

URSULA HATJE

## Barroco

El barroco es un arte dinámico. Acción y "pathos" determinan sus creaciones y tratan de incluir también al observador. Así como el cuadro y la escultura, por medio de la apasionada movilidad del motivo y la audacia de los medios formales, sacan al espectador de su contemplación objetiva, la arquitectura le envuelve en la pródiga abundancia de sus plazas, subidas, rampas, escalinatas, pórticos, escalerillas y fugas espaciales. El salón de fiestas, la sala ajardinada y la escalera forman el núcleo del palacio barroco. Constituyen el espacio solemne para los acontecimientos en los que culmina la época barroca: procesión, ballet, ópera, fiesta.

El delirio dinámico barroco se despliega en contrastes: entre formas pequeñas y grandes, cercanas y lejanas, entre lo cóncavo y lo convexo, la luz y la oscuridad. Pero tales contraposiciones son superadas por una unicidad superior; la síntesis constituye un ideal del arte barroco. La obra de arte individual tiende casi siempre a la unión con otras obras; el género artístico aislado, a la fusión con todos los demás géneros. Bajo la dirección de la arquitectura, que ocupa, como en el Medioevo, el primer puesto, se unen la pintura, la escultura, la decoración y la jardinería. Es muy característico de esta evolución el nuevo tipo del artista universal, que es arquitecto, pintor, escultor y decorador al mismo tiempo. Su prototipo es el italiano Giovanni Lorenzo Bernini, que se convirtió en una autoridad en toda Europa y para todas las cuestiones artísticas.

El arte barroco, cuando intenta destruir las barreras entre ilusión y realidad, no aspira únicamente a la mera representación y transformación de ésta. Los medios que tiene a su disposición son numerosos. Abarcan desde el efecto ilusionista en la pintura del cuadro de caballete, el paso de la pintura a las formas plásticas de los estucados barrocos, la inclusión de la luz real en la composición plástica y los artificios de perspectiva de la arquitectura, hasta los desconcertantes efectos de reflejo del agua y los gabinetes de espejos. Al mismo tiempo se prefiere la forma abierta al infinito, de límites difusos, los grandes ejes y los espacios amplios. Su objetivo es una realidad en la que lo natural y lo sobrenatural concurren en una grandiosa unión, y que encuentra su realización ideal en el teatro barroco.

El concepto de Barroco, derivado del italiano *barocco* = desigual, tuvo en un principio, lo mismo que el término "gótico", la connotación negativa de "anormal", raro. Marca una época que se inicia con el paso del s. XVI al s. XVII, llega hasta mediados del s. XVIII, para luego encontrar, aunque sólo en pintura y decoración, su continuidad en el Rococó.

La patria del Barroco es Italia y los países influidos por ella, pero los principios barrocos son válidos también para los estilos propios de las países nórdicos.

El término "barroco", en sentido más estricto, no puede aplicarse a todas las manifestaciones artísticas de este período. Francia desarrolla en el s. XVII un *Clasicismo barroco francés* y también el arte de Holanda, Alemania del norte y, sobre todo Inglaterra, está determinado por rasgos clasicistas.

Política y socialmente esta época está dominada por el absolutismo, tanto de la Iglesia como del Estado, cuyo representante más importante es el Rey Sol, Luis XIV (1638-1715). (...) El poder encarnado en una persona encuentra su justificación en la idea de la monarquía instituida por Dios: el rey es el representante de Dios sobre la tierra. A dicha concepción se une la idea de los antiguos héroes. En general, la cultura barroca está determinada por la *alegoría*, un sublime juego espiritual con formas imaginativas humanistas clásicas y cristianas.

(...) Roma seguirá siendo, hasta mucho después de mediados del s. XVII, el gran centro artístico europeo, a donde se dirigen arquitectos, pintores, escultores y amantes del arte de todos los países, para admirar y estudiar, junto a las obras clásicas, a Rafael, Miguel Ángel y la Roma barroca de los papas. Tanto los artistas que vuelven a su patria como la *Compañía de Jesús* colaboraron en la expansión universal del Barroco romano. El carácter majestuoso y triunfal de este estilo, su esplendor delirante, constituía para los jesuitas un elemento propicio en su afán contrarreformista. (...)

Los supuestos del *Rococó* se desarrollan [en Francia] ya hacia 1700... El Rococó, ... cuyo nombre se deriva de "*rocaille*", así como el Rococó del sur de Alemania, son de importación francesa o manifestaciones derivadas, que se designan como *Rococó particular*. (...)

En Francia el Rococó se manifiesta casi exclusivamente en obras profanas: en la decoración de los palacios, en jardines, en el retrato y en los temas de una pintura de carácter paradisíaco, alegre y festivo. Alemania meridional, en cambio, permite la entrada en sus iglesias a la rocalla, tan mundana en sus orígenes, consiguiendo de este modo un florecimiento incomparablemente preciosista del arte religioso barroco tardío.

---

De *Historia de los estilos artísticos*, Ed. Istmo, Madrid, 1974.

**PAOLO PORTOGHESI**  
**Los grandes temas de la Arquitectura Barroca**

.. la investigación analítica de un momento tan rico de fermentos vitales permite abordar la enumeración de los grandes temas en torno a los cuales, durante más de un siglo, se fijará la atención de la cultura artística; temas como el infinito, la relatividad de las percepciones, la popularidad y la fuerza comunicativa del arte, el sentido de la historia como continuo devenir, el papel de la técnica como factor de autonomía, y la naturaleza interpretada como vicisitud dinámica.

Muchos de estos temas son herencias del renacimiento y del manierismo, pero es nueva su capacidad de transferirse a la imagen y de determinar la estructura.

### **El infinito**

"El espacio infinito tiene una aptitud infinita, y en esa aptitud infinita se celebra un acto infinito de existencia" había escrito Giordano Bruno en el primer diálogo de *De l'infinito, universo e mondi*. (...) En arquitectura el sentido de la infinitud se lleva al fragmento de un episodio edilicio con procedimientos diferentes de los del arte figurativo, sobre todo por medio de la curvatura, los artificios perspectívos y el mecanismo proporcional. (...)

El perfil sinusoidal que orienta la masa mural a lo largo de directrices diagonales es la gran conquista lingüística del barroco romano. ... reducido a una simple alusión, como en el tema repetido hasta el infinito de los portales con las esquinas oblicuas, conserva un valor propio y se convierte en módulo determinante de un nuevo escenario urbano, en el que la calle se anima con episodios múltiples que rechazan el valor de recorrido inerte comprendido entre bastidores situados en el mismo plano.

Otro instrumento fundamental para alcanzar un objetivo análogo en la proyección central usada en sentido ilusionista. La cúpula de S. Luca, en la que, detrás del esquema de nervaduras radiales, derivado del San Pedro de Miguel Ángel, aparece un encasetonado dispuesto en mallas estelares que disminuyen con rapidez, es claramente una nueva interpretación del valor simbólico de la cúpula como imagen del cielo, mientras que el mismo planteamiento proporcional del organismo, imponiendo la fruición en una posición poco natural, con la cabeza totalmente vuelta hacia arriba, tiende a crear, con una eficacia retórica, un sentido de vértigo al revés. (...)

El interés por lo infinitamente pequeño como contracción progresiva de un tema plástico es frecuente en el barroco y encuentra su expresión en el modo en que se afronta el tema de la voluta en torno a la cual la fantasía y el rigor lógico se empeñan a fondo durante más de un siglo. Piénsese en la serie de espirales de unión entre las plantas de

las fachadas de dos órdenes...

### **El ilusionismo óptico**

... la cultura barroca coloca el problema de la percepción en el centro de sus intereses. (...)

En la arquitectura... se razona y se proyecta todavía en términos de ejes y recorridos jerárquicamente diferenciados, pero la visión axial sólo tiene la misión de enlazar en una unidad los tiempos de una narración continua que se desarrolla a lo largo de toda la estructura envolvente, que quiere ser indagada y vivida en sus más mínimos detalles.

### **Forma-luz y Forma-color**

Para Bernini el rayo de luz oculto sirve para forzar el valor de la imagen con la ilusión de una luz propia, diferente de la del ambiente en el que se encuentra el observador, con una mayor intensidad que subraya una jerarquía de valores y contrapone al espacio de la experiencia un espacio ficticio semejante al pictórico, pero recorrible, verificable en su extensión real. (...)

Para Borromini el modelado de los miembros arquitectónicos, el diseño del orden, se convierte en una función de las condiciones de luz. Ya no existen reglas proporcionales de validez universal: las medidas de las salientes, las inflexiones de las superficies, las separaciones y los pliegues decorativos vienen determinados por la exigencia de conseguir un determinado efecto de luminosidad coherente con el planteamiento del organismo. (...) Estas consideraciones ponen en crisis toda la teoría clásica de las proporciones, derivadas de una forma abstracta del cuerpo humano...

### **La fruición del Barroco**

El lenguaje del barroco romano propugna una arquitectura eminentemente ciudadana que aproveche cualquier recurso para encontrar una resonancia profunda, no sólo en las personas entendidas y refinadas, sino también en el hombre de la calle. El programa político de la clase dominante de distraer al pueblo con bellas imágenes de la vida ciudadana se convierte, con el esfuerzo lingüístico de los artistas, en una voluntad de comunicación universal, discurso articulado a mayor número de niveles de accesibilidad, de modo que conserven su significado y pregnancia tanto para el hombre culto como para el observador.

---

*De Roma Barocca. 1º Nascita de un nuovo*  
Laterza, Bari, 1973. Trad. J. Valentino, Arq.

**CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ**  
**La ciudad barroca**

...Hacia fines del siglo XVI, ya es evidente una pronunciada tendencia a la sistematización, que se había iniciado en Roma como manifestación de la tarea renovadora de la Iglesia Católica. La base era, por lo tanto religiosa, y el objetivo era expresar el rol de

Roma como centro dominante del mundo católico. Por lo tanto, era natural que el cambio decisivo estuviese señalado por una obra a nivel *urbanístico*. En 1585 el papa Sixto V pone en marcha un grandioso plan para la transformación urbana de Roma. La idea fundamental del plan ya habría sido desarrollada antes que el cardenal Montalto, Felice Peretti, iniciara su pontificado en 1585, con el nombre de Sixto V. Rápidamente, el papa colocó al frente de la obra al arquitecto pontificio Doménico Fontana, y en 1586 ya se había completado la primera gran calle, la Via Felice (hoy Via Sixtina). El objetivo fundamental del plan era unir los principales centros religiosos de la ciudad por medio de avenidas rectas.

Fontana escribe: "Queriendo además Nuestro Señor facilitar el desplazamiento a aquellos que, movidos por la devoción, o por los votos suelen visitar a menudo los más santos lugares de la Ciudad de Roma, y especialmente la siete Iglesias tan famosas por las grandes indulgencias, y reliquias, que se encuentran allí, ha abierto en muchos lugares numerosas calles amplísimas y rectas, de modo que cualquiera a pie, a caballo o en carruaje parta del lugar que se desee de Roma y se dirija fácilmente a las más famosas devociones".

También Sixto V ha integrado en su plan fragmentos de la planificación regular del Renacimiento, realizados por sus predecesores, especialmente el tridente de la Piazza del Popolo, de la que parten tres calles uniendo la principal puerta de la ciudad con diferentes barrios de la misma. Las nuevas calles trazadas por Sixto V estructuran también la amplia y descuidada área situada entre la ciudad medioeval y las murallas aurelianas. En su conjunto, el plan dio a la ciudad una nueva coherencia. Los "nodos" aislados del pasado, se unen para formar una red en la que se expresa el rol del elemento individual como parte del sistema religioso general.

El plan de Sixto V hace de Roma el prototipo de la unidad fundamental de la arquitectura barroca: *la ciudad capital*. Esto es natural si se considera el rol de Roma como centro de uno de los mayores sistemas de la época, y su glorioso pasado de *caput mundi* de la antigüedad. El desarrollo de la ciudad capital es, entonces, la primera respuesta real a la necesidad de concreción "visible" de la estructura del mundo barroco. La cita de Doménico Fontana demuestra que el proyecto realizado tenía además un fin propagandístico, ya que facilitaba y obligaba a una visita sistemática a los "lugares santos".

De tal modo, toda el área urbana se compenetra de valores ideológicos y se convierte efectivamente en una *ciudad santa*.

(...) Ya en 1574, el papa Gregorio XIII había promulgado nuevas normas para la construcción de los edificios de Roma, preparando la ciudad para el gran plan de su sucesor. Las normas establecían que los edificios debían de estar unidos entre sí, y que los espacios abiertos entre edificios debían estar cerrados por muros. Evidentemente el objetivo era *unificar* el paisaje urbano, formando espacios

urbanos coherentes, definidos por las superficies continuas de los edificios. (...)

Por lo tanto, en la ciudad barroca el palacio aislado pierde su individualidad plástica y se convierte en parte de un sistema mayor. Esto significa que el *espacio* entre los edificios adquiere una nueva importancia, como verdadero elemento constitutivo de la totalidad urbana. De hecho, el plan de Sixto V es una planificación de espacios antes que una distribución de edificios. El plan barroco organiza la extensión en función de "centros focales", de los cuales siempre uno es dominante. Ya que estos centros representan un momento estático respecto al movimiento horizontal, debían ser definidos por medio de ejes *verticales*.

Sixto V y Doménico Fontana eran conscientes de este problema espacial fundamental, y usaron obeliscos egipcios, encontrados en las ruinas romanas, para señalar los nodos del sistema. En otros casos, y con el mismo objetivo, se usaban edificios; las altas cúpulas de las iglesias se prestaban especialmente para dar una dimensión vertical a la extensión horizontal de la ciudad; de esta forma el símbolo eclesiástico se convierte en parte orgánica del sistema urbano. Si bien estos edificios "monumentales" pueden tener un fuerte valor plástico, no están nunca aislados del conjunto. (...)

De esta forma, la fachada barroca está en función del espacio urbano que la antecede, y también del edificio al que pertenece. En general, podemos afirmar que la ciudad barroca converge sobre (o se irradia desde) edificios "monumentales", que representan los valores fundamentales del sistema. (...)

Los centros focales de la totalidad urbana pueden ser definidos también en términos puramente espaciales, es decir, como *plazas*. La plaza, naturalmente, tiene una larga tradición como "corazón" real de la ciudad, pero mientras que habitualmente su función era de naturaleza pública y cívica, la época barroca la convierte en parte del sistema ideológico general. Esto es particularmente evidente en la "place royale" francesa, donde el espacio está simétricamente centrado en la estatua del soberano. (...) La más grande de todas las plazas "ideológicas" es, sin duda, la de San Pedro de Roma...

La estructura de la ciudad barroca consiste, por lo tanto, en centros (edificios monumentales y plazas), relacionados por medio de calles rectas y regulares. Los edificios están integrados con el esquema de recorridos definido por las calles, de manera de obtener una nueva integración entre interior y exterior. Una análoga integración se establece entre la ciudad y sus alrededores. (...)

Los principales edificios monumentales de la arquitectura barroca eran naturalmente la iglesia y el palacio, ya que re-presentaban los dos poderes principales de la época.

## FRANCO MANCUSO

### La plaza barroca

La ciudad barroca es una ciudad de calles y monumentos: las plazas barrocas son bisagras escenográficas de los sistemas circulatorios, o prosenios de monumentos...

La renovación de la ciudad en la época barroca sigue dos líneas principales, íntimamente conectadas entre sí. La primera comprende las intervenciones realizadas dentro de la ciudad, sobre todo en el sector vial: apertura de nuevas calles, ejes rectilíneos y prolongación de calles existentes, nuevas plazas colocadas con objetivos escenográficos en el cruce de los ejes circulatorios, o en relación con edificios monumentales. La segunda, las intervenciones realizadas en el exterior de la ciudad, los parques, las villas suburbanas, las grandes avenidas de acceso, las puertas monumentales en las murallas. La ciudad sale por primera vez de sus confines, y se estructura al mismo tiempo internamente, a través del uso de sistemas viales de dimensiones hasta el momento inusitadas. (...)

La ciudad se renueva a lo largo de los ejes que corresponden a los recorridos de la aristocracia. Ofrece una imagen que aísla las partes más cualificadas, y esconde las más míseras y degradadas. La ciudad de los ricos se separa de la ciudad de los pobres. La movilidad territorial y los desplazamientos diplomáticos entre culturas diferentes, hace que los modelos extranjeros adoptados en las capitales, hasta ahora irrelevantes, se impongan como puntos de referencia importantes. Italia exporta un modelo de calles y plazas, la Roma barroca de Sixto V y Carlo Fontana, y los recupera a través de sus aplicaciones en otros países. (...)

Las plazas que se construyen pueden responder a cuatro tipos de situaciones: 1) las realizadas en el punto de encuentro de nuevos ejes viales, con operaciones de demolición en la ciudad preexistente; 2) aquellas abiertas para poner en resalto monumentos religiosos y civiles preexistentes, o contemporáneamente a la construcción de nuevos monumentos; 3) aquellas realizadas ex novo en las nuevas ciudades o en la expansión de ciudades existentes; 4) aquellas ya existentes y modificadas por importantes intervenciones de mejoramiento estético.

En los dos primeros casos se encuadran muchas de las plazas realizadas en Roma, donde se expresan cada vez más intensamente las ambiciones urbanísticas de la corte papal, que utiliza a menudo, y especialmente en la época barroca, a los arquitectos más conocidos para efectuar en el centro de la ciudad grandes operaciones de demolición y de rectificación de la estructura vial preexistente. Al principio, las intervenciones son casi exclusivamente en el área vial, pero rápidamente se

agregan nuevas plazas y "telones" perspectivísticos en correspondencia con los ejes viales de mayor importancia (como sucede en Piazza del Popolo). La forma y las dimensiones de las plazas están dictadas por las reglas de la perspectiva, y la geometría, en sus formas más complejas, es el principio que gobierna los procedimientos compositivos, estudiados de manera de considerar las visuales que se presentan desde las calles, buscando complejos efectos escenográficos.

El segundo grupo de plazas encuentra también amplias realizaciones en la Roma barroca. Plazas abiertas frente a edificios religiosos (como la de Santa Maria della Pace, la de S. Ignazio, y principalmente la de San Pedro) y menos frecuentemente, en relación con palacios (como frente al Palacio Montecitorio).

La forma se apoya en complejos procedimientos compositivos, en los que la geometría está en función de la simetría y de valores escenográficos, y el proyecto modifica tanto el sistema planimétrico del espacio abierto como las características arquitectónicas de los edificios que lo rodean, así como las relaciones proporcionales entre la planta y los alzados.

El mismo procedimiento compositivo se adopta en las plazas realizadas en las ampliaciones y en reconstrucciones de la ciudad; como en Torino, donde se retoma el esquema ortogonal de origen romano, y las plazas tienen forma regular, la mayoría de las veces rectangular (como en la Plaza S. Carlo, colocada a caballo entre el núcleo originario y la nueva expansión). En Catania, cuando se realiza el plan de reconstrucción, después del terremoto de 1693, y se propone para la ciudad una malla casi ortogonal con ejes viales, las plazas aparecen en los cruces de estos ejes y frente a los edificios más significativos (Plaza del Duomo y Plaza Dante). (...)

Por lo tanto, la plaza siempre tiene forma regular y geoméricamente definida, cuadrada, rectangular, hexagonal, en semicírculo. La dimensión es variable, aunque relevante, y siempre condicionada por relaciones geométricas; la posición es central, a menudo baricéntrica, retomando siempre modelos ya experimentados en las épocas precedentes.

Las intervenciones tendientes a mejorar estéticamente ambientes y plazas ya configuradas en épocas precedentes, tienen raíz en el Renacimiento; sólo que ahora se actúa sobre los detalles, emplean con frecuencia elementos de equipamiento, estatuas, fuentes, a veces existentes en la plaza preexistente. (como en Plaza Navona en Roma, importantísima desde la época medieval, con el mejoramiento de las tres fuentes y la fachada de S. Agnese; o en la Plaza Pretoria, en Palermo, con la gran fuente y las estatuas que la rodean).

Más complejo resulta el análisis de las funciones. La ciudad barroca es ya compleja: las funciones se especializan en las partes, y aparecen edificios para actividades específicas: hospitales, asilos,

universidades, cuarteles.

A la ciudad popular se contraponen la de la aristocracia, y la lógica de la organización jerárquica de las funciones reconocible desde la ciudad de la época medioeval, ahora aparece abstracta, a menudo comprometida y confusa, con objetos simbólicos vistosos pero de contenido insignificante. Es como si existiesen dos ciudades: una simple, representada por las funciones elementales pero fundamentales, y otra, la de las superestructuras ligadas al nuevo aparato social.

En principio se puede decir que estas plazas nuevas tienen una función ligada con el tránsito; pero la función determinante está relacionada con el objetivo de transformar "estéticamente" la ciudad.

---

De *La Piazza della Città Italiana*, en AA.VV., *La piazza e la città*, Istituto Italiano de Cultura di Parigi, Mondadori  
Ed., Milano, Diciembre 1985. Trad. J.Valentino, Arq.

<b>CH. NORBERG-SCHULZ</b> <b>El significado de la arquitectura barroca</b>
---

### **Introducción**

Esencialmente la arquitectura barroca es una manifestación de los grandes sistemas de los siglos XVII y XVIII, en especial la Iglesia Católica Romana y el sistema político del estado francés centralizado. El propósito del arte barroco era simbolizar al mismo tiempo la rígida organización del sistema y su poder de persuasión y, en consecuencia, la arquitectura se presenta como una síntesis singular de dinamismo y sistematización. Si bien los edificios barrocos se caracterizan por la vitalidad plástica y la riqueza espacial, un estudio atento revela siempre una organización sistemática subyacente. Persuasión y propaganda solo se tornan significativas en relación con un centro que represente los axiomas básicos del sistema. Los centros religiosos, científicos, económicos y políticos del siglo XVII eran focos de fuerzas radiantes que, vistas desde el centro mismo, no tenían límites espaciales. Por lo tanto, los sistemas de la época poseían un carácter abierto y dinámico y a partir de un punto fijo podía prolongárselos al infinito. En este mundo infinito, «movimiento» y «fuerza» son de importancia primordial. Se comprende entonces cómo los dos aspectos aparentemente contradictorios del fenómeno barroco, sistematicidad y dinamismo; forman una totalidad significativa. La necesidad de pertenecer a un sistema absoluto, y al mismo tiempo más abierto y dinámico, es la actitud esencial de la época barroca. Ya d'Alembert hablaba sobre el "*esprit de système*" del Siglo XVII.

También puede definirse el mundo barroco como un gran «teatro» donde a cada cual se le asigna un papel. Participación presupone imaginación, facultad que se educa por medio del arte, de modo que el arte era de importancia esencial en esa época. Sus imágenes eran un medio de comunicación más directo que la demostración lógica y, por añadidura, accesible al analfabeto. El más espléndido «teatro» barroco es sin lugar a dudas el centro del mundo católico romano, la Plaza de San Pedro, en Roma, construida entre 1657 y 1667 por el gran maestro

del arte persuasivo barroco, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). En primer término, la "plaza" tiene un fundamento simbólico, según lo expresan las propias palabras de Bernini: «Siendo la iglesia de San Pedro casi la matriz de todas las otras, debía tener un pórtico que demostrase materialmente cómo recibir con los brazos abiertos a los católicos, a fin de confirmarlos en su fe; a los herejes, para reunirlos con la Iglesia; a los infieles, para iluminarlos en la verdadera fe». Bernini realizó su programa de tal manera que la Plaza de San Pedro es una de las plazas más grandiosas que se hayan concebido jamás. El espacio oval principal puede definirse como «cerrado y abierto al mismo tiempo». Está claramente definido, pero la forma oval crea una expansión a lo largo del eje transversal. En lugar de una forma acabada y estática, se crea una integración con la realidad exterior, expresada también por la columnata «transparente». El espacio se convierte, realmente, en el «punto de encuentro de toda la humanidad» mientras su mensaje se irradia hacia el mundo entero. El obelisco desempeña una función importante como nodo donde todas las direcciones se unen y se conectan con el eje longitudinal que conduce a la iglesia. Se crea así una síntesis ideal de concentración y de dirección longitudinal hacia una meta. El tema se repite en el interior de la iglesia, donde el movimiento encuentra su motivación final en el eje vertical de la cúpula divina. La Plaza de San Pedro es un extraordinario ejemplo de composición espacial, digno de su función de centro principal del mundo católico. Al mismo tiempo, Bernini ha logrado concretar con singular sencillez la esencia de la época barroca. Con más eficacia que cualquier otro ejemplo, la Plaza de San Pedro demuestra que el fundamento del arte barroco reside en los principios generales y no en la riqueza de los detalles.

La importancia constitutiva de «espacio» sugerida por el Manierismo se realiza plenamente en la arquitectura barroca. En lugar de una estructura de miembros plásticos, el edificio barroco está constituido por elementos espaciales en interacción, modelados por fuerzas externas e internas. Ya se ha hablado del espacio en relación con la arquitectura renacentista, pero como de un «continuum» uniforme, subdividido por miembros arquitectónicos geoméricamente dispuestos. El espacio barroco no puede ser interpretado de este modo. Dice Argan: «La gran novedad es la idea de que el espacio no circunda a la arquitectura, sino que se fenomenice en sus formas».

### **El edificio**

Las iglesias barrocas pueden considerarse variaciones sobre los tipos básicos de «planta longitudinal centralizada» y de «planta central alargada» desarrollados durante las últimas décadas del siglo XVI. Se manifestó entonces una búsqueda más deliberada de la integración espacial, y la iglesia barroca sirvió como campo de experimentación para el desarrollo de ideas espaciales más avanzadas. El paso decisivo lo dio Francesco Borromini (1599-1667), quien deliberadamente introdujo el espacio como elemento constitutivo de la arquitectura. Sus espacios son totalidades complejas, dadas a priori como figuras indivisibles. Sirviéndose de todos los medios de que disponía, Borromini trató de subrayar este carácter, sobre todo mediante la continuidad de los muros perimetrales. Buen ejemplo es el claustro de San Carlos de las Cuatro Fuentes, en Roma (1635-1636), circunscripto por un sistema continuo de columnas ordenadas rítmicamente. No existen ángulos en el sentido común del término, ya que la cruja más estrecha del sistema mural se desarrolla en una curva convexa en los puntos donde deberían hallarse los ángulos. Con los medios más simples, Borromini logra crear un «elemento» espacial

unificado. En otras palabras, el espacio se entiende como una «unidad» que puede articularse pero no descomponerse en elementos independientes. En la pequeña iglesia inconclusa de Santa María de los Siete Dolores (1642), Borromini intentó por primera vez independizar espacialmente diversos elementos de este tipo. (...)

En las obras de Guarino Guarini (1624-1683) se desarrollan sistemáticamente los principios generales propuestos por Borromini. Guarini compuso plantas complejas con «células» interdependientes o interpenetrantes, logrando organismos «palpitantes» que dan a las ideas barrocas de extensión y movimiento una nueva interpretación dinámica vital. Un ejemplo singularmente interesante lo brinda San Lorenzo, en Turín (1668), donde un organismo centralizado se desarrolla en torno de un espacio octogonal, cuyos lados están curvados convexamente hacia el interior. Un presbiterio ovalado transversal se agrega al eje principal, conforme al principio de interdependencia o «yuxtaposición palpitante». Sobre el eje transversal podrían haberse agregado espacios similares, que no fueron realizados. En principio, el sistema es «abierto», pero Guarini solo ha usado algunas de las posibilidades de agregar espacios secundarios, creando así lo que se ha calificado de «edificio centralizado reducido». El método de Guarini podía aplicarse a iglesias grandes y pequeñas, a plantas centralizadas y longitudinales, como una «ars combinatoria», y su contribución esencial consiste en el desarrollo de grupos espaciales «abiertos». Sus ideas resultaron de importancia fundamental para la arquitectura del barroco tardío de Europa central. (...)

### **Articulación**

La cualidad más notoria de la articulación del muro exterior barroco es la supresión de los motivos conflictivos propios de la arquitectura manierista. La «opera di mano» retorna con mayor seguridad sobre una base de almohadillado, pero ahora se caracteriza por un orden colosal dominante. Hacia el centro de la fachada es típico un aumento de la intensidad plástica, relacionando la articulación con los ejes longitudinales primarios de la composición espacial. Un ejemplo neto lo brinda en Roma el palacio Chigi-Odescalchi (1664-1667), de Bernini, en tanto que su primer proyecto para el Louvre (1664) constituye una variación magnífica de los temas básicos.

(...) En la arquitectura religiosa, los problemas de la articulación mural son algo distintos, debido a la organización espacial diferente y al contacto tradicionalmente más íntimo con el entorno. La innovación más destacada fue el «muro ondulado», introducido por Borromini como una nueva interpretación de la interacción que se desarrolló por primera vez en la iglesia de la Compañía de Jesús (Il Gesù). En San Carlos de las Cuatro Fuentes (1665- 1667), la fachada parece resultar de la interacción de fuerzas interiores y exteriores. El muro ondulado fue aplicado luego a los grupos espaciales «abiertos» de la arquitectura guariniana, donde se presenta como una envolvente continua. Uno de los primeros ejemplos es la capilla de Smirice, en Bohemia, obra realizada en 1700 por Christoph Dientzenhofer.

---

De Christian Norberg-Schulz, *El significado en la arquitectura occidental*, Buenos Aires, Ed. Summa, 1979