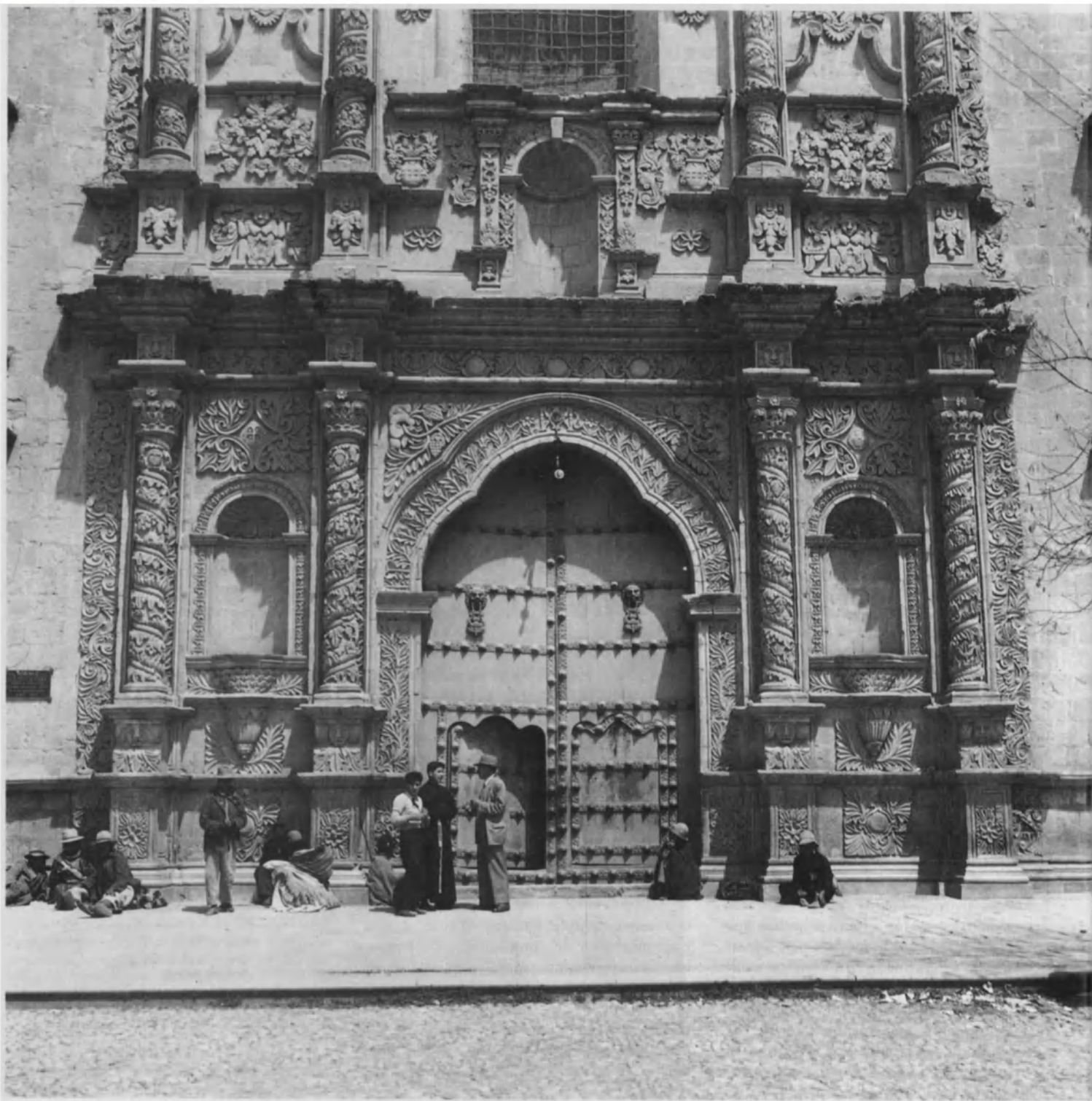
UN ángel boquirrubio de alas de cisne, sombrero alón pluma al viento, suntuosamente vestido con faraloes de encaje, casacón estofado de oro y plata y que lleva pesado arcabuz, es uno de los personajes más característicos del barroco americano.

Pese a que sólo se encuentra en la pintura andina, el "Ángel del Arcabuz" es quien mejor representa lo que fue en Iberoamérica

el barroco: un arte magnífico y teatral pero también un estilo destinado a hacer aceptar al indio el poder de Dios y del rey, destinado a incorporarlo, por la religión y por las armas, a la sociedad colonial. Uno de sus temas favoritos fue la serie del mestizaje, que ordenaba a los hombres en castas según su origen y el color de su piel.

En América el barroco se hace identidad y marca al individuo y a la historia con una

referencia indeleble. Todavía hoy numerosos son los escritores de Iberoamérica que se siguen considerando barrocos. En realidad, el barroco es el arte del Nuevo Mundo. La mezcla de lo ibérico (que ya tenía lo árabe atravesado) con lo indio y lo negro le prestó modalidades particulares, creando un estilo propio que algunos han llamado "indo-hispano", otros "criollo", otros "mestizo" o que, designado según sus características





A la izquierda, portada de la iglesia de San Francisco en La Paz, Bolivia, construida a partir de 1743, que es uno de los más bellos ejemplares del barroco andino. Dividida en dos cuerpos con cuatro columnas salomónicas cada uno, su decoración a base de motivos antropomórficos y animales es propia del churrigueresco hispanoamericano. Arriba, fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús (o de la Compañía a secas, como se la suele llamar) en Quito, concluida en 1765, máximo ejemplo del barroco quiteño, con sus motivos españoles (columnas salomónicas) e italianos y sus ricas tallas doradas en madera de inspiración indígena, en el interior.

regionales, se llama “barroco andino”, o “poblano” (de Puebla) en México.

Arte de la evangelización, el barroco fue la “biblia pauperum”, el evangelio contado en imágenes al indio. Mientras los protestantes predicaban la simplicidad y la modestia y practicaban una religión sin imágenes y sin evangelización, el Concilio de Trento (1545-1563) se oponía a las representaciones paganas, exaltaba la Eucaristía, la Virgen y el Papa y confirmaba la evangelización y el culto de los santos, dando reglas para que fueran mostrados en una atmósfera de martirio y de éxtasis. Todavía en 1782 se publicaban instrucciones para los artistas, reiterando las resoluciones del Concilio en materia de iconografía y dando normas exactas sobre el grado de desnudez permisible para cada santo, la edad que debía tener y los gestos que debía realizar.

El estilo barroco se prestaba perfectamente para transmitir al indio el mensaje de aceptación de su nuevo destino. El “clásico” es el arte de la medida y del equilibrio, un arte de enunciados que busca lo universal. Sus personajes son figuras retóricas. Por el contrario, el barroco es el intérprete de lo que la regla y la medida no pueden expresar: la emoción, el dolor, el éxtasis, la fe. Para describir las sensaciones místicas se aproxima a lo cotidiano, busca sus ejemplos en lo real. Sus Cristos son los actores sagrados de una tragedia humana. Tallados en madera, pintados de carne, con cabellos, pestañas y

cejas de verdad, con ojos de vidrio, vestidos con reales telas, más que íconos parecen personajes de un Museo de Cera. El “Cristo del Dolor”, el tema más repetido en América, muestra el dolor dramatizado, llevado al paroxismo, profusamente regado con sangre —hecha de rojo cochinilla y humo de pez— para que duelan las llagas, y con el rostro y el cuerpo deformados y retorcidos por un dolor infinito. El realismo convincente de ese dolor facsímil, no simbólico, de ese dolor empático, quería mostrar a los indios que sus penas no eran nada frente al sufrimiento de Cristo.

En su primera época el barroco americano es directamente europeo: la mayoría de las obras de los siglos XVI y XVII son de artistas ibéricos que trabajaban para el Nuevo Mundo, o son copias de grabados que venían de Europa. Sin embargo, ya en esa época está presente el mestizaje: los planos de las catedrales venían de Roma o de España, pero se modificaban considerablemente en el curso de su realización. ¿Y cómo olvidar que ya el estilo “plateresco” —o renacentista español— llevaba el principio del mestizaje dentro de sí en su mezcla de mudéjar y de gótico tardío?

La segunda etapa del barroco americano comienza cuando aparecen los artistas locales. Aun cuando se continúa importando “ideas” y objetos de arte, se advierte una independencia creciente: en ciertos cambios, en el hincapié que se hace en determinados motivos. En la temática hay un fuerte gusto narrativo, a la vez tierno y feérico, que ha hecho que se califique a este arte de “primitivo”. En el tallado llamado “tequitqui” (náhuatl) aparece la sensibilidad del indio mexicano. En estas cruces la combinación de realismo y abstracción da testimonio de la existencia de una memoria precolombina.

También la sensibilidad negra modifica la iconografía. El barroco, en particular el rococó, hizo un uso decorativo del negro. En Europa era un motivo: un pie de lámpara o, en las tapicerías, un contrapunto al caballo blanco que sostenía de la brida. En América se le mostraba pomposamente ataviado, de lacayo, o de abigarrado personaje popular. En uno y otro caso no eran sino notas de pintoresquismo. Como toda sensibilidad es también una forma de narcisismo, en América no podía dejar de aparecer el signo africano, que iba a dignificar la imagen vulgar. De otro modo, habría sido la negación total de los propios artistas, ellos mismos mestizos, mulatos o negros. En el culto de los santos se introducían subrepticamente las divinidades africanas y, a menudo, bastaba un tono más oscuro en la “encarnación” —ese preparado de cera y color destinado a representar la carne— de la Virgen o de los ángeles para que en ellos se reconocieran los negros de Brasil, Colombia u otras regiones fuertemente pobladas de africanos.

Pero lo americano en el barroco no fue pura modificación, pura amplificación realizada en los resquicios del estilo. Si eso fue el ultrabarroco, el churrigueresco, que nunca alcanzó una dimensión ni un boato mayores que en América, en particular en México,



La estatuaria de los imagineros andinos (Perú, Ecuador, Bolivia...) oscila entre la imitación de la escultura religiosa española y la introducción de motivos y de una sensibilidad ya netamente americanos o mestizos. Arriba, detalle de un crucifijo del monasterio de la Inmaculada Concepción en Cuenca, Ecuador, que es obra de Gaspar de Sangurima; representa a Cristo ya muerto con un chorro de sangre fresca que le brota del costado, según el modo hiperrealista de los imagineros españoles. A la derecha, figura peruana del Niño Jesús vestido como un indio, con su chullo (gorro) y su poncho. (Véase también el "Ángel del Arcabuz" en la página cuarta en color).



Foto © Rojas, Lima

otro fue el caso de otra cantidad de motivos creados en el Nuevo Mundo: formas decorativas como las máscaras con rostros aymarás o quechuas, denominadas indátides, o los marcos primorosamente dorados y tallados con criaturas que semejan aras, carpinchos o monos, en medio de paisajes de papayas, ananás, plátanos... y con una técnica plana, como si el artista se hubiese negado a asimilar el ilusionismo del volumen y del espacio que le imponía Occidente.

Formas como las "mamparas", características de las iglesias del Nuevo Mundo, pero que recuerdan por la filigrana del tallado el gusto mudéjar. O personajes, como el mismísimo Ángel del Arcabuz, u otros santos criollos, Santiago "Matamoros" que cambia los moros por indios y que en realidad en América debiera llamarse "Mataindios". O "Los Reyes Magos" en que los artistas coloniales incluían no sólo un rey negro sino, a veces, uno mestizo y otro indio, transformando el tema en una verdadera metáfora de las razas. O las sirenas que tocan el charango al lado de los portales de San Lorenzo de Potosí (Bolivia) o en el coro de San Miguel de Pomata (Perú). O las Vírgenes criollas, las "morenas", las "mamacitas", como las siguen llamando los indios.

Hay también personajes ocasionales como el Niño Jesús en la iglesia de San Juan a orillas del lago Titicaca, con poncho y chullo igual que el que llevan todos los niños aymarás de la zona, y con la inscripción "Yo soy Jesús", para que nadie se equivoque, y las tablas con incas vestidos de gala a las que se suman las que muestran indios a mal traer, introducidos a destajo. Y, por cierto, no faltan los personajes y los temas específicamente coloniales: Santa Rosa de Lima (1586-1617) es un santo favorito de la pintura del siglo XVIII y el "Cristo de los Terremotos", que se venera en la catedral de Cuzco y en otras muchas iglesias andinas, es un conjuro cristianizado de los temores telúricos de un pueblo que siempre se sintió amenazado por los dioses de la Naturaleza.

El barroco en América no es una simple transposición del español o del portugués. Es un arte mestizo. Y no sólo de dos culturas. Ya con la tradición española llega el legado árabe en el mudéjar. Y si, como dicen, el indio manifiesta su aporte en la preferencia de una gama de colores puros y en la introducción de la abstracción en las figuras, el negro se reconoce tanto en el retinto de los ángeles y las vírgenes como en la mezcla sincretista de sus dioses con el santoral tradicional. De todas estas influencias resultó un maravilloso estilo, enriquecido, un estilo que fue un arte fundador de un mundo nuevo. □

MIGUEL ROJAS MIX, chileno, fundó y dirigió en su país el Instituto de Arte Latinoamericano. Ha sido profesor de la Sorbona y enseña actualmente en la Universidad de Vincennes, París. Es autor de varios libros, entre ellos América Latina en el arte europeo, Vera historia natural de India. La Plaza Mayor, instrumento de dominio colonial y una pequeña historia de América Latina contada a los niños.



De la iglesia dorada al Aleijadinho

POR AUGUSTO C. DA SILVA TELLES

La arquitectura y, en general, las artes que se practicaron en Brasil durante los siglos XVI y XVII, o que aquí fueron traídas desde Europa, representaron una transposición al continente brasileño de lo que por entonces se hacía en Portugal.

Las primeras edificaciones realizadas en el país, como la iglesia parroquial, después catedral, de Olinda en Pernambuco y, en la misma ciudad, la iglesia de la Gracia, que perteneció a los jesuitas, así como una serie de casas, capillas, iglesias, colegios y conventos que esta orden y las de los franciscanos, benedictinos y carmelitas edificaron a lo largo de todo el litoral, presentan como rasgo común la sobriedad de la composición y la sencillez decorativa de las fachadas y de otros elementos arquitectónicos.

Todavía en la arquitectura del siglo XVII y en las obras correspondientes a la gran campaña de reconstrucciones tras el final de la ocupación holandesa del Nordeste (1630-1653), esas características se mantienen, aunque en la segunda mitad de ese siglo comenzaron a aparecer en los pórticos, los frontones y los campanarios volutas, pináculos y otros elementos decorativos, a veces de cierto volumen, audaces y refinados, que anuncian la llegada del barroco. Tal ocurre, en particular, con los conventos franciscanos

de Olinda y de Igarassú, en el estado de Pernambuco, y con la iglesia del Colegio de los Jesuitas, hoy catedral, de Salvador de Bahía.

Pero es en el arte de la talla —esculturas de madera revestidas de hojas de oro y policromadas— donde el barroco se manifiesta con mayor evidencia en Brasil: tallas que componían los retablos de los altares de capillas e iglesias y que van extendiéndose poco a poco hasta cubrir muros y techos de las capillas mayores y del crucero y, en numerosos casos, la totalidad de la nave y de las capillas. Obra decorativa, la talla dorada y policromada recubría una parte considerable si no todo el interior de las iglesias, creando espacios barrocos, dinámicos y abigarrados.

A finales del siglo aparecieron en Brasil un primer grupo de tallas francamente barrocas, con arcos concéntricos constituidos por columnas entorchadas o salomónicas recubiertas de hojas de parra, de pelícanos o de angelotes, mientras que las paredes y techos se presentan compartimentados con tallas que rodean paneles pintados o bajorrelieves. Ejemplos significativos son las esculturas del monasterio de San Benito en Río de Janeiro, las de la capilla mayor de la catedral de Salvador de Bahía y las de la Capilla Dorada de los Franciscanos Terciarios de Recife en Pernambuco.

Pero más tarde, a partir del decenio de 1730, las tallas de los retablos y de los interiores de las iglesias se modificaron sustan-

Arriba: fachada de la iglesia del Carmen del barrio del Pelourinho en Salvador de Bahía, centro muy importante del arte colonial brasileño (incluido en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco). A la izquierda, fresco sobre madera de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en Persépolis, estado de Goiás. (Ver también el interior de iglesia de la página cuarta en color).



Ouro Preto, la vieja ciudad de Minas Gerais (hoy incluida en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco), atesora el arte barroco brasileño más original. Entre sus iglesias destaca la de San Francisco, obra casi enteramente de la mano del escultor, arquitecto y decorador mulato Antonio Francisco Lisboa, El Aleijadinho (1730-1814), nacido precisamente en la ciudad, que es la figura más universal de la plástica barroca iberoamericana. A la derecha, detalle del interior de la nave. En la página de la derecha, la escalinata, la terraza y la fachada de la iglesia del Buen Jesús de Matosinhos en Congonhas do Campo, Minas Gerais, donde el genio plástico del Aleijadinho se desplegó en toda su plenitud; para esta iglesia realizó entre 1796 y 1799 la serie de esculturas de la Cena y de otros "pasos" del Viacrucis, en madera policromada (ver también el Ladrón reproducido en la primera página en color) y, en esteatita, las doce estatuas de profetas de la escalinata, que forman uno de los más hermosos conjuntos escultóricos del arte mundial.

cialmente, largando en cierto modo las amarrazas en busca del movimiento mediante la ruptura de líneas y planos y utilizando doseles, figuras escultóricas de bulto y pilastras con volutas, tal como pueden verse, por ejemplo, en la iglesia de San Francisco de la Penitencia de Río de Janeiro.

A partir de esa época, igual que en Portugal, algunos edificios comienzan a distinguirse por utilizar en sus planos y volúmenes formas nuevas nacidas de la llamada escuela borromínica (por el arquitecto italiano Borromini): los mismos muros se ponen en movimiento gracias a los planos poligonales alargados o a los óvalos, a veces entrelazados, mientras que en las fachadas domina el impulso vertical.

A ese nuevo estilo de construcción pertenecen la iglesia de la Gloria do Outeiro en Río de Janeiro, que se yergue en un pintoresco altozano al margen de la bahía, con sus octógonos alargados y yuxtapuestos, la de San Pedro dos Clérigos en Recife, cuya fachada está animada por un poderoso movimiento barroco gracias a su extremada verticalidad, y la de la Conceição da Praia en Salvador de Bahía.

Al mismo conjunto pertenece la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar de Ouro Preto, en Minas Gerais, que presenta el rasgo singular y único de que la nave poligonal barroca está constituida por un armazón autónomo de madera tallada y dorada, inserto en el edificio propiamente dicho.

Un ejemplar excepcional de esa primera mitad del siglo XVIII se destaca con características barrocas propias: la iglesia de los Franciscanos Terciarios de Salvador, obra única en el acervo artístico brasileño, con una fachada totalmente revestida de esculturas de piedra arenisca, a la manera de las iglesias hispanoamericanas.

En la segunda mitad del siglo XVIII la arquitectura y los revestimientos de tallas van a verse influidos por el rococó. En algunas zonas —Bahía y Río de Janeiro— el rococó se manifiesta sobre todo en la talla





Fotos © Pedro Lobo, Arch. SPAAN, Río de Janeiro



dorada en la que florece un estilo ornamental particular. Citemos, por ejemplo, las esculturas de la nave de la iglesia de los Carmelitas Terciarios de la Cachoeira y de la sacristía del Convento del Carmen en Salvador y, en Río de Janeiro, las de las capillas del Santísimo Sacramento y de las Reliquias del Monasterio Benedictino y de la capilla aneja de la Orden Terciaria del Carmen, ésta última obra del Maestro Valentín, la principal figura carioca de arquitecto, tallador y escultor de la época.

En el Nordeste, con su centro en Recife/Olinda, la propia estructura de las fachadas comienza a animarse bajo la influencia del gusto barroco y rococó. La gola se curva, realzándose, mientras el luneto desciende hacia el cuerpo del edificio y el frontón es rematado con molduras de curvas y contracurvas, en serie, que a veces adoptan formas caprichosas. Ejemplos importantes de este periodo son la iglesia del monasterio de San Benito en Olinda y la basílica del Carmen en Recife.

Pero es en Minas Gerais y, especialmente, en la obra del gran arquitecto y escultor Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho, donde el movimiento barroco y rococó de Brasil va a extenderse plenamente a la arquitectura: las fachadas, los planos, los volúmenes, los espacios internos y las tallas de las iglesias. La situación geográfica de Minas Gerais y la inexistencia en la región de conventos y monasterios de órdenes regulares permitió a la arquitectura de las iglesias parroquiales y de las de cofradías y órdenes terciarias laicas liberarse de la influencia directa de la metrópoli, Portugal, recreando así formas arquitectónicas, escultóricas y decorativas hasta cierto punto propias. Muestras excepcionales del periodo son las iglesias franciscanas de Ouro Preto y de São João del Rei y la del Carmen de Ouro Preto. Elementos comunes de ellas son los planos compuestos de curvas y rectas, no en serie sino formando líneas y puntos de tensión, y la inclusión en sus fachadas de pórticos diná-

micos, esculpidos en esteatita —la *pedrasabão*— que constituyen el centro de su composición, de donde parten y donde convergen todas las líneas de construcción.

En el interior de la iglesia franciscana de Ouro Preto el crucero, en el que se insertan los púlpitos esculpidos en esteatita, da paso a la capilla mayor, donde el retablo, de madera policromada y dorada, se organiza según una dinámica semejante a la de la fachada de la iglesia, aunándose con la bóveda y con los laterales para formar una unidad.

Punto álgido del barroco brasileño es el conjunto arquitectónico, escultórico y paisajístico del santuario del Señor Buen Jesús de Matosinhos en Congonhas do Campo, también en Minas Gerais, obra mayor del Aleijadinho y hoy incluido en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco. En lo alto de una colina que domina extensos valles se yergue este santuario donde las esculturas de esteatita de los doce Profetas del Antiguo Testamento se levantan a lo largo de los parapetos del atrio de la iglesia y de su escalinata de acceso. El conjunto del atrio y de las esculturas forman una excepcional unidad plástica, al mismo tiempo rítmica y dinámica, obra de un arquitecto-escultor que es una de las cumbres del barroco latinoamericano. En el talud frente al atrio y a la iglesia, dentro de varias capillas más recientes, se guardan las esculturas de madera policromada de los Pasos del Calvario, obra también del Aleijadinho, entre las que destacan las siete figuras de Cristo. □

AUGUSTO C. DA SILVA TELLES, arquitecto e historiador brasileño, es profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal de Río de Janeiro y consultor técnico de la Secretaría del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Es vicepresidente del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios y miembro del Consejo Deliberativo del Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales. Ha escrito N. Senhora da Glória do Outeiro y Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil, así como numerosos artículos en revistas.



La decoración como obra de arte total

POR CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

DURANTE el siglo XVIII el paisaje de la Europa central católica quedó constelado de monumentos religiosos: crucifijos al borde de los caminos, estatuas de San Juan Nepomuceno —el “santo de los puentes”—, humilladeros (casi siempre con un Vía Crucis), ermitas y un sinnúmero de nuevos monasterios. Se establecía así una estrecha relación entre la arquitectura de la época y el entorno, con objeto de transformarlo en un “espacio sagrado” que recordara por doquier al hombre la “fe verdadera”. Para alcanzar esa finalidad las obras de arte y la arquitectura son sugestivas y exuberantes. El ostensible éxtasis religioso de las figuras encuentra su correspondencia en las torres flamígeras de las iglesias y, dentro de éstas, el cielo se torna visible en las pinturas ilusionistas de las bóvedas. Algo similar sucede en los palacios de la nobleza, puesto que, como los príncipes gobernaban “por la gracia de Dios”, debían también exponer y realzar los axiomas fundamentales de la fe.

En términos generales, cabe afirmar que el arte y la arquitectura barrocos son fruto de la Contrarreforma, cuya base era el *esprit de système* del siglo XVII, esto es, la creencia en

que el mundo es explicable en su totalidad a partir de un puñado de dogmas apriorísticos inmutables. Según la política contrarreformista, esos dogmas debían presentarse de la manera más gráfica posible. En el Concilio de Trento (1545-1563) se decidió que “los obispos se cuiden de enseñar que a través de los relatos de los misterios de la Redención, expuestos por medio de pinturas y otras representaciones, se instruye y confirma a las gentes en la práctica de recordar y meditar constantemente los artículos de la fe”. Así, la *persuasión* se convirtió en el medio principal de conseguir la *participación* que el sistema precisaba. El ejemplo más palpable de ello son los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, cuyo objetivo era la imitación de Jesucristo a través de la imaginación y la empatía. Y, efectivamente, los jesuitas contribuyeron sobremedida a difundir el arte barroco.

El recurso a la imaginación supone transformar el mundo en un “teatro” y considerar la iglesia como un *teatrum sacrum* en el que se representan los artículos de la fe. A ello obedece el carácter expresivo e ilusionista del arte barroco. En consonancia con los princi-

pios que el Concilio de Trento dejó bien sentados, el arte y la arquitectura barrocos nacieron en Roma, sede de la Iglesia Católica. Por lo que respecta a la arquitectura, cabe distinguir dos corrientes: la genuinamente teatral, forjada por Bernini, en la que la arquitectura no es sino el trasfondo, espléndido pero convencionalmente dispuesto, de los “relatos” narrados por una pintura y una escultura ilusionistas, y la “arquitectónica”, creación de Borromini, en la que el propio espacio cobra movimiento y se convierte en un medio de expresión emocional. Este planteamiento más original de Borromini tuvo su continuación en Guarini, quien en sus numerosos proyectos de iglesias para los teatinos definió el espacio como un conjunto de cavidades interdependientes que parecen estar sometidas a un ritmo de pulsación. Para Guarini, el movimiento pulsátil y ondulante era una característica propia de la naturaleza.

El barroco centroeuropeo, como manifestación de la Contrarreforma, tiene una doble vertiente. Su objetivo primordial era persuadir a las *masas* y, en consecuencia, hizo suyas desde el principio las tradiciones y creencias

A la izquierda, interior y bóveda de la iglesia de San Nicolás (Niklaskirche) del barrio de Malá Strana, en Praga, Checoslovaquia, que, según el historiador francés Victor L. Tapié, "es una de las más bellas iglesias de Europa". Iniciada su construcción en 1703 por Christoph Dientzenhofer, la concluyó su hijo Kilian Ignaz en 1753.

locales para integrarse en la vida cotidiana. En segundo lugar, debía ser también la expresión del poder de los celadores de la fe, el obispo y el príncipe, que en Europa central eran frecuentemente la misma persona. Así pues, el barroco centroeuropeo es a la vez popular y grandioso y trata de establecer comunicación con "todo el mundo".

Los jesuitas introdujeron la arquitectura de la Contrarreforma en Europa central ya antes de finales del siglo XVI. Pero la construcción no alcanzó su pleno apogeo hasta después de la Guerra de los Treinta Años (1616-1648), y las obras más importantes del barroco centroeuropeo son todas del siglo XVIII. Los viajes al extranjero de los arquitectos y artesanos italianos influyeron decisivamente en sus comienzos, y los nombres de Lurago, Caratti, Carlone, Martinelli, Zucalli, Alliprandi, Broggio y Santini ocupan un lugar destacado en la historia de la arquitectura. Pronto fueron relevados, sin embargo, por los arquitectos locales, como los artistas del Vorarlberg (región de Austria), que pretendían realizar una síntesis de las características italianas y las regionales con el respaldo del movimiento contrarreformista, deseo

de un arte arraigado en el terruño, al alcance de todos. Así, aparecen enseguida en el lenguaje básicamente clásico del barroco motivos y estructuras medievales, sobre todo, el muro-pilar, especie de contrafuerte, propio del gótico tardío, situado en el interior de la iglesia.

Debido a la posición política dominante del país tras haber derrotado a los turcos en las proximidades de Viena en 1683, Austria desempeñó un papel de primer orden en el auge del barroco centroeuropeo. Las dos tendencias italianas principales estaban representadas: la de Bernini, por Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), que ha pasado a la historia como creador de la imponente Karlskirche (iglesia de San Carlos Borromeo) de Viena (1715-1737), síntesis de las eras de Salomón, Augusto, Cristo y el emperador austriaco expresada a través de referencias históricas; arquitectura, pues, auténticamente "teatral", con un gran contenido simbólico. El introductor del estilo de Borromini fue el rival de Fischer, Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745), que utilizó en varias iglesias el método de Guarini de reagrupar espacios, si bien su obra

Abajo, la imponente y teatral iglesia de San Carlos Borromeo (Karlskirche) en Viena, Austria, obra construida por el arquitecto J.B. Fischer von Erlach entre 1715 y 1737. De Austria vino el impulso esencial para el florecimiento y la expansión del barroco centroeuropeo.





Foto © Ch. Norberg-Schulz, Oslo

más importante es el encantador y pintoresco palacio del Belvedere de Viena (1714-1722), edificado para el príncipe Eugenio de Saboya, vencedor de los turcos.

Christoph y Kilian Ignaz Dientzenhofer desarrollaron en Bohemia (en la actual Checoslovaquia) una arquitectura barroca más popular, dedicándose principalmente a los edificios religiosos. Christoph (1655-1722) emigró de Baviera a Praga en 1686 y llevó a cabo en su nuevo país una síntesis sumamente ingeniosa de la organización del espacio de Guarini y del sistema centro europeo del muro-pilar. Por la estilización de éste, las iglesias de Christoph pueden calificarse de composiciones “abiertas”, que expresan con una extraordinaria fascinación el dinamismo y la grandeza del arte barroco. Kilian Ignaz (1689-1751), hijo de Christoph, llevó aun más lejos las ideas de su padre y realizó en numerosas obras su *ars combinatoria* de cavidades espaciales interdependientes, llevando así a su conclusión lógica las intenciones de Borromini y de Guarini. Como ejemplo de la maestría de los Dientzenhofer cabe citar la grandiosa iglesia de San Nicolás del barrio de Malá Strana de Praga, empezada por Christoph en 1703 y terminada por Kilian (1737-1753).

Otro miembro de la familia Dientzenhofer, Johann (1673-1726), hermano de Christoph, llevó los principios del barroco bohemio a Franconia (Alemania), donde se encuentra una de las obras más logradas de ese periodo, la iglesia monástica de Banz (1710-1719). Johann Dientzenhofer tuvo

también un continuador, al que suele considerarse como el arquitecto más destacado del barroco centro europeo: Johann Balthasar Neumann (1687-1753). En su obra, de una riqueza y una diversidad excepcionales, hay muestras de arquitectura religiosa, secular y militar. En sus grandes iglesias de Vierzehnheiligen (1742 y sgts.) y Neresheim (1747 y sgts.) combina los grupos espaciales “abiertos” de la tradición de Guarini y Dientzenhofer con una rotonda central dominante, lo que indica que hacia 1750 el dinamismo barroco empezaba a dejar paso a una concepción más clásica y estática del espacio. Lo mismo puede decirse de las obras de otros dos importantes maestros del barroco tardío, Johann Michael Fischer (1691-11766) y Dominicus Zimmermann (1685-1766). En el santuario de peregrinación de Wies (1744-1754), en Alemania, construido por Zimmermann, el barroco centro europeo alcanza su cumbre en una *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de insólita belleza, que consigue una expresión exuberante de alborozo y plenitud.

A la vigorosa manifestación de fe que supuso el barroco centro europeo siguió la Ilustración, abriéndose una nueva época de la historia de Europa, mucho más centrada en un entendimiento analítico que en la verdad sintética. Sin embargo, resurge en nuestros días un vivo interés por el barroco. Sus formas “abiertas” y dinámicas tienen una notable afinidad con el arte moderno, y su preferencia por lo expresivo y lo espectacular en vez de un orden ideal está indudablemente

Dos ejemplos de arquitectura barroca alemana: interior de la iglesia de la Peregrinación de Wies (arriba), obra de Dominicus Zimmermann, una de las cumbres de este arte en Europa central; y el árbol de vida del altar mayor de la iglesia del monasterio de Stams, de 1613 (derecha). (Ver también, en las páginas centrales en color, una de las iglesias de Munich).

emparentada con algunos aspectos del mundo contemporáneo. Pese a que los objetivos que perseguía, así como el contexto social, eran distintos, podemos obtener del barroco múltiples enseñanzas, y las obras de la escuela de Borromini, concretamente, han ejercido una influencia liberadora en muchos arquitectos actuales. □

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, arquitecto noruego, es decano de la Escuela de Arquitectura de Oslo. Es miembro de asociaciones académicas de varios países y ha obtenido premios internacionales. Entre sus obras cabe destacar Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barroco boemo (Roma, 1969), Baroque Architecture (Milán-Nueva York, 1971) y Architecture: Meaning and Place (Nueva York, 1987).



Una síntesis de Oriente y Occidente

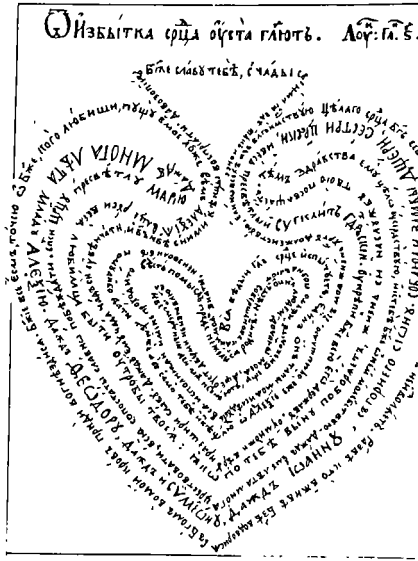
POR GUEORGUI D. GACHEV

EL estilo barroco se difundió de un país a otro gracias a los viajes de los artistas. Rusia no constituye una excepción a esta regla: hay allí obras del italiano Bartolomeo Francesco Rastrelli, el representante más destacado de la arquitectura barroca en el país, así como del francés Etienne Maurice Falconet, autor de la estatua ecuestre de Pedro el Grande (Leningrado). Asimismo, Il Gesù, la célebre iglesia de los jesuitas en Roma, inspiró la construcción de numerosas iglesias tanto en América Latina como en Ucrania.

Este ir y venir se explica por la complejidad formal y la importancia decisiva que el barroco da a lo técnico, y en vano podrán buscarse en él la espontaneidad de la filosofía de Rousseau y el gusto del romanticismo por lo ingenuo y lo natural. Análogamente, en una especie de internacionalismo de la ciencia y de la técnica, los descubrimientos matemáticos cruzan en el siglo XVII las fronteras del mismo modo que lo hacen aun en la actualidad.

Las peculiaridades del barroco eslavo suelen estar ligadas a las tradiciones históricas y culturales propias de las regiones. La impronta del barroco fue particularmente fuerte entre los eslavos del área católica (Polonia, Dalmacia), así como entre los de la protestante y germánica (Bohemia), menos patente tratándose de los que habitaban en la zona ortodoxa (Ucrania, Bielorrusia, Rusia) y mucho menos marcada todavía entre los sometidos a la dominación otomana (serbios, búlgaros).

El aporte creador de estos pueblos al barroco europeo se manifestó con menor intensidad en las bellas artes que en el arte del verbo. Ya en el siglo XVI el poeta polaco



Mikolaj Szarzyński (1550-1581) expresaba la inquietud del hombre aislado en el mundo que lo rodea y la trágica necesidad de la elección espiritual impuesta en ese entonces por la lucha entre la Reforma y la Contrarreforma.

El poema épico *Osman*, del croata Dživo Gundulić (hacia 1589-1638), da una visión muy diferente de la realidad: el enfrentamiento cultural y religioso entre dos universos, Occidente y Oriente, es evocado con un cúmulo de imágenes del mundo exterior.

Uno de los aspectos de la cultura barroca más arraigados entre la nobleza polaca fue el sarmatismo, que encontró eco en Hungría, Rumania y Ucrania. Esta síntesis bastante singular de elementos occidentales y orientales (no hay que olvidar que las guerras y el comercio habían puesto a los polacos en con-

A la izquierda, poema caligrafiado del poeta ruso Simón Polotzki (1629-1680). El poema, titulado "El águila de Rusia", está dedicado al zarevich Alexis con motivo de su décimotercer cumpleaños y adopta la forma de un corazón. Este tipo curioso de escritura introdujo la literatura rusa en el sistema del barroco.

tacto con los turcos, los tártaros de Crimea y los persas) se manifestaba en la decoración de interiores, la vestimenta, los modales y el arte oratorio. Su impronta se observa también en el teatro de la corte, en particular en las obras de Ursula Radziwill, esposa de un miembro de esta familia aristocrática polaca de origen lituano. Así, en su *Fábula del príncipe Adolfo* ciertos motivos tomados de la mitología clásica y de la literatura francesa preciosista se transforman en elementos de un curioso "primitivismo".

En pintura cabe destacar los retratos fúnebres en latón y los *parsumi* (deformación de la palabra "persona") bielorrusos y ucranianos de los siglos XVII y XVIII, que son únicos en su género. Además de emplear ciertos recursos propios del barroco (claroscuro, efectos de perspectiva), rechazan la idealización y es así como los lunares, las cicatrices o las deformidades se indican con todo detalle, en un afán de perpetuar una carne única y condenada a la descomposición, pero que es envoltura de un alma destinada, en cambio, a la eternidad. □

GUEORGUI DMITRIEVICH GACHEV, crítico e historiador soviético, es investigador del Instituto de Estudios Eslavos y Balcánicos de la Academia de Ciencias de la URSS. Entre sus numerosas obras pueden señalarse *Contenido de las formas artísticas*. Epos. Poesía lírica. Teatro. La imagen en la cultura artística rusa y La creación, la vida, el arte.

El Correo

Tarifas de suscripción:

1 año: 90 francos franceses (España: 2.385 pesetas IVA incluido).
Tapas para 12 números (1 año): 62 francos.
Reproducción en microfilm (1 año): 150 francos.

Redacción y distribución:

Unesco, Place Fontenoy, 75700 París.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la Unesco", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la Revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

Redacción (en la Sede, París):

Subjefe de redacción:
Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Francisco Fernández-Santos
Francés: Alain Lévêque
Neda el Khazen
Inglés: Roy Malkin
Caroline Lawrence
Ruso:
Arabe: Abdelrashid Elsadek Mahmudi
Braille:
Documentación: Violette Ringelstein
Ilustración: Ariane Bailey
Composición gráfica: Georges Servat,
George Ducret
Promoción y difusión: Fernando Ainsa
Ventas y suscripciones: Henry Knobil
Proyectos especiales: Peggy Julien

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

Ediciones (fuera de la Sede):

Alemán: Werner Merkli (Berna)
Japonés: Seiichiro Kojimo (Tokio)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Ram Babu Sharma (Delhi)
Tamil: M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo: Alexander Broido (Tel-Aviv)
Persa: H. Sadough Vanini (Teherán)
Portugués: Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coreano: Paik Syeung-Gil (Seúl)
Swahili: Domino Rutayebebiwa (Dar es Salam)
Croata-serbio, esloveno, macedonio y serbio-croata: Bozidar Perkovic (Belgrado)
Chino: Shen Guofen (Pekín)
Búlgaro: Goran Gotev (Sofía)
Griego: Nicolas Papageorgiu (Atenas)
Cingalés: S. J. Sumanasekara Banda (Colombo)
Finés: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Sueco: Lina Svenzén (Estocolmo)
Vascuense: Gurutz Larrañaga (San Sebastián)
Tai: Savitri Suwansathit (Bangkok)
Vietnamita: Dao Tung (Hanoi)

BOLETIN DE DERECHO DE AUTOR

Suscripción anual : 48 francos
Número suelto : 15

Vol. XXI, nº 1 1987

Ante la proliferación de nuevas técnicas de comunicación y la necesidad de tener acceso a las obras literarias y artísticas producidas en otros países, el derecho de autor constituye un elemento esencial del desarrollo del saber y de la cultura. Tiene por misión proteger la creación y armonizar los sistemas internacionales que la reglamentan.

ACTIVIDADES DE LA UNESCO

Comité de Expertos Gubernamentales sobre las obras de artes visuales, París, Francia, 16-19 de diciembre de 1986

Documento de trabajo :

Cuestiones relativas a la protección de las obras de artes visuales

Informe aprobado por el Comité

Actividades de formación en la América Latina y el Caribe
Misión a la República de Corea

Seminario de formación en materia de derecho de autor para nacionales de países africanos de lengua oficial portuguesa, Lisboa, Portugal, 24-28 de noviembre de 1986

NOTICIAS E INFORMACIONES

Asociación Literaria y Artística Internacional (ALAI) :
Congreso, Berna, Suiza, 8-12 de septiembre de 1986

Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) : XXXV Congreso, Madrid, España, 6-11 de octubre de 1986

Seminario de Derecho de Autor con motivo del Centenario del convenio de Berna, Brioni, Yugoslavia, 13-15 de noviembre de 1986

la naturaleza y sus recursos

Suscripción anual : 48 francos
Número suelto : 15

de próxima aparición Vol. XXII, nº 4,
Octubre-diciembre de 1986

La explotación y conservación de los recursos naturales así como la preservación del medio ambiente son temas que suscitan hoy día un interés mundial. La naturaleza y sus recursos ofrece información sobre las actividades de la Unesco en el marco del Programa "El hombre y la biosfera", del Programa Hidrológico Internacional y del Programa de Correlación Geológica.

Conflictos que plantea la utilización de recursos en los alrededores del lago Kariba

por C.H.D. Magadza

El dominio de las crecidas : aspectos ambientales de la explotación de las llanuras de inundación en Africa

por C.A. Drijver y M. Marchand

Crónica internacional e información sobre los programas de la Unesco relativos al medio ambiente, la investigación sobre los recursos naturales y la conservación.

BOLETIN DEL PROGRAMA SOBRE EL HOMBRE Y LA BIOSFERA

Los bosques húmedos tropicales de la región indomalaya
seminario sobre la fauna del suelo en Africa

El conflicto entre la conservación y la supervivencia

La agrosilvicultura en las zonas de bosques húmedos de Africa
Seminario europeo sobre protección de la naturaleza

La ingerencia del hombre sobre los bosques tropicales de las tierras altas

Gestión de los bosques tropicales

Regeneración de los bosques húmedos de México

Análisis del bosque de dipterocaráceas de las tierras bajas

BOLETIN DEL PROGRAMA HIDROLOGICO INTERNACIONAL

El Programa Hidrológico Internacional y la AICH
por John C. Rodda

La AICH celebra su sesquicentésima publicación

El XXI Curso Internacional sobre Hidrología Subterránea

Conferencia sobre aguas subterráneas en Malasia

BOLETIN DEL PROGRAMA INTERNACIONAL DE CORRELACION GEOLOGICA

Curso de formación de la Unesco para micropaleontólogos

Exploración minera (París, Francia)

Exploración minera y geofísica de la exploración (Delft, Países Bajos)

Metodos de prospección geoquímica (Praga)

Checoslovaquia)

Geología fundamental y aplicada del cuaternario (Bruselas, Bélgica)

Curso de verano sobre ciencias de la tierra : cristalografía, mineralogía y metalogenia (Madrid, España)

Curso de energía geotérmica (Kyushu, Japón)

Instituto de Estudios de Relaciones Internacionales



Fundado en 1948

El ILERI brinda a los estudiantes y a los nuevos ejecutivos que desean formarse en los **asuntos internacionales** una enseñanza de tipo jurídico, económico, diplomático, comercial y lingüístico.

Cuerpo docente : catedráticos, altos funcionarios y expertos en asuntos internacionales.

Duración de la enseñanza : 4 años de carrera.

El diploma permite ingresar en el tercer ciclo de las universidades francesas (primer año de doctorado — DEA — y diploma de Estudios Superiores Especializados) y en el MBA de las universidades norteamericanas.

Titulación previa exigida :

Se requiere formación a nivel de bachiller superior para el ingreso en primer año.

Para matricularse en segundo año se exige el DEUG (diploma de estudios universitarios generales — 2 años de estudios universitarios) o título equivalente.

En ambos casos, la admisión definitiva se efectúa mediante estudio del expediente académico y entrevista previa.

Estatuto estudiantil.

Instituto de Estudios de Relaciones Internacionales

Establecimiento de enseñanza superior libre

12, rue des Saints-Pères — 75007 París — Francia

Teléfono : (1) 42 96 51 48

Horario de Secretaría :

de lunes a viernes

de 9 a 12 y de 2 a 6.

Se enviará folleto informativo a todos aquellos que lo soliciten.

EXPOSICIÓN

El Correo de la Unesco

40 años de acción cultural



Centre Georges Pompidou, París

9 de septiembre-5 de octubre de 1987

Breve compendio del arte barroco

Definiciones

En su origen el término *barocco* era una palabra portuguesa que designaba una perla de forma irregular. En el siglo XVIII adquiere un sentido derivado: en arquitectura « paroxismo de lo extravagante » o « colmo del ridículo »; en música « cargado de disonancias » (J.J. Rousseau). Más generalmente: « Todo lo que sigue no las normas de las proporciones sino el capricho del artista » (Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, París, 1757).

J. Burckhardt en Cicerone (1855): « La arquitectura barroca habla el mismo lenguaje que el Renacimiento pero a la manera de dialecto salvaje ».

V. Tapié (Baroque et classicisme, 1957): un arte noble con base rural, producido por las sociedades señoriales y terratenientes, en oposición a un arte clásico ligado a la burguesía.

G. Bazin (Destins du baroque, 1970): un arte palatino y urbano, producto de una sociedad católica y monárquica que es a la vez aristocrática y burguesa.

E. d'Ors (Lo barroco, Madrid, 1936): el barroco es un « eón », un elemento permanente de la sensibilidad que renueva constantemente sus apariencias a través de la historia del arte.

Vocabulario del barroco. He aquí unas cuantas expresiones que se aplican corrientemente al arte barroco: exuberancia, extravagancia, sinuosidad, exageración de las formas, rechazo de la línea recta, convulsión, retorcimiento, formas atormentadas, gesticulación, arte declamatorio, elementos en libertad, « formas que vuelan » (Eugenio d'Ors), estallido del espacio, desequilibrio, disimetría, dinamismo diagonal, efecto de profundidad, evanescencia, juego de apariencias, ilusión óptica, *trompe-l'œil*, profusión decorativa, arte del movimiento, arte recargado...

Algunos libros fundamentales

- Y. Bottineau, *L'art baroque*, París, Mazenod, 1986
- J.A. Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, 1975
- W. Weisbach, *Der Barock als Kunst des Gegenreformation* (El barroco como arte de la Contrarreforma), Berlín, 1921
- J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, París, 1954
- R. Stricker, *Musique du baroque*, París, 1968
- P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari, 1978
- Grimschitz, Feuchtmüller y Mrazek, *Barock in Österreich* (El barroco en Austria), Viena, 1960.
- O. Blazicek, *L'art baroque en Bohème*, Praga, 1941
- G. Kubler y M. Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Colonies* (Arte y arquitectura en España y Portugal y sus colonias americanas), 1959
- J. Gómez Moreno, *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1958
- B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929
- Más los libros ya señalados en los artículos o notas biográficas.

Unas cuantas obras maestras del barroco

La fachada barroca más movida y complicada: en Roma, la de San Carlo delle Quattro Fontane, de Borromini, o en Turín la del Palazzo Carignano, de Guarini.

La escultura barroca más célebre y más comentada: en Santa Maria della Vittoria, Roma, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini (al que, curiosamente, Stendhal trataba de « padre del mal gusto »).

La ornamentación más recargada: el Transparente de la catedral de Toledo en España o la fachada de San Francisco Acatepec en México. En el interior: la iglesia de San Juan Nepomuceno de Munich y la de Santo Domingo en Salvador, Brasil.

La escultura barroca más gestual y « escénica »: las figuras del Viacrucis del Aleijadinho en la iglesia del Buen Jesús de Matosinhos, en Congonhas do Campo, Brasil.

La decoración esculpida más delirante: la del grupo escultórico de *La Asunción* de E.Q. Asam en el monasterio de Rohr, RFA, y el techo de la iglesia de Santa María Tonantzintla en México.

Los palacios o castillos más fastuosos: en Baviera, RFA, Nymphenburg y Würzburg y en Piamonte, Italia, Stupinigi.

La pintura barroca más vertiginosa: el fresco del techo del Palacio Barberini, en Roma, obra de Pietro da Cortona, y el de la bóveda de Il Gesù, también en Roma, obra de Gaulli.

Un ejemplo de arquitectura efímera: el arco de triunfo del Carrefour de la Fontaine Saint-Gervais, en París, erigido para recibir a la Reina María Teresa, esposa de Luis XIV, el 26 de agosto de 1690. Obra ésta que, por definición, nadie puede contemplar hoy (salvo los grabados de la época), pues, como todas las obras de la prodigiosa arquitectura efímera del barroco, debía desaparecer. Y, sin embargo, nunca quizá hubo una obra tan barroca...

