EL ESTILO TRENTINO

POR

JOSE CAMON AZNAR

En la evolución de los estilos artísticos existe un ciclo perfectamente homogéneo, con caracteres de universalidad y de coincidencia cronológica que creemos debía concretarse en un nombre que fuera expresivo de ese período. Es la época comprendida entre el Renacimiento y el Barroco, que carece de una denominación estable, quizá porque a este momento se le considera como transitivo y falto de sustantividad formal. Comprendida entre 1560 y 1610, sus presentaciones artísticas son muy uniformes y responden a inspiraciones similares en todo el Occidente. Los nombres que hasta ahora ha recibido este período no pueden ser más ambiguos ni cambiantes. Se le conoce como Alto Renacimiento, Romanismo, Post-Renacimiento, Manierismo, Pre-barroco, Clasicismo, designaciones todas ellas poco definitorias de caracteres estilísticos. Y todas ellas ajustadas a interpretaciones parciales del arte de este momento. Y la realidad es que, con excepción del gótico del siglo XIII, no ha habido en Europa una época de más homogeneidad formal y de una conciencia estilística más uniforme e internacional que ésta de la segunda mitad del siglo XVI. Y frente a esta uniformidad hay que señalar la radical diversidad con que el Renacimiento es interpretado en los distintos

países de Europa. Su unidad se reduce a un anhelo común, humanista y nostálgico de la antigüedad, a un idéntico clima de disconformismo frente a los postulados medievales arquitectónicos, que colocaba el sistema constructivo en la articulación de los espacios y de los miembros arquitectónicos en sentido cenital, a un cansancio del naturalismo exacerbado del siglo XV y a una analogía de tendencias clasicistas en el arranque de las decisiones renovadoras.

Estos supuestos son interpretados nacionalmente con diferencias a veces absolutas entre los distintos renacimientos. Los desconciertos estilísticos de principios del siglo XVI son tan grandes que es difícil unir el arte de la primera mitad de este siglo bajo un rótulo común, y es tan anárquico el panorama artístico de esta época que en ella vemos a los ideales renacientes ajustados, no ya a un módulo nacional, sino fragmentados en interpretaciones personales. Cada tierra y cada maestro combinó las sugestiones italianas con los recuerdos góticos, y de ahí el color y diversidad del Renacimiento en los diferentes países y aun en los distintos monumentos. Este sí que es un auténtico período transitivo—excepto en Italia—irreductible a unidad formal, y en el que la arquitectura va transformando su ideal cenital en horizontal mientras los pináculos góticos y bóvedas de crucería van adaptándose—y desapareciendo—a los cánones de clasicismo que en este arte tampoco tenían unos módulos tan evidentes y fijos como en escultura. Este ciclo renacentista se cierra a mediados del siglo XVI, cuando se ha superado el período de adaptación a los ideales clásicos y éstos pueden ya manejarse con consciencia de su sentido estético, integrando en una unidad todos los conjuntos. Convirtiéndose, en fin, en *un estilo*. No hace falta ejemplificar este momento de turbiedad estilística del Renacimiento, pues cada país lo modula en una feliz coyunda de su interpretación nacional de las formas clásicas aliada a la tradición gótica. Es en España el plateresco, en Portugal la mezcla de manuelino y renaciente en las obras de los hermanos Castillo, en Francia es la arquitectura civil con su clasicismo aliado a la aguda ver-

ticalidad de las torres de sus castillos de acento medieval. En Alemania la bronca oposición entre los dos mundos es más patente y el sentido apiramidado de los bastiales hace inane la tendencia clasicista arquitectónica.

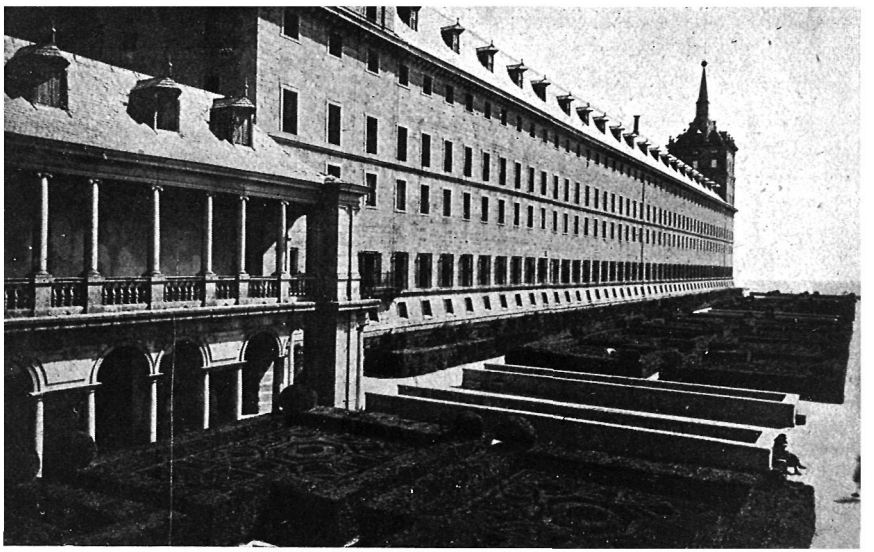
Pero a mediados del siglo XVI el señorío de las formas romanas es casi absoluto en Europa y hay, además, una unidad bastante grande en la aplicación e interpretación de este romanismo. Es ahora cuando surge un arte liberado de goticismos y consciente de su integral clasicismo. Se crea un clima estético unánime en toda Europa sobre formas miguelangelescas, vignolescas o palladianas. A este medio siglo de solemnes y austeras formas romanas, pertenece un arte de inspiración racional con ideales que pueden plasmarse en formas de mental ordenación. Es a este arte al que proponemos rotular con el nombre de «estilo trentino».

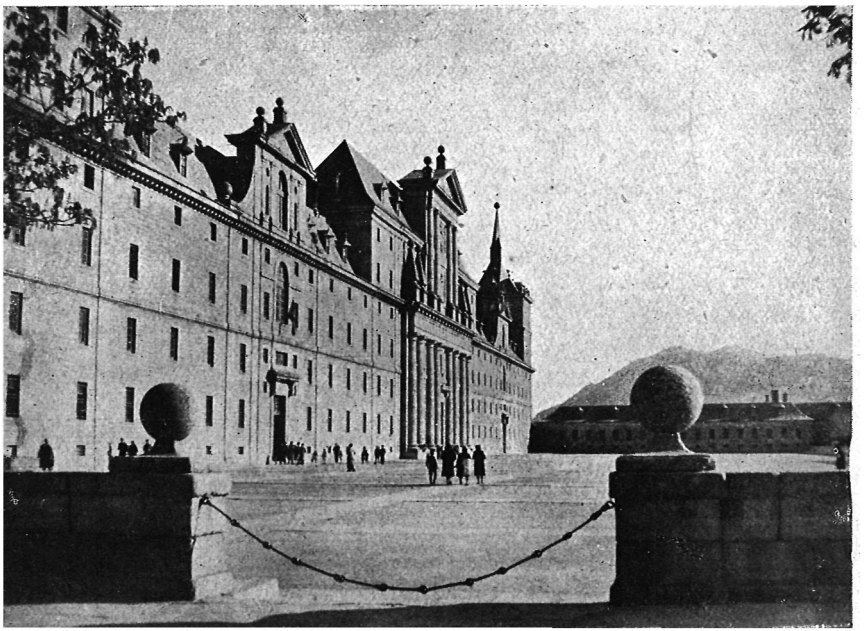
Cierto que su época no coincide exactamente con los años de las sesiones del Concilio. Pero el programa espiritual que este gran acontecimiento dió a la cristiandad se plasmó después en las formas tan intelectuales y robustas de este «arte trentino». Esa universal decisión que palpita detrás de las formas de todo gran estilo se encuentra ahora en el movimiento de la *Contrarreforma.* No creemos que deba de identificarse la Contrarreforma y el Barroco. Cuando el barroco llegó en el siglo XVII, ya los campos del catolicismo y de la reforma se hallaban en cierta manera no sólo deslindados, sino inalterables en lo fundamental. Pero el período trentino es el de los grandes reformadores y de las órdenes combativas, el de los místicos que a través de la noche oscura del alma trascienden toda la ciencia. De estos místicos cuyo amor sólo puede entenderse como una platonización del eros renacentista.

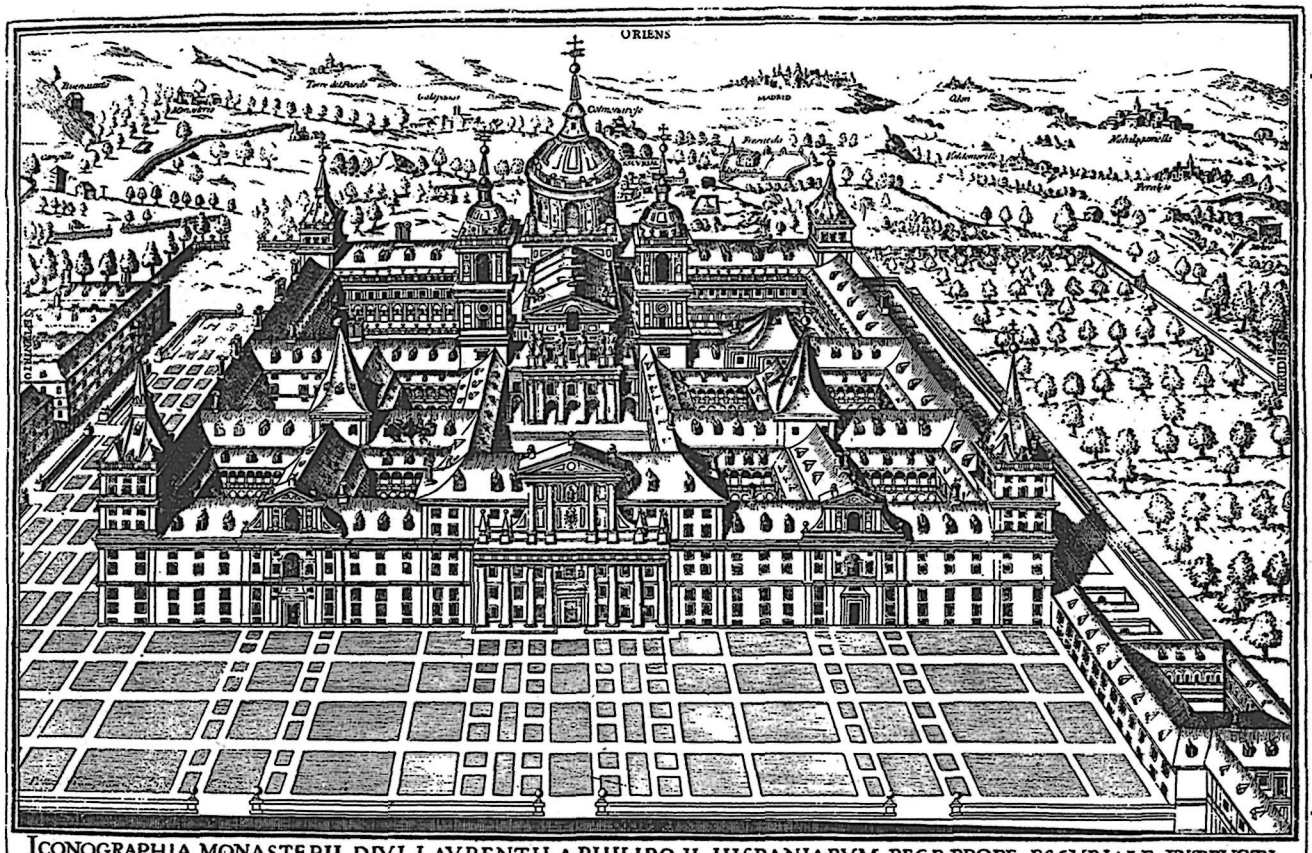
El arte trentino adviene sin perturbar ni contradecir sustancialmente los supuestos del movimiento precedente del renacimiento—a diferencia de lo que ocurre en casi todos los estilos respecto al anterior—y al mismo tiempo sirve de subsuelo al barroco. El arte trentino representa la esencialización de las teorías renacientes, su aplicación inexorable, eliminan-

do de sus formas puras y abstractas como leyes toda contaminación naturalista. Durante el tránsito de este período trentino, el hombre se plantea la más rigurosa ascesis artística. De su arquitectura se elimina todo supuesto estético que no esté basado en la belleza matemática de las proporciones y en el concertado equilibrio de las sombras y las luces.

En esta arquitectura la estética occidental alcanza sus más extremosos ideales. Aun en los estilos más racionalistas la pompa del adorno había disimulado la inexorabilidad de las leyes constructivas con hiedras ornamentales, con adherencias naturalistas que perturbaban la pura plasmación de las teorías arquitectónicas. Lo mismo en el gótico con sus arborizaciones de elementos vegetales y zoomorfos reptando por molduras y pináculos, que en el barroco con sus colgantes y cornucopias, hay siempre una exudación decorativa que enmascara los esquemas geométricos. Pero en las arquitecturas trentinas todo es lógico, limpio y patente, sin ninguna concesión a las delicias ornamentales. Todas las formas tienen una justificación racional. Y una armonía geométrica unifica a estos conjuntos y les da su calificación estilística. Cada miembro arquitectónico es una esencial necesidad constructiva. Las mismas alusiones decorativas tienen también una justificación matemática. Así, la tensión de un rectángulo se apacigua en el reposo inalterable del cuadrado. Y para que esta quietud quede eternamente vitalizada se inscribe un círculo que lo dinamiza estéticamente. Se suprimen los pórticos con su ilusionismo perspectivo y su pintoresquismo, y las columnas exentas con sus evocaciones naturalistas y escultóricas son sustituídas por los fustes empotrados hasta su mitad en el bloque medido del monumento. Lo mismo que las figuras a medio desbastar de Miguel Angel en el Museo Nacional de Florencia, con su hercúlea y como primigenia desesperación para arrancarse del magma pétreo, así estas columnas avanzan del paramento, sometidas a la mecánica interna de la organización del conjunto, brotando sólo la sección de caña suficiente para recoger una masa de luz y provocar un cauce de sombra. Esta arquitectura se







ICONOGRAPHIA MONASTERII DIVI LAVRENTII A PHILIPO II. HISPANIARVM REGE PROPE ESCVRIALE EXTRVCTI.

halla dentro de la normación matemática europea: no hay un solo elemento autónomo o debido al azar de una inspiración personal. Todo está fatalmente articulado en sistema y las pausas de lisura parece que suscitan las calculadas y frenadas emergencias. Los monumentos no rematan según la fantasía del arquitecto, sino que su terminación se concreta en las formas en que fatalmente tienen que cristalizar las medidas de estos paramentos. El adorno—cuando existe—, más que envaguecer y perturbar las líneas que imponen los principios constructivos, las afianza y consolida dándoles prestigio estético. Así, los secos arquitrabes o los netos frontones sobre los huecos.

Estamos ejemplificando este estilo sobre su monumento más representativo: El Escorial. Es este edificio el que concreta los ideales arquitectónicos en su más extremosa limpidez de cálculos, en su más ascética realización, con todos los elementos que allí aparecen ajustados a medidas.

Nada más distante de las gentiles sorpresas de la ornamentación renaciente, de ese gozo por el hallazgo en el rebullir del grutesco, que la patente y desmantelada organización de la fachada trentina. Con sólo líneas de compás y cartabón. No hay ni un solo elemento de sensual colaboración con la fruición estética de su contemplación. Esa vía racionalista, esa vocación intelectual que es la marca de señorío y de perennidad de la cultura occidental, encuentra su expresión más aquilatada y abstracta en las líneas faciales de esta arquitectura, evidentes como teoremas. No hay en su goce ninguna incertidumbre, ningún proyecto de rectificación. Su esquema es tan fatal e intemporal como Idea platónica. Su perfección radica en presentarse como el precipitado mental de unas formas de las que se ha evaporado toda pulpa corruptible. El hombre, en su intento de liberación de la variedad fenoménica, en su afán de llegar a la creación de modelos esenciales, no ha alcanzado nunca la asepsia naturalista que supone la transposición mental de las organizaciones arquitectónicas trentinas. En el desvelado imperio con que se presentan no hay comprensiones parciales. El sistema estético se exhibe total, en patente entre-

ga, conjuntando en una unidad absoluta, sin posible fraccionamiento ni en su concepción ni en su contemplación.

Es curioso hacer constar que ante estas fábricas intachables el sentido crítico se inhibe. Para su valoración no se puede acudir ni a criterios de belleza ni a preferencias personales. No hay en su inspiración arrebatos de gracia ni alabeos inefables. No se conciben desde los raptos de originalidad ni desde las grandes visiones intransmisibles. Su génesis se plantea en el ámbito comunal de la razón, con medidas y perfiles explicables discursivamente. Todo lo que intelectualmente no se puede justificar es barrido de estos claros organismos, que es posible aclarar con sólo palabras mostrencas. Enteros, penetran en los límites de nuestra comprensión, y allí la razón los asimila y degusta con casta y mental complacencia.

No se les pueden asignar los calificativos con que se sitúa estéticamente una obra de arte de otro estilo. No es posible desgajarlos de su racional elaboración, y el innegable encanto de sus austeras y orgánicas armonías tiene su raíz en cálculos matemáticos. Puede haber proporciones desgraciadas, frustrados problemas técnicos. Pero su corrección es corregible. Y ésta es una esencial imposibilidad en las obras de arte elaboradas con cánones de belleza. Aquí los desaciertos son insubsanables, pues el criterio de su creación es peculiar de la intimidad del artista. Cada desviación personal se convierte en una manera. Y estas maneras o fórmulas expresivas son inabordables desde el gusto estético genérico. Y es precisamente desde esta base racional, homogénea a todos los humanos, desde donde ha de abordarse la estimación del arte trentino.

Otra de las notas diferenciales de este estilo con los demás es su correspondencia perfecta entre inspiración y realización. No hay en estas fachadas ningún margen para la inepcia plástica, ningún motivo estético de desaliento para el desarrollo de los delineados proyectos. Cuanto se imagina sobre los calcos puede trasladarse a la piedra con sólo un cálculo de proporciones. Piénsese que no puede ser más sintomático el hecho de la censura regia sobre las construcciones oficiales rea-

lizada por Herrera con todas las correcciones pertinentes, desde su taller. Las líneas no llevaban ninguna palpitación personal y podían ser erigidas en cualquier tierra, por cualquier maestro. La continuación de sus obras inacabadas—por ejemplo, la catedral de Valladolid—es más bien problema económico que artístico. Y es sólo la pátina lo que distingue a los sillares antiguos de los modernos.

La adscripción de la inspiración a desnudas normas racionales modela el carácter genérico de este arte. No es posible asignarle acento nacional ni personal. Se desenvuelve allí donde la comprensión entre los hombres es mutua y donde la vigencia de las verdades matemáticas tiene la misma evidencia absoluta. Como ya hemos dicho antes, en ningún momento la unidad estilística de Europa ha sido mayor que en este arte trentino. Y ello es debido, más que a la unanimidad del gusto, al planteamiento estrictamente racional de las formas que las faculta para un comercio universal. En este instante la sensibilidad europea sólo anhela problemas estéticos de diáfana comprensión, cuya solución geométrica los estabilice en el reposo de las perfecciones que pueden ser asimiladas. Y así estas fachadas donde los placeados se alternan con ritmo de contrapeso, pueden ser el símbolo de un feliz estado de espíritu que ha sabido unir, aunque sólo en la transitoriedad de este estilo, las puras normas de razón en sus postulados más inflexibles, con determinaciones de tipo artístico.

Son solamente principios abstractos los que justifican sus formas: equilibrio, proporción, simetría, contemplación, compensación, nociones todas que aclaran sin sombra ninguna el sistema de este estilo. El último misterio indescifrable que se queda en el fondo de su comprensión es ese mismo que palpita terco más allá de la formulación y aun de la comprobación de una ley natural. Es el mismo misterio de la armonía cósmica. Pero de su calculada faz, donde cada rasgo responde a una exigencia matemática, se han eliminado las sorpresas. Con mental tersura, sin trasfondo de sugestiones interpretativas, estas fachadas frontales, netas, nos hablan un lenguaje tan intempo-

ral como el *logos*. Las aristas de las pilastras, la hinchazón de las semicolumnas arman el conjunto sin que sus relieves adquieran autonomía. La calidad estética de estos artificios de razón procede del refinamiento con que se combinan las tres dimensiones. Los ornamentos que en este estilo trentino se utilizan son únicamente pretextos para exhibir de la manera más clara este juego de proporciones. Se eligen por esto los más abstractos, los más desustanciados de jugo naturalista que ha creado el hombre. Molduras de rectos planos; sombras corridas sin palpitaciones de claroscuros; fustes viriles con la caña rotunda, libres de estrías que los enmollezcan; capiteles dóricos de tan esquemática sencillez; altos plintos con sus rectángulos aristados; rígido soporte geométrico para la imponencia de las columnas con su galbo enfático. Columnas empotradas, liberadas de su función de soportes, pudiendo mostrarse así como un simple tema de volúmenes abstractos. Nichos con seco cierre semicircular que amortiguan así aristadamente el bloque de sombra que limitan y prestigian con el halo de su afilada cimera la cabeza del santo allí efigiado. Frontones de rígida lineación, recortados con prestancia geométrica, valorables por la exactitud triangular de sus medidas. Hasta el hueco de entrada ha sustituído las blandas arquivoltas plateresCas por lisos dinteles, donde las medidas pueden graduarse en conjugada armonía con la retícula de temática rectangular de todo el conjunto. Simples recuadros que en su esquematismo matemático son el tipo ornamental más abstracto que ha creado el arte. Sus rebajos y bandas se alteran apenas para imprimir a los paramentos una mínima movilidad claroscurista sobre planas superficies.

Ninguna curvada concesión a la sensibilidad, ningún mueIle arrollamiento que evoque plástica vegetal. Ninguna turgencia que pueda completarse en la imaginación. Todo evidente, liso, aristado. Y además directo. Es interesante hacer constar que precisamente este arte tan abstracto recoge sin mediatización de ninguna clase el proyecto creador. No hay indecisiones plásticas ni posibilidad de interpretaciones arbitra-

rias de los planos agotados. Con la seguridad de una simple ecuación, así pasan las líneas del monumento del taller a la piedra. Entre la inspiración y su práctica no hay más intermediarios que un sistema de proporciones. Toda la voluntad del creador se halla aquí exhausta e imperfectible.

El platonismo renaciente ha alcanzado aquí su plenitud. Estas arquitecturas son como las Ideas de los motivos constructivos del Renacimiento. Lo que allí estaba, más que enturbiado, fundido con roleos y máscaras ornamentales, aquí se justifica y disuelve, quedando sólo su decantación racional y geométrica. Este poso mental de la época renaciente no se limita sólo a extraer las esencias matemáticas del estilo precedente. Se armonizan todos sus elementos en una integración estética que da lugar a un modo nuevo en la historia del arte. Tras estas abstractas fachadas se imponen unos interiores acordes con su cerebral conformación. En estos interiores se procuran también espacios mensurables y dominables con un canon racional. Desaparecen las bóvedas de crucería cuyos nervios levantan en vilo a todos los anhelos cenitales y se disminuyen hasta casi desaparecer los plafones, tan caros a los maestros italianos, con sus oros indecisos. Se coloca el interés principal de estos ámbitos en el elemento más absoluto: en la luz. Y esta luz se maneja con sabias gradaciones mensuradas, con simples, pero netos tránsitos de las capillas a la nave, de ésta a la redonda luminosidad del crucero. Tampoco hay en estos interiores sorpresas ni exaltaciones. El espíritu se adapta sin esfuerzo a las bóvedas pausadas al semicírculo tan normal y comprobable, tan adaptado a la mentalidad occidental, a la neta rotundidad de la cúpula con todo su témpano tan patente... Los pilares romanos acarician sin blandear su instinto decorativo, comprobando que sobre sus usados capiteles los arcos fajones mantienen la solemnidad de las bóvedas anchas. Esta luz no tiene la artificiosidad ilusionista de las iluminaciones góticas. No tienen estos interiores esas coloraciones que tintan los espacios góticos. Su luz no está atravesada por esos reflejos encendidos de las vidrieras medievales. Es una blanca

luz de estudio, matizada con consciencia de sus graduadas flexiones. Luz que con su imperturbable modulación respalda la armonía también claramente estabilizada de la encalmada fachada.

Este arte trentino es incapaz de evolución en sí mismo. Ha alcanzado los límites de lo abstracto y no cabe más desarrollo que el de la variación de las proporciones. Los elementos se hallan esquematizados y sus combinaciones se han reducido a las figuras geométricas más simples. Al evaporarse toda la ganga realista han quedado sólo unas formas elementales, capaces por su abstracción de servir de expresión a puros cálculos. Desvanecida la naturaleza, el arte se mueve sólo entre espectros de razón. Dentro ya de este dominio de las abstracciones, la única variabilidad expresiva posible radica en el cambio de magnitud. El arte tiene que salir de este helado terreno apoyándose otra vez en concesiones naturalistas y en gracias ornamentales. En los bordes de los arquitrabes empezarán a brotar nuevas volutas hinchadas otra vez de savia carnosa. El inflexible círculo de los redondos ventanales tenderá a ablandarse en forma de óvalo. Las secas aristas de las jambas se dulcificarán con zarcillos y frutas. Y con estas gracias plásticas de hinchamientos cada vez más impetuosos, nos encontramos ya dentro del arte barroco.

José Camón Aznar.
Residencia de Catedráticos.
Isaac Peral, 1, 2.º izqda.
MADRID (España).