

FERNANDO CHUECA, UN INTERPRETE DEL BARROCO

JUAN DEL AGUA

Fernando Chueca Goitia: Tomos VII y VIII de la «Historia de la arquitectura occidental». Ed. Dossat. Madrid, 1985. El tomo VI, «El barroco en Europa», apareció en 1984.

Con los tomos correspondientes a España y a Hispanoamérica, Portugal y Brasil, recientemente publicados¹, Fernando Chueca Goitia ha completado el panorama de la arquitectura barroca, el periodo que más extensión sin duda va a ocupar en su *Historia de la arquitectura occidental*. La razón es clara. El arte barroco, que durante más de dos siglos (c. 1570-c. 1800) se elabora en los países del orbe principalmente católico, es uno de los más creadores de la historia de Occidente. Como luego veremos, la palabra que mejor califica la pretensión del barroco es *esplendor*. Esta historia, escrita por uno de nuestros más grandes historiadores del arte, no está dirigida exclusivamente a los especialistas, ni a los estudiantes, sino a todo lector que sienta inquietudes culturales. Esta es la razón que me ha movido a compartir mis reflexiones sobre el autor y sobre el barroco.

Casi no resulta necesario presentar al lector a Fernando Chueca Goitia. Todo el mundo sabe que es un prestigioso arquitecto, uno de los hombres que más se han ocupado y preocupado de nuestro patrimonio artístico, que ha sido, hasta hace pocos años, catedrático de Historia de Arquitectura en la Escuela del mismo nom-

¹ Tomos VII y VIII de su *Historia de la arquitectura occidental*. Ed. Dossat. Madrid, 1985. El tomo VI, *El barroco en Europa*, apareció en 1984.

bre de Madrid, autor de numerosos libros. Su figura pública es de sobra conocida. De lo que no estoy seguro es de que ocurra lo mismo con su *perfil intelectual*. Y el caso es que Chueca es antes que otra cosa un intelectual y un escritor. Dicho con precisión, un arquitecto que, *para serlo con autenticidad*, no ha tenido más remedio que hacerse antes intelectual, historiador, escritor.

El mismo nos ha contado el nacimiento de su vocación en un libro de versos. *Materia de recuerdos* (1967), cuya larga introducción son unas memorias que van de 1936 a 1947. Chueca estudió la carrera de arquitecto, pero su sensibilidad y el contacto con dos de sus maestros, Manuel Gómez Moreno y Leopoldo Torres Balbás, le llevaron a acercarse al mundo intelectual, en aquellos años -finales de los veinte, comienzo de los treinta- afanados en construir una nueva España. La guerra civil, con su cúmulo de destrucciones, fue la indeseada situación que decantó definitivamente su vocación. Adscrito a los equipos de socorro contra bombardeos que había organizado el Colegio de Arquitectos, contribuyó denodadamente a salvar del fuego, la destrucción y la rapiña el patrimonio artístico de «doce palacios y once iglesias». Este servicio a España marcó el sesgo que iba a tomar su vida: ocuparse como historiador y como arquitecto restaurador del Patrimonio arquitectónico nacional,

paso previo y absolutamente necesario al ejercicio de su profesión que siempre consideró una actividad *creadora* sostenida por una sólida *base teórica*, no sólo de contenido matemático, sino principalmente histórico. El ensayo *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947), es el manifiesto en que expone sus ideas al respecto. No en balde Chueca Goitia pertenece a la generación de 1916, la última gran generación española acumulativa respecto a las anteriores y de gran capacidad de invención, cuyo carácter esencial es la preeminente función del pensamiento teórico en la organización del saber y de la propia vida. Su depuración en la inmediata posguerra, la imposibilidad en que se encontró de ejercer su oficio por haber pertenecido a la oficialidad del Ejército de la República, contribuyó en parte a ratificar el sesgo que dio a su vida durante la guerra civil; pero sin ella ni sus catastróficas consecuencias hubiera sido también muy semejante. Por su sensibilidad, sus lecturas, su visión profunda de la carrera que había elegido, Chueca no hubiera escapado ni a la reflexión teórica, ni a la historia, ni a la tarea de escribir en una prosa tersa, sonora, rítmica, cincelada, tarea por la que sintió siempre fruición y entusiasmo.

En el prólogo antepuesto a una colección de ensayos sobre arquitectura expresaba con suma claridad la situación histórica de su oficio y la pretensión que había animado su vida y debía, según él, animar la de todo auténtico arquitecto. «La arquitectura, que fue arte de evolución lenta, de curso majestuoso y amplio -decía-, ha sido zarandeada por los acontecimientos y problemas de la vida diaria y ha perdido su antigua imperturbable serenidad. Esto quizás ha sido debido a la falta de rigor y disciplina mental que ha presidido su proceso evolutivo. Por eso creemos que es necesario recuperar este armazón intelectual y que los arquitectos no sólo proyecten sino que piensen, que piensen proyectando y que proyecten pensando.»² Cuestión delicada y difícil, además de ser muy improbable en nuestro tiempo. Las razones no son nada misteriosas. En el libro que acabo de referirme expone el propio Chueca

las decisivas. «Antes -escribe- la arquitectura se hacía para cumplir su finalidad práctica y para servir de escenario, estéticamente significativo, a la vida humana y real.» (p. 95). Es decir, que las formas del escenario correspondían al drama que en ellas se estaba representando, *expresión ejecutiva* de la forma de vida, del argumento que constituye el proyecto colectivo de un pueblo. «La arquitectura -dice más adelante Chueca- es constitutivamente el arte colectivo por excelencia. El propio Ortega ha dicho que el genuino arquitecto es todo un pueblo. La arquitectura apenas expresa preferencias personales, sino estados de alma e intenciones colectivas. Los edificios -ha dicho el mismo ilustre pensador- son un inmenso gesto social.» (p. 110). La arquitectura es, por tanto, lo contrario del capricho, sino la expresión -a través del arquitecto- de los afanes, deseos, realizaciones, proyectos e ilusiones de todo un pueblo. Si esto es así, el conocimiento de las *normas* estéticas de construcción de los tiempos pasados parece necesario y la perennidad de ciertas formas consustancial, con la arquitectura. Pero, ¿qué hacer cuando se ha perdido el argumento de la vida colectiva, cuando no está claro el proyecto histórico que constituye a la sociedad y un viento de nihilismo y arbitrariedad arrecia agrietándolo todo? Lo primero, después de haber tomado la medida de la crisis, recuperar el sentido de las normas y de las formas del pasado, ocupación que, en el caso que nos ocupa, constituye «los cimientos» del oficio de arquitecto. La memoria, no se repetirá esto bastante, es la condición de la imaginación, la raíz nutricia de la capacidad creadora. Por eso Marcel Proust, el hombre de la búsqueda del tiempo perdido, solía decir que «la meilleure partie du génie se compose de souvenirs».

Era preciso extenderse sobre esto para mostrar el perfil intelectual de Chueca, para poner de manifiesto el sentido de su trabajo como historiador, fruto, no de la curiosidad ni de la erudición, sino pura necesidad vital. Por otro lado, las consideraciones que sobre la arquitectura se desprenden de lo dicho nos van a permitir comprender mejor la significación del ba-

roco, una de las piezas clave de la civilización de Occidente.

Es imposible entrar aquí en los problemas de las interpretaciones que del barroco se han dado. Casi todas contienen algo de verdad, aunque muy pocas tocan su núcleo esencial por no ocurrírseles siquiera a sus autores el planteamiento de los problemas históricos que se encuentran en su raíz. Es claro que tampoco lo voy a intentar en estas líneas. Permítaseme aportar sólo unos datos relevantes. El siglo XVI no es única ni principalmente el siglo del Renacimiento artístico, de los bellos edificios «a la manera antigua». Es ante todo una época de rupturas, de discordia -recuérdense las devastadoras guerras civiles en Alemania, en Francia entre católicos y protestantes-, de irresponsabilidad intelectual por parte de muchos «humanistas» que pretendían liquidar de un plumazo la «barbarie gótica», de escisión de la Cristiandad, escisión que afecta a la comprensión de las raíces de la civilización común, de la difusión masiva de la propaganda partidista, esto es, del menosprecio de la verdad *a sabiendas*, gracias al reciente descubrimiento de la imprenta. Es también, claro, la época de los grandes descubrimientos y exploraciones geográficas y las posibilidades humanas. Pues bien, la respuesta que dan a estos retos los diferentes países europeos a través de la consolidación o creación de «proyectos nacionales» -que no tienen por qué coincidir con los límites de las naciones actuales- constituye la cultura barroca. Y como las formas de vida entonces tienen una estructura «credencial», es decir, que su núcleo organizador es la religión, el motor del barroco es la llamada Contrarreforma católica. Lo dejó escrito Ortega en el manuscrito de su *Leibniz* con estas palabras: «La contrarreforma fue el ajuste de los tornillos flojos en el alma europea que obligó a que las gentes todas -por tanto unos y otros- tomasen contacto con su recóndita autenticidad. Una de las cosas más esclarecedoras de ambos movimientos (se refiere a la Reforma protestante) es el estudio de los retroefectos que la Contrarreforma produjo sobre el propio Protestantismo. Sin aquélla, éste se hubiera disipado y per-

dido en absoluta dispersión de las personas y de las doctrinas.» (O.C., VIII, 355). Las distintas modalidades en que se encarna el estilo barroco corresponden, pues, a las diferencias existentes entre los diversos proyectos nacionales, las tradiciones diferentes en que se enraiza el nuevo estilo, las interpretaciones que se dan a los paradigmas propuestos por la Iglesia, a las modificaciones y adaptaciones que sufren las formas nuevas venidas de Roma o de otras regiones de Italia, a las necesidades propias de cada región o país.

Esta enérgica llamada a la autenticidad que fue la Contrarreforma, o mejor dicho la Reforma católica, como también lo subraya Ortega, presenta una doble faz. Por un lado, reanuda la continuación de la Tradición, *vivifica el pasado*; por otro, inventa multitud de formas nuevas, formas que pretenden expresar en su más pura inmediatez las cosas o hacer presente la consistencia más profunda de la realidad: ser criatura de Dios. Se trata, por tanto, de practicar «salvaciones» con las cosas, palabra barroca del siglo XVII que Ortega utilizó para expresar su propio quehacer filosófico en *Meditaciones del Quijote*, y que definió así: «Dado un hecho -un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor-, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado.» Esto es, de toda la realidad sin excepciones, desde la más elemental y menesterosa hasta la más completa y fundamental, desde la más clara y evidente hasta la más misteriosa y latente, problemática. Ya Dámaso Alonso en su famoso ensayo *Escila y Caribdis de la literatura española* puso de manifiesto el carácter *integrador* de nuestro Siglo de Oro, carácter que se puede extender al arte barroco, cuyo signo predilecto será la *elipse* -la figura geométrica más abarcadura-. No es, pues, de extrañar que los estudiosos más perspicaces del barroco hayan presentado las obras maestras de este estilo -mucho más variado de lo que se piensa- como «salvación de la circunstancia, dignificación de la realidad, resplendor de la significación, expresión visual del Espíritu Divino (Lafuente Ferrari, Emile Male, R. Wittkower y, el primero de todos, W. Weisbach). Hermosura,

ritmo, transparencia espacial, dinamismo, magnificencia, refulgente, gracia, empaque son algunos de los vocablos que vuelven una y otra vez en la prosa de Chueca. Por eso decía al comienzo que la palabra que mejor califica el barroco es *esplendor*. Como todo lo humano, el barroco va surgiendo dentro de una *continuidad creadora*. La promulgación y aplicación de los decretos del Concilio de Trento es, sin duda, un factor decisivo que acelera el proceso de formación del estilo³. El punto de partida es Roma y de allí se va extendiendo, con mayor o menor rapidez, al resto de Italia, y todo el orbe católico. Es obvio que los periodos de mayor creatividad e invención no son uniformes ni coinciden entre los diversos países e incluso regiones de un mismo país. Así una rama del barroco italiano renace con vigor e inusitada invención durante el siglo XVIII -en algunas zonas dura hasta el final de la centuria- en Austria y el sur de Alemania; Inglaterra presenta, como siempre, caracteres muy peculiares, pero no hay duda de que la Catedral San Pablo de Londres, por poner un ejemplo, sea barroca; en Francia, el barroco toma el aspecto de una doble reconstrucción: la del *royanme* en cuanto tal y la del patrimonio religioso, devastado durante las guerras de religión en los edificios y en los espíritus. La simultaneidad de ambos proyectos, interferirán o no se imbricarán bien del todo, lo que será un factor esencial en el carácter del barroco francés -que los franceses prefieren minusvalorar y calificar de «classique», sin demasiada justificación, pero por muy claras razones «líricas»- y en la trayectoria que seguirá en el siglo XVIII el proceso nacional francés.

En España, que había tenido papel tan relevante en la Reforma católica, tuvo el barroco un nacimiento quizá más lento, debido a que la continuidad entre la Edad Media y la Edad Moderna fue una característica esencial española, como ha muestra-

²*Ensayos críticos sobre arquitectura*. Barcelona, 1967. p. 12.

³Más algunos tratados de iconología y construcción, consecuencia de Trento.

do Julián Marías en su libro capital *España inteligible*. Para los españoles el barroco no tuvo el carácter de «restauración de la fe» ni de reconstrucción del patrimonio religioso como en Francia, por ejemplo. El barroco para España fue una «continuación creadora» y de ahí su originalidad y espontaneidad. «Es posiblemente -escribe Chueca^ dentro de este estilo donde el genio artístico español adquiere características más espontáneas y populares.» Y más adelante: «Muchas iglesias de nuestro siglo XVII y, sobre todo, XVIII resultarían edificios simples y hasta anodinos si no fuera porque, entrando en ellos, al fondo, un retablo fastuoso, refulgente y dorado, se apodera de la mirada con su dinámica y arborescente tensión. El influjo de los retablos fue tan grande que salieron al exterior cambiando el material leñoso por la piedra y se convirtieron en grandes o pequeñas portadas, que animaban igualmente los muros desnudos. Más que fachadas, salvo evidentes excepciones, encontramos en el barroco español portadas y más portadas.» Las excepciones son, como el propio Chueca muestra, numerosas, pero su observación es de lo más pertinente. La modestia y simplicidad de numerosas iglesias, no exentas ni de garbo ni de belleza, en España y América es la expresión popular del proyecto histórico español de identificación con la defensa e ilustración de la religión católica. De ahí la variedad regional de nuestro barroco, su persistencia en muchos lugares cuando el neoclásico había triunfado por obra de la Corte. Esta riqueza de modalidades barrocas «a la cual más interesante, más original y más libre», hondamente popular, me ha hecho pensar en los juicios que arrancó al ilustrado Antonio de Capmany su observación de la vitalidad del pueblo español, la riqueza que entrañaba esa forma de vida que él mismo compartía: «Bastarían las copiosas colecciones que se pueden formar de las cosas grandes, sublimes, y graciosas que nuestro pueblo, nuestro oscuro y festivo vulgo, derrama y ha derramado en todos tiempos, con la desgracia de que ni la escritura ni la tradición las hayan conservado; bastarían, vuelvo a decir, quizá para tapar la boca a los vivos y a los

mueritos de las demás naciones antiguas y modernas, que tanto han encarecido sus nobles sentencias y agudos dichos...» (Discurso preliminar. *Teatro Histórico-crítico de la elocuencia española*, 1786. p. 74) El mismo Capmany, que en un manuscrito de 1773 firmado con pseudónimo, y que publicó Julián Marías en *La España posible en tiempos de Carlos III*, pedía que se abrieran las puertas de España a Europa, ya «que la gloria de este todo cubre a todas sus partes», que vivir para una nación europea, podría haber añadido, es convivir con las demás. En 1786 Capmany no rectificaba, sino que completaba el programa de lo que había que hacer en España: para fructificar, lo nuevo tenía que enraizarse en la fecunda tierra, en el espeso humus que era el popularismo español. Por lo demás esa novedad era tanto más necesaria cuanto que el barroco católico había interpretado la realidad con afán de integralidad, pero *credencialmente* y apoyándose en una filosofía inadecuada, añeja. El problema del barroco fue que no encontró la filosofía que uniera en superadora síntesis todo lo antiguo y todo lo moderno. Esta fue la causa principal de que se f"era aban-

donando, a medida de que la sociedad europea iba entre las minorías, perdiendo la fe cristiana. El barroco no murió de agotamiento, sino por abandono. Las páginas dedicadas a la arquitectura barroca andaluza y austriaca por Fernando Chueca, son bien significativas al respecto. Lo cual no quita la necesidad de invención, de elaborar una nueva filosofía que diera cuenta del pasado y abriera las puertas del porvenir, que vivifica el antaño para crear el hogar y los demás tiempos venideros.

Estas son las reflexiones que me ha suscitado la sonora y recia prosa de Fernando Chueca Goitia. He hablado menos de sus tres libros, que el lector podrá apreciar por sí solo, que del contexto histórico del barroco, que descubre el alcance de su contenido. Una de las funciones del crítico es también practicar «salvaciones»: presentar las cosas en su conexión con las demás, dar razón de ellas, para que resplandezcan con el máximo fulgor. Pero la Tarea de absorber las ideas y los valores sólo tiene lugar en la soledad de cada lector.

J.A.