

T EORÍA Y CONCEPTO DEL ARTE MODERNO. REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE

XIMO COMPANYY

Universitat de Lleida

Abstract: This article is a theoretical and methodological reflection about the Modern Art concept (15th-18th centuries) applied to the Spanish University. A review of the ideas that the author considers to be basic in the development of theory, teaching, and research about the abovementioned artistic and historical period.

Key words: Modern Art / Theory / Historiography / Renaissance / Mannerism / Baroque / Rococo.

Resumen: El presente artículo es una reflexión de orden teórico y metodológico sobre el concepto de Arte Moderno (s. XV-XVIII) aplicado a la universidad española. Un repaso a las ideas que el autor considera fundamentales en el desarrollo de la teoría, docencia e investigación del mencionado período artístico e histórico.

Palabras clave: Arte Moderno / Teoría / Historiografía / Renacimiento / Manierismo / Barroco / Rococó.

1. Arte Moderno

El perfil de *Arte Moderno* que se imparte en la universidad española responde a una significación específica y se desarrolla con unos objetivos muy concretos. Cabe advertir, en primer lugar, que no se refiere al concepto de Arte Moderno entendido en términos de *modernidad* (aplicado a la época posterior a la Revolución Francesa),¹ sino al período histórico comprendido entre los siglos XV y XVIII. La *Modernidad* empieza en el Siglo de las Luces (s. XVIII) y se extiende hasta nuestros días. Nuestro *Arte Moderno*, en cambio, se ciñe exclusivamente a la producción artística desarrollada en la denominada Edad Moderna,² con dos momentos o periodos estilísticos fundamentales: el Renacimiento y el Barroco.³

Durante unos cuantos años *Arte del Renacimiento* y *Arte Barroco* han sido dos asignaturas o mate-

rias troncales de los planes de estudio de Historia del Arte de la universidad española. Conviene, pues, que se establezcan unas breves reflexiones sobre la Historia del Arte como disciplina científica, entendida ésta como el marco global en el que se desarrolla la parcela concreta del Arte Moderno.

2. Historia del Arte: concepto, teoría y metodología de una disciplina humanista

Aunque sólo sea de un modo sucinto, se puede afirmar que la Historia del Arte se ocupa del juicio crítico e histórico de las producciones artísticas. Un juicio que se desarrolla y tiene lugar tras un laborioso proceso de orden metodológico, científico y por supuesto nomotético, hasta alcanzar el rango de lo que bien pudiera llamarse "ciencia del hecho artístico".⁴

¹ Argan, G. C.: *El arte moderno, 1770-1970*, Valencia, 1977 (1970), 2 vols. Boime, A.: *Historia social del arte moderno*, Madrid, 1994 (vol. I), 1996 (vol. II). Bozal, V.: *Modernos y postmodernos*, vol. 50 de *Historia del Arte* (colección "Historia 16"), Madrid, 1993.

² Bozal, *op. cit.*, 1993, pp. 8-12.

³ Adoptamos el adjetivo "barroco" con un carácter sustantivado con el único fin de equiparlo en todo a la categoría del Renacimiento (sustantivo). Evidentemente, y como ya será tratado más adelante, entre el Renacimiento y el Barroco existe la importante inflexión del Manierismo.

⁴ Piaget, J.: *Épistémologie des sciences de l'homme*, París, 1972. Del mismo autor y traducido al español puede verse su planteamiento de las ciencias humanas como disciplinas nomotéticas en *Tendencias de la investigación en las ciencias sociales*, Madrid, 1973 (1970), especialmente pp. 54-63. Cfr. Lévi-Strauss, C.: "Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines", *Aletheia*, 4 (París), 1966, pp. 189-212. Cardoso, C. F. S.; Pérez Brignoli, H.: *Los métodos de la Historia. Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*, Barcelona, 1976.

Para Erwin Panofsky el distintivo fundamental de nuestra disciplina reside en su estrecha relación con el hermoso concepto de *humanitas*, entendido éste no tanto como un movimiento sino como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre y en sus obras. De ahí –dice el historiador alemán– que la Historia del Arte “merezca figurar entre las humanidades”.⁵ Por la sencilla razón –concluye Panofsky– que los historiadores del arte se ocupan de “aquellos testimonios o *huellas del hombre* que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte”.⁶

“Las humanidades no se enfrentan a la misión de detener lo que de otro modo se desvanecería, sino a la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto... Insuflando una vida dinámica a vestigios inertes... las humanidades no entran en conflicto con las leyes naturales, sino que las complementan. La ciencia y las humanidades son hermanas, pues tienen su origen en ese movimiento que con toda razón se ha llamado el descubrimiento del mundo y del hombre”.⁷

Ahora bien, para adentrarse en esa hermosa tarea de conocer e historiar con juicio crítico las manifestaciones artísticas (en nuestro caso de un modo especial las del periodo o Época Moderna, siglos XV-XVIII) hay que tener y operar con un buen utilaje metodológico.

A lo largo de la historia de nuestra disciplina se han sucedido diversas propuestas metodológicas que una tras otra se han ido presentado a sí mis-

mas como las más idóneas y completas (desde modelos vasarianos de corte biográfico a otros más formalistas, simbólicos, sociológicos, iconológicos o estructuralistas) para acometer el hecho artístico en sí.

En muchas universidades de los años 70 se hizo bandera preferente por el enfoque del materialismo histórico aplicado a la Historia del Arte,⁸ o por el extendido sociologismo derivado de Arnold Hauser,⁹ también de base marxista, lo que en verdad sirvió para cualificar y ensanchar las lúcidas propuestas de base culturalista (“Kulturgeschichte”) que encarnaron autores tan importantes como Burckhardt,¹⁰ o pocos años después, y con una visión determinista (la “Teoría del medio” o *milieu*) algo más estrecha y difusa, Hippolyte Taine, autor de una famosa y desde luego extensamente difundida *Filosofía del Arte*.¹¹

Se hicieron tambalear entonces los arraigados e incólumes presupuestos formalistas de autores como Lanzi,¹² Passavant,¹³ Crowe y Cavalcaselle,¹⁴ Justi en nuestro país,¹⁵ pero sobre todo Morelli en un contexto italiano, si bien con un método analítico que llegó a ser entendido como un paradigma poco menos que universal.¹⁶ Sin embargo, a medida que transcurre la historia de esta todavía joven disciplina humanista (para algunos mejor considerarla como una ciencia social, sin menoscabo de que, en sustancia, siga siendo una preciosa ciencia o disciplina humanista), parece cada vez más sensato evitar aplicaciones ideológicas y dogmáticas de una sola e inamovible metodología.

El mismo deseo de voluntad y aplicación mucho más holística del afortunado y ampliamente culti-

⁵ Panofsky, E.: *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1979 (1955), p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁸ Hadjinicolaou, N.: *Historia del Arte y lucha de clases*, Madrid, 1974 (1973). De Paz, A.: *La crítica social del arte*, Barcelona, 1979 (1976).

⁹ Hauser, A.: *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols. Madrid, 1976 (1951).

¹⁰ Burckhardt, J.: *Der Cicerone*, Basilea, 1855. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, 1959 (1860).

¹¹ Taine, H.: *Filosofía del Arte*, Madrid, 1958 (1866 aplicada a Italia y 1868 aplicada a los Países Bajos).

¹² Lanzi, L.: *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1789; nueva ed. a cargo de M. Capucci, en 3 vols., Florencia, 1968-1974.

¹³ Passavant, J. D.: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 vols., Leipzig, 1839-1858; nueva ed. en italiano a cargo de G. Guasti, en 3 vols., Florencia, 1882-1891.

¹⁴ Crowe, J. A.; Cavalcaselle, G. B.: *A History of Painting in North Italy*, 2 vols., Londres, 1871. *Raphael: his life and works*, 2 vols., Londres, 1882-1885.

¹⁵ Justi, C.: *Estudios sobre el Renacimiento en España*, Barcelona, 1892. *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953 (1888).

¹⁶ Lermolieff, I. [Morelli, G.]: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden, Berlin*, Leipzig, 1880. Morelli, G.: “Handzeichnungen italienischer Meister”, *Kunstchronik*, N.F., IV, 1892-1893, pp. 1-9, 499 y 503. *Italian Painters. Critical studies of their works*, 2 vols., Londres, 1892-1893. *Della pittura italiana, studi storico-critici: le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milán, 1897; este es el estudio fundamental de Morelli; con nueva ed. a cargo de J. Anderson, Milán, 1991, y París 1994. Agosti, G.; Manca, M. E.; Panzeri, M. (ed.): *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori* (3 vols. en italiano, alemán y francés), Bergamo, 1993. Cfr. Berenson, B.: *Metodo e attribuzioni*, Florencia, 1947.

vado método iconológico de Erwin Panofsky¹⁷ no nos parece que debiera entenderse como algo absolutamente definitivo, ni mucho menos dogmático, ni por supuesto excluyente de otras legítimas vías metodológicas.

A nuestro juicio el carácter abierto y polisémico de la obra de arte (y de quienes la producen, la encargan, la consumen y disfrutan) es tan elocuente e indiscutible, que resulta mucho más positivo permanecer abiertos a una rica y fecunda pluralidad metodológica. Conviene y se deben hacer razonadas opciones metodológicas (preferencias diríamos nosotros), pero siempre en función de los específicos objetivos a desarrollar y alcanzar. Es bien sabido, por otro lado, que no es lo mismo operar en el mundo del Arte Moderno (Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó), donde métodos formalistas, sociológicos e iconológicos pueden convivir armónicamente, que dirigirse hacia producciones artísticas más recientes como las de Mondrian o Jackson Pollock, cuyas formas, intervenciones y contenidos difícilmente admitirían los mismos métodos aplicables al arte de la época moderna.

Y no estamos hablando aquí de relativismos o del "todo vale", sino de una toma de conciencia metodológica verdaderamente adulta y operativa. Es bueno y muy necesario trazar itinerarios metodológicos antes de abordar un determinado tema de investigación, pero nos parece también fundamental, e inteligente, alcanzar un buen grado de *ordenada interdisciplinariedad* en todo proceso investigador, con el fin de obtener lo mejor de cada método (metodología) de trabajo y lo más sublime de cada investigación.¹⁸

Cualquier obra de Pedro Berruguete o de Lorenzo Bernini, por ejemplo, puede ser estudiada desde presupuestos formalistas, iconológicos y sociales, sin menoscabo de su carácter unitario y estructural. Como tampoco debiera resultar imposible que ambos artistas –y ambas producciones– fueran interpretados, globalmente, a la luz y al amparo interdisciplinar de las tres corrientes metodológicas mencionadas anteriormente. Lo importante, como escribe Madeleine Grawitz, no estriba en el

itinerario seleccionado, sino en el rigor con que se acabe acometiendo su ejecución.¹⁹

Lo verdaderamente importante en toda disciplina científica nos parece que es –de acuerdo con Thomas S. Kuhn– la capacidad de ordenar y colocar correctamente todos los ladrillos de un determinado edificio o proceso investigador.²⁰ Y en este sentido, podemos concluir que todos los aparejos constructivos pueden resultar buenos si se sigue correctamente la plomada y la definición de su estructura. Es decir, si al final se consigue un buen y sólido edificio intelectual. No se trata, por supuesto, de acumular ladrillos de un modo amorfo y repetitivo, sino de saberlos adecuar correctamente al perfil concreto y específico del mencionado edificio intelectual que se desea construir.

Por otro lado, desde la teoría de la Gestalt (teoría de la forma) se ha descubierto que se pueden ver cosas distintas *mirando* todos lo mismo (Ptolomeo consideró el Sol y la Luna como planetas mientras que Copérnico, mirando lo mismo, concluyó que el Sol era una estrella y la Luna un satélite).²¹ Ptolomeo construyó un método científico que fue válido durante 1300 años, mientras que Copérnico lo superó y estableció una nueva revolución científica entre 1507 y 1532. Así es como avanza la ciencia. Ptolomeo sirvió de mucho y fue coherente con su metodología científica, mientras que Copérnico hizo lo propio para su tiempo y para sus posibilidades y coordenadas científicas. Y el Sol y la Luna siguieron –y siguen– siendo los mismos: un Sol y una Luna.

También ciertas obras de Tiziano y Giorgione fueron y no fueron lo mismo para según qué historiadores (según el enfoque metodológico y la percepción visiva de sus obras), como sucede con algunas producciones de Bramante y Antonio da Sangallo il Vecchio, con el Pseudo-Bramantino y Pedro Fernández, con Yáñez y Llanos, con Vicente Macip, Joan Macip y Joan de Joanes. A pesar de que todos los historiadores miraron –y miramos– lo mismo, y a pesar de que las obras (el Sol y la Luna) siguen siendo las mismas. Afortunadamente la Historia del Arte es una disciplina humanista, con lo que los dogmatismos metodológicos, o de cual-

¹⁷ Panofsky, E.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972 (1939). *El significado...*, 1979 (1955).

¹⁸ Berenson, B.: *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Florencia, 1948. Del mismo autor: *Echi e riflessioni*, Verona, 1950.

¹⁹ Grawitz, M.: *Métodos y técnicas de las Ciencias Sociales*, 2 vols., Barcelona, 1975, vol. I, p. 289.

²⁰ Kuhn, T. S.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, 1971 (1962), p. 56. Del mismo autor, *¿Qué son las revoluciones científicas?, y otros ensayos*, Barcelona, 1989, p. 219.

²¹ Kuhn, *op. cit.*, 1989, pp. 27 y 59.

quier otra índole, acaban demostrando sus lógicas fragilidades, sus inequívocas y naturales insuficiencias.

Quizá, pues, para concluir estas breves reflexiones de orden conceptual y metodológico sobre la Historia del Arte, pueda irnos bien recordar aquellas palabras tan luminosas –conceptual y metodológicamente hablando– de Don Leandro de Saralegui (†1964), eminente historiador del arte valenciano medieval y moderno, referidas –precisamente– al saludable y siempre positivo método de la duda. Es decir, la metodología del ir despacio, meditando, sin precipitaciones, sin apriorismos, pensando más en unos itinerarios metodológicos al servicio de la investigación y del conocimiento (en nuestro caso del arte) que no al triste y limitado servicio de sí mismas. “Porque de las cosas más seguras –repetía Saralegui–, la más segura es dudar”.

En el Arte Moderno, al menos, que es de lo que nos ocupamos en las siguientes páginas, convendrá recordar siempre estas palabras, con el fin de no incurrir en el error de la precipitación, del aferrarse rápidamente a ideas, métodos, propuestas y soluciones absolutamente preconcebidas e inmovibles.

A veces, y también en este mismo sentido de abogar más por unos enfoques metodológicos más abiertos y polivalentes, que no cerrados, podría venirnos bien recordar las palabras de un gran sabio (filósofo, poeta, profesor de estética...), Don José María Valverde, pronunciadas pocos días antes de morir (†1996). Él, que trató de hacerlo todo de un modo concienzudo y metodológicamente profundo, al pedirle que confesara abiertamente a qué se había dedicado a lo largo de toda su vida y de su dilatada carrera profesional, no se aferró a ningún método científico, a ningún itinerario cerrado; respondió: “a generalizar; sí, sólo a eso; a establecer y a sugerir apreciaciones generales; porque nunca me he atrevido a precisar mucho más”.²²

Y ahora sí, hechas estas pequeñas aclaraciones (reflexiones) de orden conceptual y metodológico sobre el conjunto de la disciplina artística, retomamos nuestro principal objetivo: nuestra personal consideración sobre el Arte Moderno.

3. Concepto y valoración del Arte Moderno

Entendido y definido como “moderno” el arte que se produce entre los siglos XV y XVIII, puede sernos de mucha utilidad el pensamiento de Gombrich a la hora de determinar y caracterizar alguno de los aspectos que verdaderamente distinguen al mencionado periodo artístico. Dice Gombrich:

“Clásico, románico, gótico, Renacimiento, manierismo, barroco, rococó, neoclásico y romántico no representan más que una serie de disfraces tras los que se esconden dos categorías: lo clásico y lo no clásico”.²³

A nuestro juicio, tanto el pensamiento como el planteamiento de Gombrich son de una claridad meridiana, en tanto que definen con precisión la invariable existencia de un eje fundamental, no sólo en lo referente al periodo del “Arte Moderno”, sino en lo que atañe a gran parte de la historia del arte occidental. Y esto es válido, según Gombrich, hasta la ruptura cubista de Picasso. Este eje es, sin duda, *lo clásico*.

Para el historiador austriaco la *Norma* es lo clásico, o bien, dicho de otro modo, lo clásico ha sido la *norma* que durante varios siglos ha regido, orientado y alentado el curso de buena parte de la cultura artística occidental.

Y, evidentemente, en lo que a nosotros nos concierne, es decir, en el periodo moderno de la historia del arte occidental, la *norma* es encarnada aquí por el Renacimiento, mientras que –siguiendo con el mencionado criterio de Gombrich– el Barroco no dejaría de ser, a la postre, una importante y genuina variedad *formal* de la norma renacentista; un momento esplendoroso del arte occidental –qué duda cabe–, pero nutrido de presupuestos morfológicos clásicos.

Se explicaría así el conocido pensamiento de Jacob Burckhardt, quien en su *Cicerone* (1855) ya consideró que la arquitectura barroca *hablaba la misma lengua que el Renacimiento*, si bien convertida en una especie de dialecto salvaje (“die Barockbaukunst spricht dieselbe sprache wie die

²² Palabras pronunciadas por Rafael Argullol en el homenaje tributado a José María Valverde en el Colegio de Jesuitas de Barcelona el 9 de octubre de 1996.

²³ Gombrich, E. H.: *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 1984 (1966), p. 187. Giulio Carlo Argan admite este mismo planteamiento dicotómico, si bien, cuando éste se refiere a la polémica de los siglos XIX y XX, prefiere hablar de clásico y romántico. Entonces, por extensión, considera en clave romántica el arte cristiano medieval, especialmente el románico y los primeros siglos del gótico (Argan, *op. cit.*, 1977, vol. I, p. 3. Cfr. el planteamiento de Szambien, W.: *Simetría, gusto, carácter y terminología de la arquitectura en la época clásica: 1500-1800*, Madrid, 1993.

Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon").²⁴ O bien, la consideración de José María Valverde, quien llegó a afirmar que "formalmente el Barroco es el Renacimiento vuelto al revés".²⁵ Bastante más conciliador entre ambos movimientos es el pensamiento del profesor Joan-Ramon Triadó, quien, en cualquier caso, acaba reconociendo que "el clasicismo será un elemento sustancial en el [Barroco]".²⁶

La discusión no es gratuita, pues no en balde se trata de concebir el arte de los siglos XV al XVIII con una misma unidad de base, o bien, situados en el extremo opuesto, de plantear el Arte Barroco como definido en sí mismo, con un lenguaje propio, "ni contrario ni derivado del Renacimiento",²⁷ lo que podría llegar a convertirse en una verdadera cuadratura del círculo.

Por nuestra parte, el peculiar hecho de haber tenido que desarrollar nuestro trabajo en una universidad pequeña como la de Lleida, y de haber tenido la responsabilidad docente de las dos asignaturas troncales de arte moderno ("Arte del Renacimiento" y "Arte Barroco") a lo largo de más de 20 años, nos lleva a exponer algunos puntos de vista que podrían arrojar luz sobre el problema suscitado.

Entendemos que entre el filoclasicismo de Gombrich y el irrenunciable barroquismo de Wölfflin (*Renaissance und Barok*, 1888)²⁸ puede y debe existir

una actitud conciliadora. Ambos periodos manifiestan inconfundibles relaciones entre sí, y desde luego es el Renacimiento (la *norma* de Gombrich) quien define, explica y en último término legitima todo lo sucedido, no sólo en el periodo barroco (al menos en lo que va de 1600 a 1750), sino en lo acontecido en el vibrante y convulsivo momento del Manierismo que le precede,²⁹ cuyos extremos cronológicos pueden situarse entre 1530 y 1600.³⁰ Plantearlo de otro modo (es decir, en términos de ruptura tajante y absoluta) conllevaría empequeñecer la visión, y por supuesto la percepción y correcta comprensión de uno de los periodos más fecundos de la historia del arte occidental. Incluso la tendencia rococó no debiera desgajarse, en buena ley, del espíritu vitalista del Barroco tardío, tal y como tendremos ocasión de considerar más adelante.³¹

Desde nuestro punto de vista, tanto a un nivel formal, como desde un punto de vista de contenidos o repertorios temáticos, el Renacimiento y el Barroco (como el Manierismo y también el Rococó) operan y sobre todo se nutren de la fuente clásica. Una fuente teñida con la acrisolada experiencia del cristianismo medieval (recordemos la rica y esclarecedora teoría de la *interpretatio christiana* elaborada por Erwin Panofsky³²), y con las corrientes simbólicas, astrológicas y cabalísticas que tanta mella hicieron en numerosos círculos del humanismo italiano.³³

²⁴ Burckhardt, J.: *Der Cicerone*, Basilea, 1855, p. 329. Cfr. Tapié, V. L.: *El Barroco*, Buenos Aires, 1981 (1961), p. 11.

²⁵ Valverde, J. M.: *El barroco, una visión de conjunto*, Barcelona, 1980, p. 10.

²⁶ Triadó, J. R.: *Historia del Arte Barroco*, Barcelona, 1994, pp. 5-6. "Haciendo un símil literario [añade Triadó], diremos que las palabras-formas-son las mismas que las del Renacimiento, lo que cambia es sólo la sintaxis-composición-" (p. 6). Para Antonio Martínez Ripoll "los términos barroco o clasicismo no señalan en sí mismos conceptos opuestos por definición" (Martínez Ripoll, A.: *El Barroco en Europa*, Madrid, 1989, p. 10).

²⁷ *Ibid.* (Triadó), p. 4. Sorprende un tanto la contradicción manifiesta con relación a lo expresado en la cita anterior.

²⁸ Wölfflin, H.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1977 (1888). Es fundamental la segunda parte de este libro, especialmente lo referido a la llamada "ley de obsolescencia" estilística con que se habría encontrado el Renacimiento a partir de hacia 1530 (pp. 131 y ss.).

²⁹ De nuevo sustantivamos el adjetivo "manierismo" para operar en igualdad de condiciones con respecto al Renacimiento y al Barroco.

³⁰ Shearman, J.: *Manierismo*, Bilbao, 1984 (1967). John Shearman ya plantea la existencia de un "Manierismo rampante" en Roma entre 1520-1527 (pp. 94-102). Sigue siendo muy útil y orientadora la visión del Manierismo planteada por Buendía, J. R.: *Las claves del Arte Manierista*, Barcelona, 1986. Nos referimos a este movimiento, de un modo concreto, en el epígrafe 6 de este mismo trabajo.

³¹ Park, W.: *The Idea of Rococo*, Newark, 1992. Prados, J. M.: *El Rococó en Francia y Alemania*, Madrid, 1989.

³² Panofsky, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1981 (4ª ed.) (1960), p. 136. Cfr. el magistral texto de Garín, E.: *El Renacimiento italiano*, Barcelona, 1986 (1941), pp. 11-20. Un caso concreto de adopción (o mejor dicho versión) cristiana (en clave neoplatónica), como por ejemplo la del famoso mito de Venus, puede verse en Gombrich, E. H.: *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1983 (1972), pp. 65 y ss. Otro ejemplo, esta vez de cristianización del mito y sabiduría oriental (Isis y Osiris), puede verse en Saxl, F.: *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, 1989 (1979), pp. 160-172.

³³ Apa, M.: *Visio Mundi, arte e scienza dal medioevo al Rinascimento*, Urbino, 1986. Hauber, A.: *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des Menschlichen Glaubens und Irrsins*, Estrasburg, 1916. Cieri Via, C.: "'Caracteres et figuras in opere magico'. Pinturicchio et la 'camera segreta' de l'appartement Borgia", *Revue de l'Art*, vol. 94, 1991, [pp. 11-26], p. 15; especialmente cuando la autora habla de "la tradition hermétique et cabalistique fondée sur la valeur mystique des images et des lettres". Véase, finalmente, el pensamiento concreto, aplicado a la cábala, del humanista Pico Della Mirandola: *Opera omnia*, Basilea, 1572 (1498), ed. de Eugenio Garin, Turin, 1971, p. 105.

Si se nos permite, quisiéramos añadir a todo lo dicho, una pequeña, aunque ampliamente contrastada experiencia personal. Durante varios años se nos ha asignado un horario continuado entre la impartición docente de "Arte del Renacimiento" y "Arte Barroco". Con la particularidad, muy típica de las universidades pequeñas, de que el 95% de los alumnos que cursan "Arte del Renacimiento" repiten en "Arte Barroco". Puede parecer un horario improcedente, y desde luego fatigoso, pero debemos confesar que también ha sido, hasta el presente, una experiencia grata y de notorios beneficios docentes. Nos asiste la convicción de que algo más difícil pudiera resultar la simultaneidad de otras asignaturas de primer ciclo (por ejemplo la simultaneidad o el paso del Gótico al Barroco sin pasar por el momento clásico del Renacimiento), pero debemos insistir que en lo que se refiere al Renacimiento y al Barroco, se ha producido en todo momento una rica pero sobre todo muy viva oportunidad de verificar, comparar y contrastar dos estilos que pueden complementarse y que desde luego parten de un mismo tronco común.

A un nivel didáctico y pedagógico entendemos que nuestra experiencia docente-discente ha resultado hasta la fecha sumamente positiva y enriquecedora. Existen, por supuesto, numerosas y hasta sorprendentes diferencias entre ambos periodos artísticos (por ejemplo entre el carácter frío e intelectual de Piero della Francesca y el modo mucho más grandilocuente de los pintores de *quadratura* del XVII italiano), pero siempre (o al menos en última instancia) nutridas y construidas sobre un idéntico substrato de experiencias y razonamientos formales, técnicos y compositivos de base clásica.

Gombrich sanciona todo o mucho de lo dicho hasta ahora, cuando con su incisivo punto de vista reflexivo e interpretativo expone algo tan fundamental para el periodo artístico que nos ocupa:

"La morfología de estilos con que contamos la debemos a la estabilidad e identificabilidad de la solución clásica. Existe una especie de *esencia de lo clásico* que nos permite ubicar otras obras de arte a una distancia variable de este punto central".³⁴

³⁴ Gombrich, *Norma y forma*, 1984, p. 215. La cursiva es nuestra.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Martin, J. R.: *Barroco*, Bilbao, 1986 (1977), p. 27.

³⁷ Wölfflin, *op. cit.*, 1977 (1888), pp. 109-110 y 79.

³⁸ Gombrich, *op. cit.*, 1984 (1966), p. 213.

El planteamiento es, cuando menos instructivo, porque aun sin disminuir la conveniencia de abordar por separado la concreta especificidad del "Renacimiento" y del "Barroco", se nos proporcionan las premisas fundamentales para obtener una comprensión mucho más ecuánime y holística del conjunto de las producciones artísticas desarrolladas en el periodo moderno.

De hecho, y retomamos de nuevo el pensamiento de Gombrich:

"Sin este núcleo objetivo del ideal clásico nunca se hubieran creado ni siquiera las categorías de lo no clásico".³⁵

El mismo John Rupert Martin, cuyo texto más emblemático está precisamente consagrado a la concreta definición del Arte Barroco, no deja de reconocer la conveniencia de no separar, de un modo improcedente, lo clásico de lo barroco. Según Martin:

"No se puede explicar el arte barroco sin tener en cuenta la influencia omnipresente de la antigüedad clásica".³⁶

Y por supuesto es el mismo Heinrich Wölfflin, sin duda el primer gran apóstol que concibe el Barroco como un estilo autónomo (aunque sin conceder, en 1888, el más mínimo espacio al Manierismo), quien parte en todo momento del arte clásico del Renacimiento para establecer su definición de Barroco, entendido éste como "el arte que aspira a subir" y que "recurre al poder de la emoción".³⁷

De hecho, una palabra clave que Wölfflin emplea para condensar la singularidad del Barroco es *male-rich*, cuyo significado, aunque de difícil traducción, no se aleja de *menos lineal*. Pero, "¿menos que qué? [se pregunta Gombrich]. Menos, obviamente, que la norma oculta de Wölfflin, lo clásico".³⁸

4. El largo periodo del Renacimiento en el Arte Moderno

Sorprende en gran manera –y no nos consta que haya recibido demasiadas críticas negativas– el inflexible título con que Leonardo Benevolo bautizó a sus dos magníficos volúmenes sobre la arquitec-

tura europea y americana de los siglos XV al XVIII: *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*.³⁹ Ni un solo titubeo, ni un solo temor a la hora de considerar como renacentista toda la arquitectura producida entre 1400 y 1800:

“El término «arquitectura del Renacimiento» sirve para definir un movimiento, no un periodo histórico; este movimiento se inicia a principios del siglo XV y continúa durante casi cuatro siglos”.⁴⁰

En ningún pasaje de sus dos extensos volúmenes Benevolo cita para nada la palabra Barroco. Para él –y para otros autores, como por ejemplo el francés L. Hautecoeur–⁴¹ el largo periodo del Renacimiento, en clave clásica, se extiende hasta prácticamente el siglo XIX. Es cierto que Benevolo reconoce que “hubiéramos preferido una expresión como la de «arquitectura clásica»”,⁴² pero de lo que no le cabe la menor duda es de que cualquier altibajo formal ocurrido en 400 años, como por ejemplo lo sucedido en el siglo XVII, obedece en exclusiva a una pasajera “crisis de la sensibilidad”.⁴³ Incluso cuando se refiere a la singular y excitante arquitectura de Francesco Borromini, no duda en situarla en el marco de las posibilidades constructivas y compositivas del mundo clásico:

“En términos ideológicos la tesis de Borromini no se diferencia de la de Bernini. Ambos aceptan el valor permanente del ideal clásico –la referencia a los modelos antiguos y la correspondencia de las formas con las posiciones geométricas– y pretenden ensanchar indefinidamente el patrimonio tipológico corriente para hacer efectiva la potencial universalidad de las formas”.⁴⁴

Pudiera pensarse que Benevolo desconocía las importantes tesis de Wölfflin, pero nada más alejado de la realidad. Muy al contrario, el historiador italiano conocía y cita las obras del historiador suizo, aunque, eso sí, al hacerlo de un modo tan discreto, opta prácticamente por obviarlas. Se refiere de un modo muy sucinto a las *experiencias* del “manierismo”, del “barroco” y del “rococó”; e incluso se refiere, a su vez, a Wölfflin (*Renacimiento y Barroco*, 1888), pero siempre con lacónicos comentarios que sitúan y consideran a los mencionados movimientos como simples “*parábolas de estas experiencias*”.⁴⁵

Cabe advertir, sin embargo, que la postura de Benevolo no es en absoluto insular en el marco de la extensa historiografía del arte moderno. El mismo John Rupert Martin que, como ya se ha mencionado anteriormente, vindica de un modo objetivo la singularidad estilística del Barroco, admite que “la progresión general hacia el clasicismo” es una incontrovertible “característica de la arquitectura europea en el siglo XVII”.⁴⁶

Y no se trata de un afecto al clasicismo que se produce únicamente en el terreno de la arquitectura europea, sino que la variable de lo clásico aflora igualmente, como escribe Giulio Carlo Argan, en todas las poéticas barrocas. Según este insigne historiador y exégeta de la cultura artística europea, deberíamos referirnos al conjunto del arte barroco en términos mucho más apropiados de “clasicismo barroco”.⁴⁷ Es cierto, en cualquier caso, que Argan contribuye con matices de enorme importancia. Apunta, por ejemplo, reflexiones muy valiosas que a nuestro juicio deberían considerarse como premisas muy relevantes a la hora de emitir consideraciones y valoraciones sobre aquello que verdaderamente distingue al Barroco del Renacimiento. Éste anhelaba el retorno a la Antigüedad a través del ejercicio escrupuloso de

³⁹ Barcelona, 1988, que es la 3ª ed. española de la 4ª italiana publicada en Roma-Bari en 1978.

⁴⁰ Benevolo, L.: *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*, 2 vols., Barcelona, 1988 (1968), vol. I, p. 11.

⁴¹ Hautecoeur, L.: *Histoire de l'architecture classique en France*, 11 vols., París, 1943-1967. Coinciden con el criterio de esta extensa periodización renacentista Cantimori, D.: “La periodizzazione dell'età del Rinascimento” (1955), publicado en *Studi di Storia*, Turín, 1959, pp. 340 y ss.; Garin, E.: “Introduzione” a la obra de Hay, D.: *Profilo storico del Rinascimento italiano*, Florencia, 1966. Todos estos autores se inspiran en buena parte en el marco cronológico que Arnold J. Toynbee estableció para su “italistic age”, cuyos extremos van de 1475 a 1875; véase Toynbee, A. J.: *A study of history*, 12 vols., Londres, 1934-1961; traducción española: *Estudio de la historia*, 10 vols., Madrid, 1951-1962.

⁴² Benevolo, *op. cit.*, 1988, vol. I, p. 13.

⁴³ *Ibid.*, vol. II, pp. 769 y ss.

⁴⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 835. Cfr. el texto de Szambien, *op. cit.*, 1993.

⁴⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 1342. La cursiva es nuestra.

⁴⁶ Martin, *op. cit.*, 1986 (1977), p. 28.

⁴⁷ Argan, G. C.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1987, vol. II, p. 261.

la *imitatio*. El Barroco, en cambio, dirá Argan, es diferente:

“Lo que se denomina «clasicismo barroco» no será imitación sino desarrollo, extensión o *reinención* de la cultura clásica”.⁴⁸

Descubrimos, por tanto, de acuerdo con Argan, que sobre un substrato morfológico y temático que, efectivamente, bien pudiera considerarse en términos de “clasicismo barroco”, emergen otras importantísimas premisas de orden filosófico e ideológico, que probablemente son las que con más nitidez distinguen y posibilitan la existencia de una poética barroca, distinta o al menos genuinamente singularizada, con respecto a la desarrollada en el Renacimiento.

Es el concepto de *cultura* lo que verdaderamente cambia,⁴⁹ y es ésta, de acuerdo con Argan, la que confiere una nueva carta de naturaleza artística al Barroco, aunque en modo alguno antagónica ni mucho menos negadora de la renacentista que la precede. Masaccio y Velázquez, por lo tanto, no serían exclusivamente diferentes por el substrato o base técnica, formal y temática que los pudiera distinguir, sino, en cualquier caso, y muy por encima de cualquier otro aspecto, por las inflexiones y variaciones ideológicas que desde el seno de cada cultura, nutren sus respectivas mentalidades. No se trata, pues, de una mutación acaecida en el exclusivo terreno de las *manus*, sino en el también influyente y desde luego mucho más efervescente y determinante de la cultura, de las mentalidades, del *ingenium*.

Argan, de un modo lúcido, refiriéndose al sentido general de la mencionada cultura barroca, lo resume del siguiente modo:

“La cultura es una vía de salvación, pero toda la humanidad debe salvarse, y no sólo los doctos. Es preciso, por lo tanto, que la cultura penetre en todos los estratos de la sociedad; es preciso que toda actividad humana, incluso la más humilde, tenga un origen cultural y una finalidad religiosa. La técnica del artista, como la del artesano o la del obrero, no es

un fin en sí misma: cualquier cosa que se haga, se hace «ad maiorem Dei gloriam»; la obra de los hombres acrecienta la gloria y el prestigio de Dios sobre la tierra. Por ello, el Barroco se convierte en seguida en un «estilo», pasa de la esfera del arte a la del hábito, a la de la vida social y da forma, carácter, valor de belleza natural e histórica a un tiempo, a las ciudades, es decir, al ambiente de la vida social y política”.⁵⁰

Podemos, pues, aceptar y mantener la real existencia de un largo periodo del Renacimiento en diversos países europeos, pero debemos advertir también que, desde la convocatoria del Concilio de Letrán en 1512, todavía bajo la iniciativa de Julio II, las bases mentales de la vieja Europa comenzaron una inequívoca transformación, que culminaría en la última sesión del Concilio de Trento celebrada en diciembre de 1563, y que, desde un punto de vista de cultura artística, acabarían conformando –como se ha dicho– un nuevo modo perceptual y representacional.

Pudiera parecernos a simple vista como algo liviano e intrascendente, pero cuando unos enviados venecianos informaron desde Roma acerca de cómo veían ellos esta opulenta ciudad entre 1559 y 1565 (pontificado de Pío IV), nos estaban descubriendo, o mejor dicho, nos estaban acercando a algo –o a mucho– de lo que estaba aconteciendo en Europa en el terreno de lo social e ideológico, de lo político, de lo mental y por supuesto de lo cultural:

“La vida en la Corte es humilde, en parte por la pobreza, pero también debido al buen ejemplo del cardenal Borromeo. Ellos [el clero] se han retirado por completo de toda clase de placeres... Este estado de cosas ha sido la ruina de artesanos y comerciantes”.⁵¹

Pero si la realidad de un largo periodo o momento del Renacimiento, en el extenso marco cronológico del arte moderno europeo, podría razonarse como un hecho histórico, adscribible a una amplia zona geográfica de la vieja Europa, es la misma

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Maravall, J. A.: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1981 (1975). “El Barroco [dirá este autor] es una cultura conservadora producto de las circunstancias de una sociedad”, p. 226.

⁵⁰ Argan, *op. cit.*, 1987, vol. II, pp. 261-262.

⁵¹ Wittkower, R.: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, 1983 (1958), p. 21.

reversibilidad –y polivalente realidad– de la historia, la que igualmente podría proporcionarnos la posibilidad de un nuevo enfoque interpretativo, situado, si no en las antípodas de lo expuesto hasta ahora, sí al menos en el marco de una prudente distancia.

Dicho de un modo mucho más sencillo y práctico: si hiciésemos una incursión en el siglo XVII de la mano de Eugeni d’Ors,⁵² e hiciésemos lo propio con Craig Hugh Smyth⁵³ en lo relativo al siglo XVI, es muy probable que lo señalado hasta ahora como un largo periodo del Renacimiento se nos convirtiese en poco menos que en una meteórica estrella fugaz. Y lo clásico, qué duda cabe, lo concebiríamos con una cronología más reducida y como algo mucho más impreciso y desdibujado. Así es la historia; y así somos –o podemos ser– los que la construimos y tratamos de definirla.

De todos modos, lo expuesto hasta ahora no debería entenderse como un juego de palabras o como un cruce de vagas indefiniciones. Lo que honestamente se pretende es presentar al especialista, al estudiante y futuro licenciado universitario el conjunto del arte moderno en toda su extensa y poliédrica riqueza. De ahí que nos propongamos ahondar en este tema con un enunciado un tanto singular y desde luego opuesto al anterior.

5. La ininterrumpida presencia del eón barroco a lo largo de todo el Arte Moderno

Cuando en 1987 tuvimos oportunidad de conversar de forma distendida con el profesor Manfredo Tafuri,⁵⁴ pudimos observar que lo que éste en un principio llegó a definir como “architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo”⁵⁵ dejaba de tener fundamento a partir de los años 80 del siglo XX. Nos lo explicaba de un modo absolutamente convencido, aludiendo a que, puestos a ver

“manierismos” (es decir, supuestas licencias y en cierto modo herejías del canon de la Antigüedad), los encontraríamos en el mismo corazón del clasicismo y en un personaje tan emblemático como el mismo Bramante:

“Si lo que queremos es encontrar un personaje que no tenga en cuenta el canon de Vitrubio, éste es Bramante, contrariamente a mucho de lo creído hasta ahora”.⁵⁶

Ni entonces ni hoy compartimos el rechazo tajante de Tafuri al Manierismo, pero traemos a colación su texto para poner de relieve que desde luego el concepto de “clasicismo” también tiene o puede tener sus fisuras y fragilidades. Es decir la conocida propuesta de Nietzsche que plantea lo *dionisiaco* (Barroco) opuesto a lo *apolíneo* (Renacimiento),⁵⁷ o mejor aún, los extendidos e infiltrados *eones* barrocos de Eugenio d’Ors,⁵⁸ podrían en todo momento confundir o desdibujar una pretendida coherencia y compacticidad en el clasicismo, incluso en lo referido al mismo corazón del Renacimiento pleno de 1500.

El estilo *gaio*, por ejemplo, que Maurizio Calvesi⁵⁹ propone para una extendida moda artística que se desarrolló en Roma tras el descubrimiento de la Domus Aurea (h. 1500) demuestra, al menos, la existencia y convivencia de contrapuntos más o menos licenciosos en el seno del más puro clasicismo romano. Es así como Calvesi llega a proponer una revisión de la misma Antigüedad, al entender que esta “non è più canone, ma puro mito”,⁶⁰ y que, por consiguiente, a los artistas de la Roma de 1500 les era totalmente lícito optar por otro tipo de formulaciones plásticas un tanto ajenas al clasicismo ortodoxo. Aquí cabría, por ejemplo, un autor tan destacado como Pinturicchio, quien en su

⁵² D’Ors, E.: *Lo Barroco*, Madrid, 1993 (1935).

⁵³ Smyth, C. H.: *Mannerism and Maniera*, Viena, 1992, (1962).

⁵⁴ Company, X.: “Manfredo Tafuri: mite i realitat del Renaixement”, *L’Avenç*, 107, Barcelona, 1987, pp. 38-42. Se trata de una entrevista al profesor Tafuri realizada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona.

⁵⁵ Tafuri, M.: *L’architettura nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966. Del mismo autor, “L’idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo”, *Bolletino del Centro Andrea Palladio*, 1967, IX, pp. 269-282.

⁵⁶ Textual de Tafuri en la citada entrevista de Company, 1987, p. 41; la traducción es nuestra. En la misma entrevista Tafuri expuso de un modo muy contundente su deseo de prescindir de la categoría del “Manierismo” en la historia del arte: “He decidido no usar más el concepto de «Manierismo» porque me parece, desde hace mucho tiempo, inútil. Es vago.” (p. 41).

⁵⁷ Anceschi, L.: *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, 1991, pp. 25 y ss.

⁵⁸ D’Ors, *op. cit.*, 1993, pp. 63 y ss.

⁵⁹ Calvesi, M.: “Il gaio classicismo. Pinturicchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI”, en *Roma, centro ideale della cultura dell’Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527* (a cargo de S. Danesi Squarzina), Milán, 1989, pp. 70-101.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

etapa romana supo desbordar fantasía en sus caprichosos grotescos, y quien, como otros maestros de su tiempo, practicó y formuló un modelo estético que se aleja de la orilla del clasicismo pretendidamente puro de la Roma de su tiempo:

El descubrimiento a finales del siglo XV de la Domus Aurea de Nerón⁶¹ constituyó una especie de revulsivo en las categorías mentales de numerosos artistas del Renacimiento italiano. Se encontraron “di fronte ad un’immagine del tutto nuova e probabilmente inaspettata dell’Antichità”; descubrieron que lo clásico “non è più canone, ma puro mito”; con lo que muchos optaron por “l’eccitata diversione de gaio classicismo”, lo que acabó traduciéndose en “un gusto sfretano della decorazione, affidato all’oro e alla vivacità dei colori”.⁶²

Si a todo lo dicho añadimos el *eón* o los *eones* barrocos que, de acuerdo con Eugenio d’Ors, son prácticamente consubstanciales a la misma esencia del clasicismo, podríamos perfectamente plantear y defender, o al menos admitir, la existencia de una ininterrumpida presencia de lo Barroco a lo largo de todo el arte moderno. Entendido aquí, el Barroco, como “lo irracional”, según d’Ors,⁶³ o como “la exaltación y el goce”, según Alfonso E. Pérez Sánchez.⁶⁴

Para Eugenio d’Ors “lo Clásico es una Mirada”, mientras que “lo Barroco es una Matriz”. Sin embargo –añade el pensador catalán–, sin matriz no puede haber miradas fecundas, porque toda cultura (o añádase, si se prefiere, todo periodo artístico) “para producir la flor de las miradas, de las ideas, exige un germinar en la oscuridad de los impulsos, de las matrices”.⁶⁵

De todos modos, nada de lo planteado hasta ahora disminuye o acrecienta el valor individual de uno u otro momento artístico (el Renacimiento y

el Barroco), sino que simplemente nos confirma en nuestra idea o planteamiento docente de poder abordar el Arte Moderno, siglos XV-XVIII, como un bloque único regido por lo clásico, si bien subvertido a partir de 1530 (aprox.) por algún contrapunto manierista, y definitivamente convulsionado por el sistema abierto de la *fuga* barroca, a partir de 1600.⁶⁶

Explicar todo esto en nuestras aulas universitarias tratando de allanar el camino que conduce del Renacimiento al Barroco, o bien, si se prefiere en terminología orsiana, el paso de las “formas que pesan” a las “formas que vuelan”,⁶⁷ puede generar un ánimo comprensivo e intelectual mucho más adulto entre nuestros estudiantes universitarios.

No se trata de globalizar en exceso el complejo y poliédrico conjunto del Arte Moderno de la cultura occidental, pero sí de formular la posibilidad de plantearlo como uno de los momentos más deliberadamente ecuménicos de nuestra historia. Quizá porque en la mayoría de los países de Occidente, a pesar de inercias, cortapisas y contracorrientes sociales, y aun a pesar de algunas indefiniciones (o *ignorantías*) culturales (y pensamos, a título de ejemplo, en el caso concreto de España), lo clásico, como lo ha venido exponiendo Gombrich –y aun como lo reconoce el mismo Eugenio d’Ors–,⁶⁸ fue y significó la referencia artística más sostenida e inteligible para los hombres y mujeres de la Europa moderna:

“La principal clave historiográfica legada por la Antigüedad clásica a la tradición occidental es la del progreso hacia un ideal de perfección. Las ventajas de esta clave a la hora de dotar de coherencia a la historia de un arte quedaron demostradas por Aristóteles para la historia de la tragedia griega, por Cicerón para el auge de la oratoria, y, por supuesto, por Plinio para el auge de la pintura y la escultura”.⁶⁹

⁶¹ Boëtius, A.: *The Golden House of Nero: Some aspects of Roman Architecture*, Ann Arbor, 1960. Dacos, N.: *La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres-Leyden, 1969.

⁶² Todas las citas pertenecen a Calvesi, *op. cit.*, 1989, p. 70.

⁶³ D’Ors, E.: *Lo Barroco*, Madrid, 1993 (1935), p. 99. De ningún modo “lo irracional” es concebido aquí como algo despectivo, ni mucho menos al margen de lo bello. D’Ors prefiere plantearlo en términos mucho más positivos, como lo son, por ejemplo, los impulsos creativos de la naturaleza, “la excepción, la aventura, la evasión” (p. 99).

⁶⁴ Pérez Sánchez, A. E.: “Prólogo” a la obra de D’Ors, *op. cit.*, 1993, p. 14.

⁶⁵ D’Ors, *op. cit.*, 1993, pp. 98.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 95. Sin olvidar, como se tratará más adelante, la tendencia rococó generada en el seno del Barroco Tardío.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 98. El pensador catalán expone que “si para todos o para casi todos deseamos la cultura, no podemos hacer otra cosa que desear el reino del *eón* clásico para el mayor número posible de los mismos y durante el tiempo más largo posible”.

En cambio, y siempre desde un punto de vista docente, entendemos como menos formativo cualquier tipo de compartimentación tajante e inflexible que pretenda establecer diferencias rotundas e incomunicadas entre el Renacimiento (con el Manierismo) y el Barroco (con su epílogo Rococó).

A todo lo dicho, sin embargo, a toda la riqueza docente-discente que se desprende de la mencionada interacción entre el Renacimiento y el Barroco, cabe añadir todavía unas palabras en torno al Manierismo y al Rococó. Ambas experiencias son enormemente ricas y formativas, y debemos prestarles una cierta atención. Comenzaremos por lo sucedido en el entorno de la *maniera* italiana.

6. Un lugar para la inflexión del Manierismo

Cuando en 1888 Wölfflin reivindicó el Barroco como un estilo perfectamente definido en sí mismo, lo hizo oponiéndolo de un modo excesivamente frontal al Renacimiento. Tanto, que no le cupo el más mínimo espacio para lo que hubiera podido constituir una hipotética etapa de transición. Ni siquiera en términos de *antirinasimento*⁷⁰ se aludió al fenómeno de la *maniera* producido en el arte italiano de la segunda mitad del siglo XVI.

Walter Friedlander, en cambio, en dos comedidos artículos de 1925 ("Repertorium für Kunstwissenschaft") y de 1928-1929 ("Vorträge der Bibliothek Warburg")⁷¹ concedió al Manierismo una primera carta de credibilidad e identidad histórica, entendido como una fase estilística intermedia entre el Renacimiento y el Barroco.

Desde entonces y hasta hoy, no han cesado los escritos que, aun sin demasiado consenso conceptual, aceptan y reconocen en el Manierismo un movimiento artístico que de un modo consciente y deliberado transgrede la regla clásica. Algo verdaderamente importante y significativo en la definitiva configuración del Arte Moderno, "por la

sencilla razón [como nos advierte John Shearman], que la libertad barroca derivaba en gran medida de la licencia manierista".⁷²

De todos modos, ya se ha visto en su momento que Manfredo Tafuri renunció en los años 80 del siglo pasado a emplear esta categoría artística, y que no son pocos los programas de Historia del Arte del Renacimiento de nuestras universidades españolas que, de un modo consciente y razonado, optan por diluir la *maniera* y todos sus derivados en una efímera o no suficientemente definida experimentación anticlásica. Todo –o mucho– depende, y de nuevo volvemos a la importante responsabilidad de elaborar concienzudamente nuestros proyectos y programas docentes, del aparato crítico manejado por los mencionados profesores.

Y de nuevo observamos, con lo dicho, la saludable conveniencia de manejar la globalidad del Arte Moderno a la hora, por ejemplo, de exponer con unidad de criterio, fenómenos tan relacionados entre sí, aunque complejos, como el Renacimiento, el Barroco y el Manierismo. Es bueno, y desde luego nos parece pedagógicamente adecuado, plantear siempre ante los estudiantes un razonable estado de la cuestión de uno de los momentos más sofisticados, refinados, intelectualizados y a la vez versátiles, de la historia del arte europeo.⁷³

En este deseo de iluminar alguna parcela del encendido debate crítico suscitado entre apóstoles y detractores del Manierismo, nos gustaría traer a colación un elegante –y creemos que elocuente– texto que John Summerson dio a conocer a través de la BBC de Londres en 1963.⁷⁴ Se refiere este autor a los famosos y normativos tratados de arquitectura de Serlio (1537), Vignola (1562), Palladio (1570) y Scamozzi (1615), y nos advierte, de un modo diáfano, que si bien algunos arquitectos "han tenido a orgullo copiar literalmente obras antiguas concretas",⁷⁵ "también hubo siempre au-

⁶⁹ Gombrich, *op. cit.*, 1984 (1966), p. 220. Cfr., del mismo autor, "The Renaissance Concept of Artistic Progress", *Actes du XVIIème Congrès International d'Histoire de l'Art* (1952), 1955, pp. 290 y ss.

⁷⁰ Battisti, E.: *L'antirinasimento*, Turín, 1962. *Manierismo, Barocco, Rococo. Concetti e termini* (Convegno Internazionale. Accademia dei Lincei), Roma, 1962.

⁷¹ Ambos aparecen traducidos en inglés bajo el único título de "The Anti-Mannerist Style" en su clásico trabajo *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Nueva York, 1957. Una primera reflexión sobre el fenómeno del Manierismo se debe a Weisbach, W. V.: "Der Manierismus", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1918-1919, pp. 161-183.

⁷² Shearman, J.: *Manierismo*, Bilbao, 1990 (1967), p. 205.

⁷³ Buendía, J. R.: *Las claves del arte manierista*, Barcelona, 1986, p. 12.

⁷⁴ Summerson, J.: *The Classical Language of Architecture*, Londres, 1963, trad. española: *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, 1974.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18. Se refiere, por ejemplo, a la gran mansión de Écouen, próxima a París, de Jean Bullant; al Covent Garden de Inigo Jones; o al Banco de Inglaterra de Sir John Soane.

daces innovadores".⁷⁶ En ambos casos, sin embargo, Summerson no duda en considerar que todos han partido, legítimamente, de la *norma* clásica:

"Por ello es un error pensar en los «cinco órdenes de la arquitectura» como en una especie de cartilla escolar utilizada por los arquitectos para ahorrarse el esfuerzo de idear cosas nuevas. Es mucho mejor considerarlos expresiones gramaticales que imponen una disciplina formidable, sí, pero una disciplina en la que la sensibilidad personal tiene siempre cierta libertad de acción; una disciplina, además, que a veces puede saltar por los aires bajo el impacto del genio poético".⁷⁷

Nos parece muy oportuno el texto de Summerson porque, además de ensanchar un pretendido y tal vez inexistente corsé de la ortodoxia clásica, que tan sólo puede generar asfixia en el seno de los procesos creativos, de nuevo nos revela que el lenguaje clásico (en este caso aplicados a la arquitectura) es el *latín* artístico de base con el que se ha expresado (citamos a Summerson) "casi todo el mundo civilizado durante los cinco siglos que separan el Renacimiento de nuestros días".⁷⁸

Por otro lado, el balón de oxígeno creativo proporcionado por Summerson parece que nos ayuda a zanjar –o al menos a atenuar– la cuestión en torno a si el Manierismo debe o no debe ser considerado como un estilo artístico. Nos parece que no es esa la cuestión o discusión fundamental –y con ello no disminuimos el extraordinario valor de la inflexión manierista en el seno del arte clásico–. Estamos de acuerdo con lo que autores como Bialostocki⁷⁹ o Buendía⁸⁰ han ido proclamando. Para este último, por ejemplo:

"Al igual que no se puede hablar de un «estilo Imperio» ni de un «estilo Abstracto» –pues, en el fondo, lo que existe es un modo o corriente «imperio» o «abstracta» que está englobada dentro de un sector más amplio que configura el estilo– el modo manierista está inmerso en el marco del estilo Renacimiento".⁸¹

La discusión es amplísima y en absoluto coincidente tanto a un nivel europeo como español, pero lo fundamental en una programación teórica y conceptual del Arte Moderno no nos parece que debiera centrarse en su resolución, sino en su exposición crítica, abierta y lo más contrastada posible. Es sabido, por ejemplo, que en España se ha llegado a razonar, y consecuentemente a proponer que el Manierismo, con una primera fase denominada "clasicismo manierista", se inicia ya en 1530,⁸² mientras que otros autores apenas lo han sabido encontrar en unos pocos artistas españoles de todo el siglo XVI.⁸³ Es decir, unos ven Manierismo en España, mientras que otros no lo ven.

De todos modos, nuestro modesto punto de vista sigue levantando la mirada hacia el latín (*clásico*) que Summerson sitúa en la base de muchas de las expresiones artísticas desarrolladas en el amplio marco del Arte Moderno. Sin esquivar por ello el problema concreto –y complejo– del Manierismo,⁸⁴ tal vez resulte oportuno concluir esta breve exposición con el razonado planteamiento del profesor Fernando Marías:

"El Manierismo..., fundado en el ideal de la manera, constituiría una tendencia dentro del arte del siglo XVI...; resultado de una prolongación –más que de una reacción– del pleno Renacimiento".⁸⁵

⁷⁶ *Ibidem*. En este caso alude al llamado "orden francés" que Philibert de l'Orme inventó para el Palacio de las Tullerías, o a las extraordinarias invenciones de Borromini.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁹ Bialostocki, J.: "El Manierismo entre el triunfo y el crepúsculo", *Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973, pp. 59-77, donde el autor prefiere hablar del Manierismo como de una corriente del Renacimiento. Del mismo autor: "Expansión y asimilación del Manierismo", *La Dispersión del Manierismo*, México, 1980, pp. 13-27.

⁸⁰ Buendía, *op. cit.*, 1986.

⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

⁸² Checa, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983; lo del "clasicismo manierista" en p. 95.

⁸³ Marías, F.: "A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI", *Manierismo* (de J. Shearman), Bilbao, 1990 (1984), pp. 7-47. El mismo autor incide en la consideración del Manierismo como "tendencia intencional" en *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 42.

⁸⁴ Company, X.: "Las formas culturales de las corrientes virreinales: los estados de la Corona de Aragón", *Las sociedades ibéricas y el mar de finales del siglo XVI*, tomo I, Madrid, 1998, pp. 157-198. Aludimos al Manierismo considerándolo en términos de fragilidad semántica y conceptual (pp. 189-198).

⁸⁵ Marías, *op. cit.*, 1990 (1984), pp. 7-8.

7. El epílogo del Rococó

Aunque el término Rococó nace con una acepción y valoración más decorativa⁸⁶ que propiamente estilística (para muchos, se trata en exclusiva de una fase tardía del Barroco), algunos autores como Vernon Hyde Minor⁸⁷ gustan de situarlo como un estilo propiamente dicho, a la altura misma del Barroco:

"Baroque and Rococo were styles of courtly societies (whether religious or secular). We recall all too quickly that the words «Baroque» and «Rococo» are highly implicated in displays of imperial power...; but we need to remind ourselves that Baroque and Rococo were (and are) terms invented by historians and that they function as handy labels".⁸⁸

De nuevo nos parece que no nos corresponde resolver el problema terminológico del Rococó, sino plantear debidamente el estado de la cuestión de este nuevo contrapunto estilístico.

En principio no parece apropiado hablar del Rococó como de una decadencia del Barroco,⁸⁹ sino más bien como el resultado de una nueva inflexión, acaecida esta vez en la sociedad y la cultura europeas del primer tercio del siglo XVIII:

"Puede admitirse que la civilización barroca, aristocrática y religiosa que en gran parte descansaba sobre la economía agraria y sobre sólidas bases rurales, biológicamente estaba llamada a desaparecer cuando se renovaran los valores generales de la sociedad que las había sustentado".⁹⁰

Varía entonces (es decir, a partir de la mutación de la economía agraria y de las antiguas bases rurales) el anterior gusto por la monumentalidad, haciéndose mucho más hincapié en la decoración menuda, íntima, refinada, frívola, hedonista y llena de gracia (propio, por otro lado, de una sociedad más burguesa), con lo que algunos autores prefieren calificar al Rococó como "un estado de ánimo".⁹¹

"En conclusión, prefiero huir de interminables y estériles discusiones terminológicas y comprender el fenómeno del Rococó como un estado de ánimo, una actitud ante la vida, el pensamiento, la sociedad, que se inicia a principios del siglo XVIII y actúa, aunque no de forma excluyente, en la concepción del arte de su época".⁹²

En este sentido parece apropiado destacar que con el Rococó también se apunta hacia un deseo de crear cosas (obras de arte) útiles, con lo que no es sólo el anhelo y gusto por lo ornamental lo que impera en esta época, sino que se pretende alcanzar a su vez lo confortable y utilitario. "Un sillón [escribe José María Prados] lo primero que tiene que ser es cómodo".⁹³

Todo son pequeñas –o grandes– variaciones mentales –y por supuesto formales–, pero que junto con las señaladas en las páginas anteriores, acaban configurando la verdadera y poliédrica realidad del amplio marco del Arte Moderno.

Hemos visto que su última etapa es compleja, metamórfica. La nueva burguesía empuja, con lo que se producen unos años difíciles y convulsos. Es aquello que Delfín Rodríguez Ruiz, de forma lúcida, ha identificado como "la crisis del Rococó y el origen del Neoclasicismo".⁹⁴

⁸⁶ Davis, T.: *Le mobilier rocaille et rococo*, París, 1973. Scott, K.: *The Rococo interior decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, 1995. Para una visión de conjunto del fenómeno Rococó véase el trabajo clásico de Soehner, H.: *El rococó y su época*, Barcelona, 1963.

⁸⁷ Minor, V. H.: *Baroque. Rococo: art, culture*, Nueva York, 1999. Véase también Park, W.: *The idea of Rococo*, Londres-Toronto, 1992.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 8. La cursiva es nuestra. "Barroco y Rococó son estilos de sociedades cortesanas (tanto religiosas como seculares). También debemos estar prestos a recordar que las palabras Barroco y Rococó están altamente implicadas con la pompa del poder; pero a su vez debemos recordar que Barroco y Rococó eran (y son) términos inventados por historiadores y que funcionan como útiles etiquetas".

⁸⁹ Como aparece recogido en el suplemento del Diccionario de la Academia Francesa de 1842 (Prados, J. M^º: *El Rococó en Francia y Alemania*, Madrid, 1989, p. 6).

⁹⁰ Tapié, V. L.: *Barroco y clasicismo*, Madrid, 1978, p. 380.

⁹¹ Prados, J. M^º, *op. cit.*, p. 8.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁴ Rodríguez Ruiz, D.: *Barroco e Ilustración en Europa*, Madrid, 1989, p. 5.

8. Arte Moderno: un marco excepcional para los grandes genios de la Historia del Arte Universal

Si es cierto, como se desprende de lo dicho hasta ahora, que el espíritu crítico, reflexivo e interpretativo debe presidir la programación de cualquier actividad docente e investigadora desarrollada en la universidad española, no es menos cierto que los profesionales de la historia del arte tenemos la fortuna añadida de operar con obras maestras y artistas excepcionales. He aquí, por tanto, que otro valor y objetivo fundamental que debiera transmitirse a las nuevas generaciones de historiadores del arte estriba en su estricta formación en el terreno del gusto y de la sensibilidad. Una función primordial de la Universidad debiera conducir a formar sensibilidades exquisitas en el terreno de lo puramente estético y artístico.

A nuestro juicio, un connatural objetivo de la tarea docente e investigadora desempeñada por cualquier profesor de historia del arte debería estar encaminado a hacer *vibrar* a sus estudiantes ante las obras maestras de la historia del arte universal, y, en nuestro caso, ante las tan excepcionales e irrepetibles del periodo moderno (Renacimiento, Manierismo, Barroco y Rococó).

Nos viene a la memoria una magnífica exposición que tuvo lugar en Girona en el año 1987, cuyo elocuente título resumía muy bien el mencionado deseo de despertar *vibraciones* de orden artístico-estético, tanto entre los especialistas como entre el nutrido público que tuvo oportunidad de visitarla y gozarla. Estaba dedicada a *L'època dels genis: Renaixement i Barroc*,⁹⁵ y desde luego resumía con precisión todo lo que de excepcional se condensa en la época del Arte Moderno. Su opción semántica superaba los estrechos límites cronológicos que Heydenreich y Passavant concedieron en 1970 a los genios del Renacimiento,⁹⁶ para resolver y proclamar, con nueva autoridad conceptual, que también el Barroco ha contribuido en el *discurso* de la historia del arte universal con men-

tes artísticas tan portentosas como por ejemplo la de Diego Velázquez, presente, dicho sea de paso, en la citada muestra expositiva.

Todo lo cual nos carga de razón y nos legitima a la hora de conceder un alto valor pedagógico al fundamental hecho –y deber docente– de describir el arte en términos exclusivamente artísticos. Esto es, en términos, conceptos, valoraciones y *vibraciones* de orden estrictamente plástico, estético e incluso espiritual, como bien pudiera recordarnos Kandinsky;⁹⁷ sin que por ello deba abandonarse, en absoluto, la inherente carga histórica, social y semántica (la compleja esfera de los “contenidos”) que los historiadores (que no únicamente críticos) del arte también debemos conocer, ponderar y transmitir a los futuros licenciados.

El culto, pero sobre todo el respeto al hecho histórico debe ser una realidad de primerísimo orden en todo análisis artístico,⁹⁸ pero de ningún modo debiera serlo a costa de otras valoraciones de orden formal y sensorial, igualmente necesarias para comprender la verdadera y plena naturaleza de los hechos artísticos.

En realidad todo lo dicho no es ni debería ser motivo de discusión, ni mucho menos de jerarquización. El dato histórico y la vibración estética deben complementarse en todo análisis artístico, deben crecer juntos, a pesar de que debamos reconocer que la ascensión y consecución de la percepción del arte en clave estética es mucho más ardua y penosa y que, desafortunadamente, no siempre parece estar al alcance de todos. En buena parte se deduce de lo expresado por Benedetto Croce en su sutil “Breviario de Estética”:

“El arte es intuición pura o expresión pura, pero no intuición intelectual a lo Schelling, ni logicismo a lo Hegel, ni juicio como en la reflexión histórica, sino intuición limpia de concepto y de juicio, la forma auroral de conocimiento, sin la cual no podemos comprender sus formas ulteriores y complejas”.⁹⁹

⁹⁵ *L'època dels genis: Renaixement i Barroc*, (dir. J. Sureda y P. Freixas), Girona, 1987.

⁹⁶ Heydenreich, L. H.; Passavant, G.: *Le temps des Génies*, París, 1970 (trad. española, *La Época de los Genios; Renacimiento italiano, 1500-1540*, Madrid, 1974).

⁹⁷ Kandinsky, W.: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, 1986 (1912).

⁹⁸ Lukács, G.: *Estética*, Barcelona, 1966, vol. I, p. 228. A pesar de la primordial valoración estética que Lukács establece en torno a las obras de arte, reconoce que “la materia prima del arte surge en un medio histórico”. Un razonamiento parecido es el de Argan, G. C.: “Premessa allo studio della storia dell'arte”, *Guida alla storia dell'arte*, Florencia, 1977, pp. 11-12.

⁹⁹ Croce, B.: *Breviario de estética*, Madrid, 1985 (1913), p. 118. Cfr. Della Volpe, G.: *Historia del gusto*, Madrid, 1987 (1971). Es evidente que al planteamiento de Croce podría oponerse, por ejemplo, el de R. Arnheim y toda la teoría de la Gestalt, pero incluso esta tendencia distingue de un modo razonable lo meramente estructural o referencial (*patterns*) de lo emocional y estético (Arnheim, R.: *Arte y percepción visual*, Madrid, 1979 [1954]).

La propuesta de Croce peca, tal vez, de fatigosa y evanescente. Pero quizá así se pueda justificar que muchos historiadores, huyendo de lo meramente teórico y estético, hayan preferido sumergirse en la valiosa pero a todas luces incompleta vertiente de la erudición histórico-artística.¹⁰⁰ Hace años, sin embargo, José Ortega y Gasset se apresuró a distinguir el valioso y noble plano de la *erudición* del mucho más caro, raro y desde luego bastante más embarazoso de la *interpretación*, en irrenunciable clave humanista:

“Resulta urgente, antes que nada, por la alta exigencia de la disciplina intelectual, negarse a reconocer el título de científico a un hombre que simplemente es laborioso y se afana en una valiosa acumulación de datos...”¹⁰¹

Gombrich lo expresa en otros términos, quizá un tanto ajenos a lo señalado por el filósofo español, aunque revisten la misma importancia. Es decir, incide en el mismo deseo de lucha contra el dato por el dato, o bien, formulado con un tono mucho más constructivo, incide en la lucha por el dato humanizado:

“La Historia del Arte permanecerá estéril si constantemente no se ve enriquecida por un estrecho contacto con el estudio del hombre”.¹⁰²

¹⁰⁰ No nos parece, en absoluto, ningún descrédito (pues se trata de algo útil y legítimo), aunque confesamos nuestro ininterrumpido anhelo de cualificar honesta y modestamente, el estadio de la erudición. De hecho, entendemos que se trata de la aspiración lógica de todo profesor de “Humanidades”. Es decir, superar “el dato por el dato”.

¹⁰¹ Ortega y Gasset, J.: “Kant, Hegel, Dilthey”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1973, p. 215.

¹⁰² Gombrich, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, 1979 (1959), p. 8. Y conste que el mismo autor ha dejado escrito que “el historiador del arte se ve forzado a reconocer que la clasificación es una herramienta necesaria... Con tal que nunca olvide que, como todo lenguaje, es algo artificial susceptible de ajuste y modificación, le será de mucha utilidad en su trabajo cotidiano. El hombre es un animal clasificador” (Gombrich, *op. cit.*, 1984 (1966), p. 186).