



LA ARQUITECTURA BARROCA: ¿ARTIFICIOSA O NATURAL?

Cristina Leonor ARRANZ

Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

carranz@ffyl.uncu.edu.ar

Recibido: 4 de diciembre de 2020

Aceptado: 30 de diciembre de 2020

<https://doi.org/10.14603/8F2021>

RESUMEN:

El término Barroco, acuñado por los críticos de arte que en el siglo XVIII abogaban por una vuelta a la normativa clásica, hace alusión al carácter rebuscado o artificioso de una obra. Desde entonces suele aplicarse con esa connotación negativa a la arquitectura que, en las distintas regiones de Occidente, precede al Neoclasicismo. Sin embargo, el Neoclasicismo, debido a su pretensión de validez universal, resulta menos espontáneo y natural que la arquitectura barroca, que adquiere distintas expresiones en función de su ubicación geográfica. En esta ponencia, mediante la distinción entre principio de exclusión y principio de sacrificio propuesta por Gombrich para una interpretación del cambio artístico, se pretende encontrar una respuesta más ajustada acerca de la artificiosidad o naturalidad de la arquitectura barroca.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura; Barroco; Neoclasicismo; cambio artístico.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures humaines

BAROQUE ARCHITECTURE: ARTIFICIAL OR NATURAL?

ABSTRACT:

The term «Baroque», coined by art critics who in the eighteenth century advocated for a return to classical norms, alludes to a work of far-fetched or artificial character. Since then, it is usually applied with a negative connotation to architecture that, in the different regions of the West, precedes Neoclassicism. However, Neoclassicism, due to its claim of universal validity, is less spontaneous and natural than Baroque architecture, which acquires different expressions depending on its geographical location. The aim of this article is to find a more accurate response to the artifice or naturalness of Baroque architecture by distinguishing between the principle of exclusion and the principle of sacrifice that Gombrich proposed in order to interpret artistic change.

KEYWORDS:

Architecture; Baroque; Neoclassicism; Artistic Change.



La aparición del Neoclasicismo en arquitectura fue interpretada como un regreso a lo primitivo y natural en oposición a la artificiosidad del Barroco. Sin embargo, la rigurosa adhesión a la norma clásica, sostenida por el Neoclasicismo, supuso una concentración del diseño en los aspectos formales. Aspectos que debían resolverse según el modelo de la Academia Francesa. Debido a esto, la arquitectura adquirió una forma cerrada sobre sí misma, ajena a los condicionantes geográficos y culturales que habían dado origen a las distintas respuestas del diseño en la arquitectura barroca.

En la segunda mitad del siglo XVIII se extendió por las naciones europeas «una clara desaprobación de la superabundancia del Barroco» (Schlosser, 1976: 562). Una de las primeras voces del ámbito de la arquitectura que se pronunció en ese sentido fue la del fraile Carlo Lodoli (1690-1771). Profesor de Teología y preceptor de jóvenes nobles en Venecia, Lodoli no dejó casi escritos personales. Fue un discípulo quien divulgó sus reclamos sobre la necesidad de una nueva arquitectura, apta para responder a los requerimientos novedosos que surgían en el ámbito civil.

Hasta entonces, en Occidente sólo se habían configurado dos formas típicas o tipos arquitectónicos: la de las iglesias con fachada de dos torres de Europa central, desde el siglo XII; y la de los palacios, con una variante italiana en el siglo XV y otra francesa desde el siglo XVII (Lorda, 1999). Estas formas típicas, la del palacio y la de la iglesia, se adaptaban para aplicarse en edificios gubernamentales y demás funciones públicas. Esto puede observarse en el caso del **Ayuntamiento de Augsburgo**, que se inspira en la arquitectura eclesiástica. En la época de Lodoli, la necesidad de adaptar los tipos existentes iba en aumento debido al creciente proceso de secularización de la sociedad. Por este motivo, las notas más características del pensamiento de Lodoli sobre la nueva arquitectura, sin duda influenciado por el Iluminismo francés, fueron la funcionalidad y la actitud científica y racional en el uso de los materiales de construcción (Mallgrave, 2006: 127-130).

Otra voz temprana que reclamó un cambio en la arquitectura fue la del religioso Marc-Antoine Laugier (1713-1769). Un autor que supo transmitir al gran público las ideas que circulaban entre los intelectuales franceses. Conocedor de las tesis de Lodoli y admirador de Rousseau, Laugier publicó en París, en 1753, su *Ensayo sobre la arquitectura*. El texto tuvo gran difusión en Francia y pronto se tradujo al inglés y al alemán. Las tesis de Laugier también llegaron a España en 1763, con la

publicación de *Elementos de toda la arquitectura civil, con las más singulares observaciones de los modernos impresos en latín*, de Christiano Rieger, traducido del latín por el jesuita Miguel Benavente (Calatrava y Sambricio, 2008).

En su escrito, Lagier presenta la cabaña de troncos como el origen y modelo de la arquitectura. Este autor sostiene que la cabaña primitiva reúne en sí las condiciones de funcionalidad y racionalidad constructiva que debían caracterizar a los nuevos edificios. La segunda edición del texto de Laugier, de 1755, incluye un glosario y algunos grabados. Entre estos últimos se encuentra el más conocido, obra de Charles Eisen: la choza construida a base de troncos y representada en un ambiente natural (Fig. 1). Esta imagen destaca la significación atribuida por Laugier a la nueva arquitectura, como una vuelta del hombre a la naturaleza y sus leyes. Una tesis en cierto sentido avalada por la autoridad de Vitruvio, el arquitecto romano del siglo I. En su tratado, Vitruvio afirma que, en su origen, los templos griegos fueron construcciones de madera. Con el transcurso del tiempo, las formas definidas para la madera habrían sido trasladadas a la piedra. Así es cómo, en la obra de Laugier, la arquitectura de los antiguos griegos y romanos, queda reconocida como el modelo indiscutible de la racionalidad y el buen gusto.



Fig. 1 Grabado de Charles Eisen.

Laugier relaciona lo natural con las formas primitivas. De este modo, desde el contexto cultural del Iluminismo en adelante se consideró como más próximas a lo natural a las formas clásicas primitivas, no degradadas por la evolución cultural

posterior. Por el contrario, se relacionó el Barroco con lo artificioso o poco natural. Como señala Panofsky, se trata de una asociación que permanece hasta nuestros días:

La primera idea que acude a nuestra mente cuando se escucha la palabra *Barroco* es la idea, por decirlo así, de un alboroto magnífico: movimiento incesante, riqueza imponente del color y la composición, efectos teatrales producidos por el juego libre de la luz y la sombra, mezcla indiscriminada de materias y técnicas, etc. (Panofsky, 2000: 39)

En el extremo opuesto a esta concepción del arte que se atribuye al Barroco, las formas primitivas de la propuesta de Laugier pretendían dar lugar a una arquitectura fundada en reglas objetivas, de validez permanente y universal. Reglas por las que se podría definir el diseño y juzgar los aciertos de una obra. El resultado de este modo de proceder sería una arquitectura controlada por la razón. Es decir, por la geometría y las formulaciones abstractas. Por lo tanto, un diseño que niega toda elaboración fantástica y evita los recubrimientos u ornamentos que podrían ocultar los elementos de su estructura. Para Laugier, esta modalidad de diseño se corresponde con una actitud honorable. Es decir, una actitud que debería juzgarse en términos de ética (Freigang y Kremeier, 2011). Queda así definido el esquema de cualidades positivas que rodeaba al Neoclasicismo: racionalidad, buen gusto y actitud ética.

Por contraste, se generalizó el sentido peyorativo del término *barroco* como «el de extravagancia o falta de estilo» (Tatarkiewicz, 1991: 414). En Italia, Francesco Milizia (1725-1798), uno de los más autorizados críticos de arte de la época, adscrito a la defensa del purismo clásico, atacó encarnizadamente el arte de las generaciones anteriores, ahora llamado Barroco (Schlosser, 1976: 564).

Cabe añadir que, junto a las expresiones de los teóricos del arte, otros factores propiciaron el advenimiento y difusión del Neoclasicismo en la arquitectura. Se considera como principales a la circulación de los grabados de Giovanni B. Piranesi, los descubrimientos arqueológicos de la época y los escritos de Winckelmann. Este último, reconocido por muchos como padre de la historia del arte, defiende la superioridad del arte de los griegos y opone la naturalidad que atribuye a este estilo a la afectación de otras expresiones, como es el caso del Barroco (Lorda, 1991: 180). A ello hay que añadir la asociación que se hizo entre la arquitectura barroca y el Antiguo Régimen, representado en lo político por la monarquía o la dependencia colonial y en lo religioso por la Iglesia católica (Tatarkiewicz, 1991: 415).

Para una mejor comprensión del tema conviene acudir al teórico e historiador del arte Ernst H. Gombrich, que explica el cambio artístico como un cambio de objetivos en los artistas. Gombrich afirma que, algunas veces, el cambio de objetivos se da de modo taxativo, exigiendo «el todo o nada, lo nuevo y prometedor a lo viejo y caduco» (Lorda, 1991: 324). Es el caso que este autor denomina como principio de *exclusión*, en el que algún aspecto artístico es anatematizado. Consiste en negar los valores a los que se opone y presentarlos como si fuera una lista de pecados (Lorda, 1991: 324). De este modo se aplicó el principio de *exclusión* en el Renacimiento a las formas de la arquitectura gótica y en la época sobre la que trata este estudio, a las formas del Barroco.

Laugier dedica varias páginas de su ensayo a enumerar los elementos que debían ser removidos de la práctica arquitectónica. Estos eran todos los provenientes de la tradición renacentista y barroca y del rococó. Debían ser sustituidos por elementos de la Antigüedad griega y romana (Mallgrave, 2005: 20). Esta sustitución, promovida por la Academia Real de Arquitectura de Francia, dio origen al Neoclasicismo en la arquitectura.

Otra modalidad del cambio artístico es la que Gombrich denomina principio de *sacrificio*. El *principio de sacrificio* permite explicar el advenimiento del Barroco dentro del clasicismo iniciado en el siglo XV con el Renacimiento. Por este principio, Gombrich «describe la actitud del artista enfrentado con una situación en que se han variado ligeramente los objetivos [...]. En una situación así, se salvará todo cuanto se pueda, y se desechará sólo lo necesario» (Lorda, 1991: 324). El *principio de sacrificio*, contrariamente al *principio de exclusión*, conjuga permanencia y cambio dentro de una misma obra. Supone la variación ligera de los objetivos del artista, que no busca apartarse de la tradición operante. Esta modalidad de cambio, que permite una explicación del surgimiento del Barroco dentro del clasicismo, es lo que se expondrá brevemente a continuación.

Como es sabido, los artistas florentinos del siglo XV que buscaron recuperar el modo de hacer arquitectura de la Antigüedad clásica, se dedicaron al estudio de las ruinas. Para esto debieron viajar a Roma, a fin de extraer datos para recrear la forma de los órdenes clásicos y su uso en el diseño. Sin embargo esta recreación no fue inmediata, sino que supuso un proceso de aprendizaje.

El lenguaje renacentista alcanzó su madurez varios años más tarde, en la arquitectura de Bramante (Fig. 2) y fue sistematizado por Sebastiano Serlio, en la

primera parte de su tratado, en 1537 (Summerson, 1991: 14-17). El principal objetivo de los artistas de entonces era la consecución de la armonía a través del equilibrio y las proporciones.



Fig. 2. Donato Bramante, Templete de San Pedro, Roma. Fotografía de Davide Castaldo.

Como explica Summerson:

El concepto renacentista de las proporciones es muy sencillo. El propósito de las proporciones es establecer una armonía en toda la estructura, una armonía que resulta comprensible, ya sea por el uso explícito de uno o más órdenes como elementos dominantes, ya sea sencillamente por el empleo de dimensiones que entrañen la repetición de relaciones numéricas simples. (1991: 10)

Para esto se procuraba seguir con la mayor fidelidad posible las reglas del tratado de Vitruvio. Sin embargo, una vez alcanzada esta meta, se dejó oír el reclamo de algunos artistas que, dentro del mismo lenguaje y tradición, pretendían introducir el uso de la fantasía (Mallgrave, 2006: 43). Uno de los primeros fue Baldasare Peruzzi y el de mayor resonancia, Miguel Ángel, cuya obra fue de enorme influencia para las generaciones siguientes.

En la arquitectura de Miguel Ángel, el objetivo de serenidad y rigor de los seguidores de Vitruvio es reemplazado por el dinamismo y la fantasía. En sus edificios, los órdenes clásicos continúan siendo las «fórmulas gramaticales que controlan la estructura» (Summerson, 1991: 32), sin embargo, lo que organiza las formas no es sólo una relación lógica, sino el diálogo del artista con la percepción del espectador (Arranz, 2009). Estos nuevos objetivos del diseño requieren el sacrificio de los anteriores, pero no como anatematización. En la medida de lo posible, los recursos de la manera anterior van a ser conservados. Sin embargo, es indudable que, con los diseños de Miguel Ángel quedó abierto el camino a la creatividad fantástica, disminuyendo ampliamente el sometimiento a reglas preestablecidas (Fig. 3).

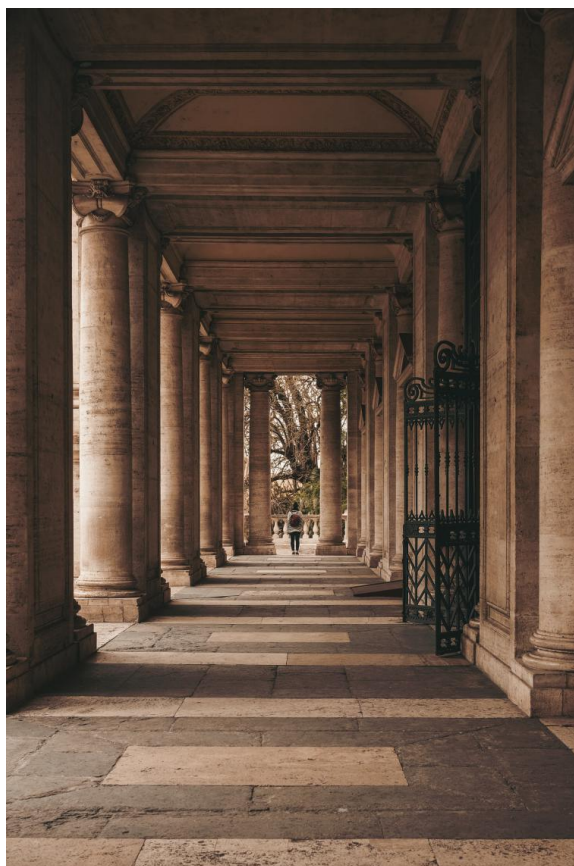


Fig. 3. Miguel Ángel Buonarroti, Palacio Nuevo del Monte Capitolino, Roma. Fotografía de Cristina Gottardi.

Es con Bernini, en el siglo XVII, con quien se inaugura propiamente la arquitectura barroca. Esta arquitectura nace en Roma, luego de la crisis luterana y la celebración del concilio de Trento. En esa época, Bernini será por más de cincuenta años el arquitecto de San Pedro. Como cabría esperar, el Barroco nace así, de sus manos, dotado de una retórica grandilocuente, a la vez que conserva y acrecienta la liberalidad y el dinamismo heredados de Miguel Ángel (Fig. 4)



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini, Columnnata de San Pedro, Vaticano. Fotografía de Simone Savoldi.

Sin embargo, con las obras de Bernini, Borromini y otros contemporáneos, en las calles y plazas de Roma el Barroco se vuelve festivo. Las fachadas que se curvan y generan espacios intermedios, van graduando la escala de lo público a lo privado, haciendo más amable la llegada al interior de los edificios. Se multiplican las fuentes, ahora acompañadas de grupos escultóricos. Por ellos resbala libremente el agua cristalina, como en el Tritón de la Plaza Barberini o la fuente de los Cuatro Ríos, de la Plaza Navonna. Las escaleras pasan a ser un objeto predilecto del diseño, destacando por su potencialidad plástica y las múltiples visuales que ofrece su recorrido (Fig. 5).



Fig. 5. Alessandro Specchi y Francesco De Sanctis, Escalinata de la Plaza de España, Roma. Fotografía de Daniel Basso.

La nueva manera atraviesa pronto las fronteras italianas. Debido a su apertura a la creatividad y ausencia de reglas, el Barroco va a adquirir distintas características en los diferentes lugares, tanto en Europa como en América. Estas características van a variar según las condiciones climáticas, los materiales disponibles, las tradiciones locales y la mano de obra que ofrece cada sitio. Como expone Tatarkiewicz:

Dichos países, desde la Península Ibérica hasta Polonia y Hungría, por lo menos, se inspiraban directamente en la cultura artística de Italia. Pero dicha cultura, una vez trasladada a otros suelos, dio frutos diferentes, fundiéndose los elementos italianos con los españoles, germánicos, flamencos o eslavos. El Barroco perdió así algo de su magnitud romana, ganando en cambio en riqueza, vitalidad, colorido, libertad y exotismo [...]. Así, prácticamente cada uno de los países respectivos tenía su Barroco. (1991: 405)

En Francia se llamó Clasicismo francés, mantuvo la verticalidad y otros elementos del gótico de esas tierras. En España, incorporó referentes de origen mudéjar. En el sur de Alemania, la tradición artesanal propia puso en juego nuevos

recursos ilusionistas para situar al espectador en espacios de belleza sobrenatural. En Hispanoamérica, las formas europeas se interpretaron con libertad, dando cabida a una gran variedad de expresiones conforme a las circunstancias geográficas, los materiales disponibles, la habilidad de la mano de obra local y las tradiciones o gustos preexistentes (Fig. 6).



Fig. 6. Calle de La Antigua, Guatemala. Fotografía de Manuel Asturias.

La retórica del Barroco, no siempre grandilocuente, se manifestó en cada sitio geográfico conforme a sus condicionantes naturales y culturales. De aquí que sea posible hablar de una naturalidad de este modo de hacer arquitectura. Por el contrario, el Neoclasicismo se impuso en todo el mundo en términos modélicos, con pretensión de validez universal, sin adaptación alguna. Hoy día es posible admirar la elegancia de sus líneas y su noble factura en casi todo el planeta. Sin embargo, en la variedad de la arquitectura barroca es donde podemos reconocer elementos originales, nacidos del diálogo con la cultura local.

La arquitectura barroca, en la que se pone de manifiesto la vitalidad de una cultura, posee una expresión que es conforme a la naturaleza de un lugar. En ese sentido es posible hablar de su naturalidad. Por el contrario, la arquitectura neoclásica al responder exclusivamente a postulados abstractos, con formas geométricas pre-figuradas, no logra establecer la continuidad con el medio que es propia de los

seres orgánicos. Da origen a formas cerradas, cuya unidad se resuelve exclusivamente dentro de los límites de su realidad artificial.

OBRAS CITADAS

- ARRANZ, Cristina Leonor, *Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles. La arquitectura del Campidoglio*, Mendoza, Ediunc, 2009.
- CALATRAVA, Juan y SAMBRICIO, Carlos, «Análisis crítico», en Rieger, Christiano, *Elementos de toda la arquitectura civil* [1763]. *Análisis crítico*, 2, 2008. [Disponible en: http://www.ugr.es/~compoarq/compoarq_archivos/profesores/jcalatrava_archivos/Obras/Juan_Calatrava_Rieger.pdf (Consulta: 27 de noviembre de 2020).]
- FREIGANG, Christian y KREMEIER, Jarl, «Marc-Antoine Laugier», en *Architectural Theory. From the Renaissance to the Present*, Köln, Taschen, 2011, págs. 310-311.
- LORDA, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, Eiusa, 1991.
- , «Arquitectura clásica: una arquitectura de la urbanidad», *RA. Revista de Arquitectura*, 3, 1999, págs. 33-44. [Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/17820> (Consulta: 21 de noviembre de 2020).]
- MALLGRAVE, Harry Francis, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- , ed., *Architectural Theory. An Anthology from Vitruvius to 1870*, Malden, Blackwell, 2006.
- PANOFKY, Erwin, «¿Qué es el Barroco?», en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, ed. de Irving Larvin, Barcelona, Paidós, 2000, págs. 35-111.
- SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976.
- SUMMERSON, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gili, 1991.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 1991.