

UN ENSAYO DE APLICACION DE LA TEORIA DE WOLFFLIN A LA ARQUITECTURA COLONIAL CUBANA

manjora 942

WOLFFLIN, verdadero reivindicador del barroco, nos ha enseñado a mirar este movimiento no como una degeneración o decadencia del clásico, sino como una forma de belleza distinta.

Con este espíritu de reivindicación del barroco se han hecho los trabajos de sus discípulos, de Angel Guido en el arte hispanoamericano, de Benedetto Croce en la literatura, así como mi tesis acerca del barroco colonial cubano.

Sentado, pues, el carácter del barroco, no como decadencia, sino como "una manera distinta de ver", según el concepto wölffliano, pasemos a considerar los dos polos en que se ha debatido la historiografía del arte siempre, el clásico y el barroco, eje alrededor del cual giran los conceptos fundamentales de la historia del arte de Enrique Wölfflin y su posible aplicación a Cuba.

El estilo clásico buscaba la pureza lineal y abstracta en su extrema frialdad. El barroco vino como una reacción a todo esto: se buscó la agitación, la inquietud ondulante, el *pathos* del movimiento, quizás la teatralidad, pero era necesario romper el hielo del clasicismo, y así muy a menudo se pasó de lo inorgánico al mundo de lo orgánico. Fué un modo de ver en manchas y no en líneas, dijo Wölfflin, un nuevo concepto de belleza, que, desestimando la línea, prefiere la organización armónica de masas, el juego de luces y sombras, las curvas, y sobre todo las formas elipsoidales que ofrecen distintos puntos de vista.

Con ese espíritu de intolerancia a todo que le caracteriza, obtiene su mayor conquista huyendo de la línea y de la forma, básica en toda estructura a las que se goza en romper o eludir.

Como todo movimiento universal, el barroco tuvo que darle la vuelta al mundo; ya yo he señalado cómo de Europa a América "soplaron vientos barrocos", dándonos cada región su tonalidad.

En aquellos lugares donde la raza indígena subsistía y tenía un profundo sentido artístico dió verdaderas creaciones de gusto más o menos local y provinciano; pero no por ello genuinamente barroco. En aquellos otros en que la piedra era escasa y difícil de trabajar y en que la población indígena había carecido de todo espíritu artístico como fué el nuestro, dió un barroco extremadamente modesto y sencillo;

pero no por ello escaso de belleza, porque si no ofreció filigranas de piedra, buscó su espíritu, por lo menos, en el movimiento de las fachadas, en el colorido de sus torneados barrotes de madera y en sus tejados, en el artesonado de sus altares y techos, y en la curva graciosa de sus ventanas de hierro recogidas en haz en la parte superior en forma de cáliz... He aquí el aporte de Cuba al movimiento barroco del mundo.

A mi juicio Cuba dió de 1760 al siglo XIX su momento más genuino en la arquitectura colonial, que no fué otro que el barroco. Según mi opinión, éste fué el único período de originalidad e interés que nos ofreció la época colonial. De aquí que éste sea el que yo estudio en mi tesis, como el momento en que culminó una forma arquitectónica traída de España—de Sevilla, Cádiz y Jerez de la Frontera con seguridad—llegando al fin a encontrarse a sí misma, dándonos una muestra sobria y atemperada pero barroca al fin, de un estilo que se ha calificado con toda precisión de *herreriano-churrigueresco*, cuya misma denominación nos está diciendo el carácter de transición entre los dos polos wölfflianos, pero al que no podemos considerar en modo alguno como greco-romano ni plateresco, estilos que en ningún momento se vieron en Cuba en la etapa colonial que nos ocupa, según la opinión autorizada de arquitectos especializados en la materia como Joaquín Weiss, Bens Arrarte y Silvio Acosta. Bens Arrarte ha dicho que ninguna de las construcciones del siglo XVIII podemos situarla dentro del linealismo del XVII, pues,

por el movimiento de sus remates, por la libertad y las licencias que se observan en las distintas partes de la composición, todo esto las clasifica entre las nacidas después del florecimiento del barroco español sobre la rigidez clásica herreriana.

Si aceptamos a nuestro barroco cubano como un herreriano-churrigueresco, pasemos a considerar algunos caracteres que desde el punto de vista formal exclusivo, siguiendo la técnica wölffliana que nos inspira este trabajo, he hallado yo en el curso de mis investigaciones acerca de nuestro barroco colonial, cuando en la primera parte de mi ensayo con ese enfoque puramente formal, llego a algunas conclusiones estudiando la "for-

ma" desvinculada de lo que se ha llamado el "contenido", con ese énfasis absurdo de abstracción que guía la obra de Wölfflin.

Nuestro barroco cubano fué pues "herreriano" debido a los factores poco propicios que le ofrecía el ambiente, y "churrigueresco" en detalles ornamentales; ménsulas o consolas, cozones que rematan columnas, áticos o que simplemente adornan las fachadas, cuadrifolios, piñones moldurados, cornisas que se enroscan, frontones que se interrumpen para encuadrar un escudo nobiliario o religioso, nichos, hornacinas... y sobre todo, su carácter fundamental y *sui-géneris* está dado en el movimiento de sus fachadas; única veta en la que pudo explayarse el barroco. Sus caracteres son en las iglesias: planos en entrantes y salientes concavidades, nichos y hornacinas que conducen la vista a un eje central que rematará en un cuadrifolio o simple óculo rematado por un piñón moldurado en triángulo o media luna. Y en cuanto a la vivienda doméstica, qué mayor colorismo (y por colorismo entiende Wölfflin barroquismo) que esas fachadas blanqueadas de cal o de tintes más cálidos, coronadas por esas pseudo cornisas proyectantes de varias hileras de ladrillos de un rojo quemado, que apean en barras a veces torneadas, hermosos guardapolvos que protegen del sol excesivo, lanzando sus sombras sobre la pared lisa, donde se abren huecos que son el portón claveteado, cuya hoja sigue la línea curva o mixtilínea del arco interior; y esos palcos abiertos a la calle; ventanas voladas de hierro o madera torneadas pintadas de verde o azul prusia, sobre las que a veces vuela un balcón de madera que nos recuerda las solanas o miradores de la España morisca. ¡Queremos un mayor barroquismo!... El barroco no consiste sólo en fachadas e interiores excesivamente ornamentados sino en todo aquello en que hay movimiento, que vibre, o que por lo menos nos incite a movernos a nosotros, a cambiar de posición para buscar distintos puntos de vista.

Yo he encontrado como cualidad fundamental de nuestro barroco tan sobrio, el *movimiento borrominesco*, debido a la influencia más bien de Borromini que de Churriguera que se deja sentir en nuestras obras y principalmente en la que culmina el estilo; la Catedral de La Habana, que tiene mucho más del espíritu del barroco italiano que del español, recuerda San Carlo alle Quattro Fontane y aún la misma Santa Inés de la Plaza Navona.

No es que nuestro barroco sea italiano, sino más bien una interpretación española del movimiento que Borromini imprimió a sus fachadas, única salida que tenía el estilo en un medio en que ni la piedra dura—las calizas coralinas de la costa—ni la raza carente de espíritu estético había sido capaz de crear la ornamentación que se enciende en el churrigueresco.

Y ese movimiento borrominesco lo encontramos en las fachadas de sus iglesias (las más elaboradas) y en las viviendas burguesas con su in-

menso portón claveteado, su balcón colgante y sus ventanas voladas en las que encontramos prodigios de movimiento en sus hierros arcados o en sus barrotes torneados, en las que el efecto de luces y sombras se completa con la que proyecta el alero o guardapolvo apoyado en elaboradas torna-puntas.

A nuestro juicio nuestro barroco encaja dentro del período inicial del churrigueresco español

en que aún no se ha perdido la línea recta en la ornamentación y se respetan los elementos estructurales,

si bien nuestra Catedral habanera

sobrepasa todo este período *inicial* para alcanzar los límites del *verdadero*, en que todos los elementos constructivos se quiebran y retuercen, buscando borrar toda estructura arquitectónica, la que se somete a la escultura, en que todo es movimiento y vibración, buscando la línea ascensional, la verticalidad características del barroco español.

Hay en ella, pues,

un movimiento innegable, conseguido, más que por la concavidad de la parte central, por el esquinamiento o desviación lateral de los capiteles y bases de las pilastras que flanquean la puerta central, consiguiendo una línea vertical que arrastra la mirada hasta el remate del piñón moldurado. Hay otro movimiento horizontal que contrarresta al anterior, que consiste en la cornisa que se revuelve sobre los capiteles y jambas, movimiento que culmina sobre la puerta principal para enmarcar el escudo de la Compañía de Jesús, fundadora de la iglesia. Movimientos pues, verticales y horizontales, concavidades y nichos que le dan un carácter profundamente borrominesco, en que hay, sin embargo, cierta contención herreriana, inherente a nuestro estilo colonial; como vemos, el artista ha dado un gran paso de avance; ha jugado con los elementos arquitectónicos, pero no ha logrado borrarlos; aún permanecen en ella los órdenes sencillos superpuestos, los nichos y los alerones del estilo jesuítico. Pero cuánto no se ha andado desde la fachada de la iglesia de San Francisco de Paula, por ejemplo, hasta ella.

Además yo he creído ver en la Catedral la culminación de una forma arquitectónica que nació en el palacio de la Intendencia—hoy Tribunal Supremo—cuyos planos es posible que se hicieran en España—progresando en el también palacio de los Capitanes Generales (el actual Ayuntamiento), así como en algunas casonas y palacetes (en la de Martín Calvo de la Puerta por ejemplo), donde fué tomando soltura.

En este estudio formal de nuestra arquitectura colonial, en que siguiendo a Wölfflin estudiamos la fachada más que la coordinación de espacios, yo he incluido en mi tesis una clasificación formal de nuestro colonial en tres perio-

dos realizada por los arquitectos cubanos Bens Arrarte y Silvio Acosta. Son ellos: 1) de formación o primario (de 1700 a 1760); 2) cubano (de 1760 a principios del siglo XIX); 3) neoclásico (siglo XIX).

Como se ve, el primero y el segundo corresponden al barroco, siendo el segundo netamente cubano como ya señalamos.

Primer período.—Se caracteriza por la superposición de órdenes con altos pedestales, los huecos cuadrados, poligonales y el típico cuadrifolio (según Silvio Acosta, una originalidad del colonial americano, sobre todo, de Cuba y México), los nichos u hornacinas con esculturas, los piñones barrocos, las balaustradas de gruesos barrotes de barro o terracota, las bóvedas por aristas o la típica de media naranja... (iglesia de Paula), si de madera, en vigas que se distribuyen en forma de abanico; torres escalonadas y cuadradas coronadas por una pequeña cúpula... como la de la iglesia de San Agustín de La Habana...

Torres cuadradas y macizas que aparecen a un lado de la fachada, estando a veces en el medio (convento de San Francisco, La Habana, e iglesia de las Mercedes, Camagüey) y son muy contadas las que en este período aparecen flanqueando la puerta principal como en el Cristo de La Habana.

El movimiento se inicia ya en los planos en entranques y salientes que iniciados en San Francisco culminarán en la catedral en el segundo período; también es observable en el movimiento ascensional de los remates que ya comienza. Hay en este Convento de San Francisco también remates que prelude el movimiento de molduras de la fachada catedralicia. Sobre todo su cuerpo central y remate son casi idénticos. Igualmente se encuentran los alerones... y un par de molduras centrales que inician el movimiento, enmarcando una hornacina con su estatua.

En la puerta interior del zaguán o vestíbulo del hospital de Paula hay dos pilastras de paramento curvo que aparecerán después en las grandes pilastras interiores de la Catedral, así la cornisa que se revuelve enmarcando una concha (motivo también del rococó francés) aparecerá con diversas variaciones en molduras de residencias del segundo período, de la Casa de Intendencia, de la de Gobierno, para culminar en la Catedral. Conchas de influencia "rocaille" que aparecen en la puerta principal de La Cabaña y en la del convento de San Francisco.

Un último detalle: esa vibración hacia un eje central que ya señalamos en la Catedral, la hemos visto aparecer por primera vez en las pilastras que flanquean la puerta principal de la Intendencia igualmente esquinadas. Como una variación, pero siguiendo el mismo motivo lo encontramos en la disposición en perspectiva, de las pilastras de la Casa de Gobierno.

Segundo período.—Este es el período que se ha llamado netamente cubano, que sin dejar de ser herteriano hay ya en él mayores motivos churriguerescos. Este período se caracteriza por la supresión de los pedestales en las columnas y pilastras del primer piso,

observables en los tres ejemplos típicos: palacio de la Intendencia, de los Capitanes Generales y la Catedral, el "dorado tríptico" de nuestro ayer colonial.

La "habanera jamba", como le llama Bens Arrarte es una característica típica del momento de apogeo de nuestro barroco que hemos llamado cubano. Es una jamba con clave y volutas que nació en la Intendencia, pasó al palacio de los Capitanes Generales, ensayándose en residencias como la de los Peñalver en Mercaderes, en la de los marqueses de San Felipe y Santiago, en la de los Capitulares (Amargura y Oficios) y en la del Obispo Espada, para concluir, íbamos a decir morir, pero no es muerte, sino vida propia y movida la que adquiere en su culminación que es la Catedral habanera.

Hasta aquí el estudio que yo he hecho en mi tesis sobre la evolución de la forma característica durante nuestro barroco del "setecientos".

Hemos visto, pues, que Cuba vivió durante el siglo XVIII su período barroco que Europa había tenido en el XVII.

Barroquismo que no podemos dudar después de las consideraciones anteriores, en que al hacerse un estudio de la forma desbrazada de toda influencia externa nos dió un movimiento borrominesco y unos caracteres que caen justamente dentro del polo barroco de Wölfflin.

Nuestro estilo, si bien de contención herreriana, y de parca sobriedad muchas veces, se debió, no a un linealismo clásico, sino a las condiciones especiales que impuso el medio y que ya señalamos; y así al tratar de aplicarle los cinco pares de conceptos wölfflianos—como haremos en seguida—debemos dejar por sentado que si muchas veces ellos no nos aparecerán claros en su aplicación directa, al mismo Wölfflin y a Guido les ha fallado a menudo, y este último llegó hasta encontrar un marcado linealismo en el barroco hispanoamericano, sin que por ello lo estimara un plateresco como Miguel Solá sino un estilo de profunda estructuración barroca, aunque de ornamentación plateresca lineal.

Si Angel Guido encontró en el hispanoamericano una atenuación con respecto al mexicano, Cuba a mi juicio presenta una atenuación grande con respecto a ornamentación churrigueresca, pero ligera en relación al movimiento borrominesco, que como se ha podido ver es marcadamente profundo en la mayor parte de los casos.

Si consideramos pues, al barroco en sentido de movimiento, de inquietud, de rompimiento y de colorismo, no podemos negar que el estilo cubano dieciochesco fué barroco y no clásico, a pesar de su extrema sobriedad.

Y es que la "voluntad de forma" americana—cosa que no es posible tener en cuenta dentro del formalismo de Wölfflin—fué por sus motivos particulares de cada región "no pintoresca", en el sentido que sin dejar de ser barroca tuvo caracteres muchas veces "lineales" y "tectónicos". Angel Guido dirá que el barroco español en

América se hace "no pintoresco" en el hispano-índico y "seudo pintoresco" en el hispano-azteca. Así ve gran rigidez y planimetrismo lineal en el primero, "cuasi renacentista", según su expresión. En el segundo, a pesar de la gran exaltación de movimiento muchas veces, una cierta contención muy original y desconocida para Europa.

Desde este punto de vista, pues, es posible observar en el nuestro un marcado movimiento de formas, regido siempre por una profunda contención herreriana, que ya sabemos a qué causas obedece.

Con estos antecedentes entramos ya en la aplicación de los cinco pares de conceptos.

LO PINTORESCO

La belleza barroca es belleza del movimiento, ha dicho Wölfflin. Pues bien, el sentido de lo pintoresco lo da fundamentalmente el movimiento; y si hemos señalado al movimiento como la cualidad primordial de nuestro barroco, tenemos por lógica que nuestro barroco es pintoresco.

Pero recordemos que estamos hablando de arquitectura y el mismo Wölfflin nos dice que

todo el mundo sabe que entre los posibles aspectos de un edificio el menos pintoresco es el de la fachada, porque se corresponden por completo la apariencia y la cosa. Si bien más abajo aclara que "en cuanto entra en juego el escorzo se separa de la cosa la apariencia, la forma de la imagen es otra que la forma del objeto, y decimos que tiene una gracia de movimiento pintoresca".

Cuando el movimiento entra en juego, las líneas pierden su paralelismo y las formas adoptan el aspecto de manchas orientadas por la luz que es el personaje principal de la escena.

El carácter de mancha que tiene lo pintoresco lo percibimos al notar cómo una fachada barroca puede anotarse con unos simples toques de pincel, y la arquitectura clásica exige por el contrario la reproducción exacta de líneas y proporciones.

En una palabra, lo pintoresco prefiere la "apariencia" al "ser". Lo pintoresco, a pesar de todo, es de difícil aplicación a la arquitectura porque por él se entiende sólo colorismo y no estructuración. No es la organización de masas sino la apariencia que a esas masas dan el escorzo y el claroscuro.

Teniendo en cuenta esto encontramos colorismo o espíritu pintoresco en el barroco cubano en las casas burguesas, en el juego de luces y sombras que proyectan sobre una fachada lisa el alero criollo de triple hilera de tejas o los más elaborados camagüeyanos, que avanzan en torna-puntas; conjunto al que acompaña el balcón colgante que apea en rica y moldurada zapata, con las ventanas voladizas de madera o hierro recogidas bajo un guarda-polvo de yeso.

La vivienda burguesa adopta el estilo pintoresco de la lejana Andalucía, al que se suma el arco mixtilíneo que abre la hoja del grueso portón y que sigue a menudo las mismas curvas del arco interior.

Las residencias, sin embargo, caen de lleno dentro del polo lineal por ese carácter de sobriedad herreriana que caracteriza a nuestro barroco y que es muy destacado en la arquitectura civil y en la residencial, más que en las otras.

Ese énfasis en el linealismo se percibe en la simetría con que distribuyen los balconillos del entresuelo y en su disposición a eje con las puertas y ventanas del piso inferior, como puede observarse en la residencia de Pedroso, en la que la línea vertical se termina de conseguir con las columnas del balcón corrido y las pilastras de la puerta principal. Líneas verticales que se contrastan con las horizontales que forman la balaustrada y tejado del balcón.

Este mismo balcón tan común en nuestras residencias logra a veces, sin embargo, un movimiento pintoresco, como el de la casa del conde de la Reunión, que se cierra en curvas movidas.

Las ventanas constituyen uno de los puntos de enfoque de nuestro barroco, y así en el palacio Borrell, de Trinidad, el arquitecto ha conseguido lo pictórico haciendo destacar sólo sobre los muros lisos y blancos el encaje de sus ventanas.

Nuestras residencias coloniales no tienen ornamentación generalmente más que en la puerta de entrada, donde en algunas se ha conseguido una ligera talla de la piedra que ofrece un aspecto agradable de luces y sombras. Tal es la portada de Martín Calvo de la Puerta.

Ya se ha señalado cómo en la arquitectura civil es también muy marcado el linealismo. Se ha visto en ella a menudo una tranquilidad herreriana muy grande, una excesiva continencia que se opone en sí a toda idea de dinamicidad.

Evoquemos nuestras dos máximas construcciones civiles del período colonial: la Casa de Gobierno (actual Ayuntamiento) y la de Intendencia (hoy Tribunal Supremo). En este último se observa el geometrismo clásico de sucesión monótona de arcadas y ventanas con mensulitas y pilastras que corresponden a los pilares del ático. El barroquismo está dado sólo en la puerta de entrada con sus pilastras en esviaje y su jamba de movidas volutas, así como en el hermosísimo arco mixtilíneo del zaguán.

En cuanto a la casa de Gobierno, ofrece los mismos caracteres de tranquilidad herreriana, salvándose el barroquismo sólo en el movimiento de las jambas que preludian el de la Catedral y en las columnas adosadas de los extremos que buscan la profundidad.

En el estilo eclesiástico hay también una mayor predisposición a lo lineal. Nuestro barroco no perdió nunca la línea ni borró los elementos arquitectónicos, y si a veces trató de interrumpir

pirlos lo hizo con una tranquilidad sorprendente. La arquitectura no se "enciende" en movimiento; es más bien un reposado estilo jesuítico en que claramente se perciben los órdenes, los nichos y hornacinas. La línea contiene siempre el movimiento que pudiera surgir de algunas sombras excesivas.

Esa tranquilidad herreriana de frontones que se abren la encontramos en la puerta lateral del derruido convento de Santo Domingo o en la portada del Seminario de San Carlos y San Ambrosio. El juego de la línea más que de las masas se percibe claramente en la puerta lateral del convento de San Francisco, y aún en la iglesia de la Merced, si bien Bens señala que es tal el juego de volúmenes y movimiento, que "la arquitectura canta" y llega un momento en que "sólo parecen contar las grandes verticales que suman sus pilares y las grandes horizontales de su remate". La línea por lo tanto es la que se impone y no las masas.

Pero nuestro sol brillante gusta de jugar a pesar de todo con las líneas de la fachada, y así muchas veces se consiguen efectos pintorescos, sombras profundas como las que proyecta el grueso arquitrabe que divide un piso de otro en San Francisco de Paula y en muchos otros casos.

La Catedral de La Habana se ha señalado como la culminación de nuestro barroco. Por lo tanto en ella más que en otras iba a verse el estilo pintoresco, y así ya he indicado los grandes movimientos verticales y horizontales que se "encienden" en su fachada, logrando además hermosos claroscuros con la concavidad de la masa central por el esquinamiento de sus columnas, en los que nichos y óculos cuadrifoliados concluyen a darle ese tono pintoresco. Las dos torres laterales representan la serenidad del herreriano, la línea que nuestro barroco no pierde nunca de vista.

PROFUNDIDAD

Superficie-profundidad es lo que mejor se aviene a la arquitectura en el concepto plástico que le da Wölfflin.

El barroco cae dentro del polo de profundidad. Gusta del escorzo, del achaflanamiento de las esquinas, de la visión lateral de las edificaciones, mejor que la central, para dar mejor su sentido plástico, así como de la coordinación frente a una plaza, lo cual además de darle teatralidad—cualidad inherente al barroco—aumenta su perspectiva que es también necesaria al estilo.

La profundidad evita pues, la expresión planimétrica y la frontalidad busca la tercera dimensión.

La coordinación frente a una plaza, la encontramos en Cuba, en nuestras dos más importantes edificaciones civiles ya citadas y en todas nuestras catedrales y parroquiales, pero en este caso obedecen a razones históricas más que puramente formales, como fué el hecho de que las

Leyes de Indias exigían que las catedrales y parroquiales, así como la casa del gobernador y otras principales, se hicieran junto a una plaza que sería el centro de la ciudad.

La iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Gamagüey ofrece uno de los pocos casos de situación en el extremo de una calle que va anchando hacia lo alto de la loma donde se yergue un podio a eje con la calle. Creo encontrar solamente una aplicación directa de la profundidad en las iglesias: sus torres macizas y cuadradas nos dan a menudo la profundidad en sus planos en receso, coronadas por una cúpula piramidal como en la Catedral de La Habana, convento de San Francisco, Santa María del Rosario, etc. Habiendo sido la más elaborada de todas, la del antiguo convento de San Agustín, hoy completamente desfigurada.

El sentido de profundidad se consigue en la fachada del Cristo del Buen Viaje (frontispicio) con el motivo del arco de triunfo de Herrera que proyecta intensamente su sombra sobre la puerta principal, al que acompaña un arco más pequeño en el cuerpo superior del edificio. Las dos torres que la enmarcan se mueven también armónicamente, formando un equilibrio perfecto de masas.

La anteriormente señalada puerta lateral del convento de San Francisco acusa en sus planos en entrantes y salientes una marcada profundidad dentro del linealismo que la caracteriza.

Pero donde está lograda más la profundidad es en la iglesia de la Merced y sobre todo en la Catedral. La fachada de la Merced ostenta un barroco muy modesto, logrado sólo por la profundidad conseguida en los planos en receso del cuerpo central, enmarcado por tres pilastras. El entablamiento tiene un movimiento también excesivo cuyo reposo se obtiene con la cornisa superior, si bien quebrada.

De la profundidad de la fachada catedralicia se ha hablado ya varias veces, conseguida mediante la apariencia de concavidad del cuerpo central, uno de los mayores logros, si no el más, del barroco cubano, al obtener sólo mediante el movimiento barroquinesco un hermoso barroquismo sin filigranas de piedra.

LO ATECTÓNICO (FORMA ABIERTA)

El polo atectónico o de forma abierta no se adapta francamente al barroco cubano.

Lo atectónico está en directa oposición con el arte arquitectónico. Sin embargo, se entiende por ello una decoración libre que trata de borrar toda apariencia estructural—órdenes, cornisa, entablamentos—, se busca el paso del mundo inorgánico al orgánico vegetal, como lo fué en México en más de un caso, cuando vemos a la flora trepar absurdamente por pilastras, capiteles y entablamentos borrándolos. Y aun las figuras zoomorfas y humanas se injertan sobre las for-

mas arquitectónicas ocultándolas. Recordemos las obras del indio quechua Kondori en la región potosina con sus cariátides indias que sostienen los cornisamientos.

En Cuba no se ve en ningún momento de nuestro barroco nada de esto. La falta de talla en la piedra impide que la flora o fauna autóctona trepe por nuestras fachadas. El movimiento en nuestro estilo no es un *pathos* inconforme e insatisfecho que tienda a invadir otras fronteras que las propias.

Aquí la forma cerrada aparece clara con sus planos marcadamente cerrados, geoméricamente definidos, de forma encapsulada.

Pensemos en cualquiera de nuestros ejemplares, eclesiásticos por ejemplo, que es donde solemos encontrar mayor decoración. En la Catedral de La Habana, sin ir más lejos; se recordará que la he señalado como la culminación de nuestro barroco; pues bien, a pesar del movimiento innegable que demuestra, en ningún momento se han borrado los elementos arquitectónicos que enmarcan sus distintos planos. Se ha jugado con ellos esquinándolos, revolviendo cornisas y entablamentos, pero allí están todos ellos.

Se percibe claramente el estilo jesuítico con sus órdenes superpuestos, sus nichos, sus cuadrifolios y el remate adecuado en piñón moldurado.

Ahora bien, si no encontramos un estilo atectónico sí vemos una voluntad general atectónica, contenida por el carácter herreriano del estilo, debido como ya hemos visto a las dificultades de la piedra y a la carencia de artistas.

Esta voluntad de lo atectónico se ve en muchos casos; en las libertades y licencias en que siendo barroco no podía menos de caer el estilo, por lo que hemos negado la posibilidad de considerarlo dentro del linealismo clásico del siglo XVII. Estas libertades se observan, por ejemplo, en las ménsulas y copas que usualmente adornan las fachadas, a las que Wölfflin llama "vegetalmente libres".

El encorvamiento de los barrotes de madera y el vuelo muchas veces movido de nuestra típica "jamba habanera" nos señalan ya una voluntad latente de lo atectónico libre que sólo espera su oportunidad. Acusan en fin el carácter de devenir y no de permanencia del barroco.

UNIDAD

La unidad está dada en la vibración de movimiento del barroco que tiende a unificar el conjunto hacia un punto determinado. Ya no es el ideal de belleza organizada del renacimiento en que cada ventana con sus guarnecidos puede separarse totalmente del conjunto sin que "mane sangre", dice Wölfflin, sin que quede afectado el edificio. Ahora es la "unidad única" en contraposición a la "unidad múltiple".

El maravilloso "crescendo" del barroco al cu-

brir la estructuración tiende a arrastrar la mirada hacia el eje emotivo de la construcción.

Nuestro barroco de perfiles borrominescos señala a menudo esta tendencia a la unidad sobre todo en las portadas, la que si no se logra siempre, por lo menos está latente. Las portadas son el objetivo principal de la decoración barroca española.

La tendencia a la unidad es observable en los portales de las iglesias: en el derruido convento de Santo Domingo, en que el frontón se abría para recibir la estatua del patrón-motivo principal de la fachada. En las del antiguo Santa Teresa (hoy María Auxiliadora) y Santa María del Rosario, con las copas laterales que enmarcan los nichos para concluir la vista hacia arriba.

El movimiento de pilastras, hornacinas y alerones del convento de San Francisco arrastra la mirada hacia la airosa torre central, una de las mejor equilibradas de nuestro barroco.

Y en San Francisco de Paula, la cornisa superior con sus remates piramidales y fuerte espadaña procura romper la pluralidad de los dos cuerpos inferiores.

Pero el mejor ejemplo de unidad lo da, naturalmente, nuestra mejor edificación barroca: la Catedral habanera. La concavidad del cuerpo central en el vuelo de entablamentos y cornisas lleva la mirada hacia el escudo de la Compañía de Jesús, fundadora de la iglesia; a su vez las líneas verticales de las pilastras la arrastran hacia el coronamiento del piñón moldurado. Nos es imposible en este conjunto separar un piso de otro. El todo lo constituye una masa que vibra en una unidad única.

Sin embargo, no por esto vayamos a decir que la unidad sea típica de nuestro barroco. Si examinamos el conjunto de ejemplares que este estilo nos aporta comprobaremos una acentuada sensación de pluralidad que si se ha salvado muchas veces en las fachadas religiosas no sucede lo mismo en las otras.

Nuestra arquitectura civil ostenta un ritmo continuo de arcadas que se separan del piso superior por la línea horizontal de un estrecho balcón sobre el que suele correr un friso o arquitrabe profundamente señalado. Conjunto que contribuye a marcar la separación de espacios. En la antigua casa de Gobierno pretende romper esta pluralidad la cornisa superior en curvas, sin lograrlo. Este es un caso aislado, pues en el palacio de la Intendencia, en la antigua residencia de Pedroso, en la del marqués de Arcos, se observa la acentuada independencia de las partes.

Otro detalle de pluralidad muy común a nuestro barroco es el desprendimiento de las torres del conjunto de la edificación religiosa.

Las más de las veces desequilibradas, contribuyen a menudo a restarle colorido a las fachadas. Así las laterales de la Catedral, que yo he señalado en mi tesis como exponentes de la ne-

cesaria sobriedad herreriana inherente a nuestro barroco.

Hay muchos otros ejemplos: Santa María del Rosario, parroquial de Sancti Spiritus, antiguo San Agustín, etc., en que podemos separar perfectamente la torre del edificio, sin que éste pierda nada en lo absoluto.

Vemos, pues, cómo aun en las fachadas eclesiásticas que encontramos mayor unidad aparece siempre la nota de pluralidad.

El barroco busca la no claridad por ese afán de movimiento que tiene frente a la estaticidad, de formas que van haciéndose en contraposición de las ya hechas.

El escorzo lleva a la oscuridad porque provoca las sombras profundas y la sensación de imagen no enfocada.

Ahora bien, "las formas no claras"—ha dicho Angel Guido—"responden, en la generalidad de los casos, a hipertrofia ornamental". De aquí que nuestro barroco colonial, a mi juicio, por su carencia absoluta de ornamentación, habiendo tenido que buscar el barroquismo en el movimiento solamente, se aparta completamente del ideal de "no claridad". Sensación que sólo percibimos en la interrupción de algunos frontones y cornisas, en el vuelo movido de la "jamba habanera", los que al tragarse partes enteras en su intensa sombra, llegan indudablemente a cercenar el concepto de claridad objetiva. El ejemplo mejor nos lo vuelve a dar la Catedral.

Pero en líneas generales hay un acuse perfecto y claro de elementos estructurales, que nunca el movimiento, ya que no la ornamentación, llega a ocultar.

En fin, ese sentido de placidez y de serenidad herreriana, propio de la modestia de nuestro barroco, suprime por su propia condición el apasionamiento emotivo y misterioso que lleva a lo confuso.

Aun la misma Catedral, tantas veces citada, no es una contradicción, pues ella no resiste un examen detenido. Si de momento hay una aparente confusión provocada por los esquinamientos de columnas y el vuelo del entablamento, al instante comprobamos que no hay tal confusión que si se ha jugado con los órdenes arquitectónicos, éstos no se han borrado. Aun permanecen discernibles como marco de un conjunto perfectamente claro.

CONCLUSION

Si Angel Guido observó una atenuación y marcada diferencia del barroco americano con respecto al español, encontrando la causa, no en lo clásico sino en el espíritu indígena que pudo crear un estilo *sui-géneris*, si bien barroco, Cuba, a nuestro juicio, creó su barroco cubano, pobre, modesto, es cierto, pero barroco al fin, en el que no encontramos los caracteres tan marcadamente clásicos que ve Guido en el hispano-incaico, por su movimiento borrominesco peculiar que lo salva. Si bien se habrá notado la dificultad en muchos casos de aplicación de los cinco conceptos que da Wölfflin. Hemos visto cómo el carácter herreriano—porque es un estilo híbrido—le hace no perder nunca la línea, no caer de lleno dentro del polo atectónico, no perder de vista nunca la independencia de sus partes, ser distintamente claro.

Pero siendo *pintoresco* en lo que cabe, *profundo* debido al movimiento—única veta en que pudo explayarse el estilo—, y latiendo en muchas fachadas eclesiásticas el anhelo de "unidad única", no podemos por consiguiente decir que nuestro estilo sea clásico, sino un barroco al que las condiciones del medio llevaban a menudo a lo clásico.

Martha DE CASTRO

