

RUPTURA DE BARRERAS

María Josefa Agudo Martínez
Universidad de Sevilla

Cuando Hegel¹ hablaba del *volkgeist* para referirse al papel del colectivo en la producción artística de una sociedad, no hacía otra cosa sino justificar la labor del artista como mero catalizador cultural en un contexto espacio-temporal concreto. En este sentido, la Historia del Arte podría plantearse como una constante evolución de acontecimientos en cuanto que es posible atribuir un significado a cada manifestación artística, a cada estilo y a cada época.

Por otra parte, habría que destacar el hecho de que en este devenir histórico las relaciones entre las diversas artes han sido siempre habituales, lo que se explica por el deseo de los diferentes mecenas y comitentes de conseguir, en la mayoría de los casos, una obra de arte total. Sin embargo, en esta continua integración arquitectura-escultura-pintura, era frecuente que las dos primeras se combinaran, por norma general, en las portadas de los edificios, mientras que pintura y arquitectura solían aparecer coordinadas en los espacios interiores. Se trataba, en cualquier caso, de una relación de colaboración y dependencia mutua que no por ello restaba individualidad a cada una de las artes, pero que sin embargo obtenía sus mejores resultados cuando la mencionada relación era más armoniosa.

En el caso de las portadas con aportaciones escultóricas, la colaboración se inicia desde tiempos remotos; así, ya en el famoso templo de Abu Simbel, de Ramsés II (Imperio Nuevo, Dinastía XIX), aparecen cuatro colosos-guardianes sedentes que representan al monarca y que flanquean la única puerta de acceso al hipogeo; esta integración artística se refuerza con las pilastras osiríacas fundidas con pilares en el interior del recinto. Más curiosa aún es la novedosa interpretación de capitel con la cabeza de la diosa Hathor que aparece en el templo dedicado a dicha divinidad en Dandara, ya en la etapa ptolomeica (Dinastía XXXIII); aquí el capitel cumple una doble función simbólica y sustentante al mismo tiempo, pasando a enriquecer el abundante repertorio arquitectónico de esta cultura milenaria.

¹ cfr. G. W. F. Hegel *La Arquitectura*. Kairós, Barcelona, 1981.

También en el arte mesopotámico aparecen curiosos ejemplos; tal es el caso del epílogo de la arquitectura hitita con el pórtico del *bit-hilani* en la ciudad de Tell Halaf, con una evidente profusión de basas, columnas y zócalos figurados, o los famosos capiteles de la apadana de Susa (s. VI a.C.) en el palacio de Ciro, terminados en dos prótomos de toro que se apoyaban directamente en las vigas de la cubierta y que junto a los lamasus de la Puerta de Jerjes del Palacio de Persépolis (s.V a.C.) constituyen exitosas fórmulas artísticas originales del arte persa.

Ya en la Grecia clásica, quizá el templo más emblemático sea el Erecteion de la Acrópolis ateniense (s.V a.C.), con su famoso pórtico de las Cariátides², seis doncellas-columnas con peplos de abundantes pliegues a modo de estrías de fuste. Se trata aquí también de cumplir una doble función simbólica y a la vez estructural³, a pesar de que las jóvenes flexionan una pierna de forma alterna; se piensa que pudieron sostener en sus manos una páttera de libaciones en honor de la diosa Atenea. En este caso asistimos al hecho prodigioso de transformar en soporte a un prototipo de figura humana totalmente exenta y claramente mimética, en contraposición con sus precedentes orientales, cargados de diferentes dosis de simplificación siguiendo esquemas más o menos geométricos.

Nada tiene este planteamiento que ver con el lenguaje medieval desarrollado con profusión en los claustros de monasterios y en las portadas de iglesias y catedrales del Románico y del Gótico, con abundantísimos ejemplos como Ripoll (s.XII), Moissac⁴ (s.XII), el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (s.XII), o portadas de catedrales como Senlis (s. XII), Chartres (s.XII y XIII), Notre Dame de París (s.XIII), Reims (s. XIII) o nuestra catedral de Burgos (s.XIII). En la comparación de todos estos ejemplos de esculturas en jambas y parteluces de portadas se observa una evolución de formas hieráticas y relativamente planas hacia otras cada vez más hápticas y naturalistas (estatuas-columnas).

² Existe también una cariátide en mármol (h. 540) en el Museo de Delfos.

³ Otros ejemplos, con relieves de figuras humanas que decoran columnas, aparecen en Efezo, en el templo de Artemisa (h. 340 a.C.).

⁴ En el tenante de la portada meridional de la iglesia abacial de Beaulieu-sur-Dordogne (h.1140) se evidencian las huellas de Moissac en el alargamiento extremo de la figura del profeta, el cual aparece sometido a su función de soporte tectónico. Sin embargo, para Meyer Schapiro (*Estudios sobre el románico*. Alianza, Madrid, 1984; pp. 290 ss.) el parteluz no forma parte del planteamiento original de la portada; este autor defiende además la idea de que las figuras no adoptan formas columnares, por lo que su diseño aparece como claramente escultórico.

Por otro lado, resulta curioso que el tema clásico de las Cariátides sea versionado a mediados del siglo XVI en una obra manierista que supone una interpretación del modelo ateniense y que fue realizada por el escultor Jean Goujon⁵ para una sala del Louvre, dentro del programa de transformación del conjunto que llevó a cabo Lescot. También en el palacio de Fontainebleau, dentro de un contexto de ambiente naturalista aparecen figuras de atlantes pétreos en la *Grotte des Pins* (h. 1543) obra de Il Primaticcio, en la cual el hombre se da la mano con la arquitectura rústica; se trata de una expresión más de artificio jardinístico⁶ de origen italiano. Así, en la fachada del parisino patio del Hôtel Carnavalet (1545-50), los relieves alegóricos de Jean Goujon vienen a sustituir a pilares convencionales en la articulación de la retícula compositiva del muro; este nuevo planteamiento estilístico se explica por el hecho de que durante la segunda mitad del XVI y principios del XVII⁷ toda una serie de modelos derivados de Fontainebleau van a proliferar en el Norte y Centro de Europa⁸, en una exaltación del capricho que se oponía a toda regla canónica precedente.

La consecuencia será que ésta fantasía desbordada afectará a la gramática ortodoxa de los cinco órdenes en el sentido de enriquecerla con fórmulas nuevas y con frecuencia radicales, como las propuestas por el alemán Wendel Dietterlin en su *Architectura*⁹ (1593-98) o por el holandés Jan Vredeman de Vries; se trata de dar rienda suelta a la imaginación mediante formas caprichosas que tendrían gran influencia sobre los artistas barrocos, auténticos reformadores de los códigos artísticos. En este sentido, es llamativo el empleo que el propio Borromini¹⁰ hace de *hermas* con cabezas de querubines en la fachada de S. Carlo alle Quattro Fontane (1665-67), en la torre de S. Andrea delle Fratte (1653-65), o en la fachada del Palazzo Falconieri (1646-49).

⁵ Los dos grandes artífices franceses de mediados del siglo XVI son, sin duda, Pierre Bontemps (1505-1568) y sobre todo Jean Goujon (1510-1568).

⁶ En este sentido hay que mencionar el parque de Bomarzo de Bartolommeo Ammannati (1564-1586) en Viterbo.

⁷ Prueba de ello son los atlantes del Pabellón del Zwinger (1715-1717) en Dresde, obra de Baltasar Permoser.

⁸ Así puede comprobarse en el remate de la fachada oeste de la Gewandhaus en Braunschweig de M. Klinge y B. Kircher (h. 1590), o en la fachada del castillo de Heidelberg de Johannes Schoch (1553-1562).

⁹ cfr. Wendel Dietterlin *Architectura*. Nüremberg, 1598.

¹⁰ Es bien conocido el anticlasicismo de Borromini (cfr. Rudolf Wittkower *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*. Cátedra, Madrid, 1997).

El estípite¹¹ será otra de las "alteraciones" que experimentará la gramática de los órdenes y que tendrá su origen en el género retablistico, a mitad de camino entre la arquitectura y la escultura. Será Gerónimo Balbás, discípulo de José de Churriguera¹² y autor del desaparecido retablo mayor del Sagrario de la catedral hispalense (1706-9), el encargado de exportar al Nuevo Mundo esta fórmula conocida desde la Antigüedad pero aplicada tradicionalmente en el terreno de las Artes Suntuarias. En su Retablo de los Reyes (1728-37) de la catedral mexicana, aparece por primera¹³ vez en América la forma del estípite o pirámide troncocónica invertida, variante del orden compuesto; sin embargo, será Lorenzo Rodríguez quien trasladará la fórmula balbasiana a la arquitectura en piedra en sus dos portadas gemelas del Sagrario de la catedral de México (1744-68), inaugurando el modelo que Chueca Goitia dió en llamar como portada-retablo¹⁴.

Este modelo, que tipifica el barroco mexicano, tendrá una larga vigencia hasta finales del siglo XVIII, y aparecerá con variantes en numerosas fachadas entre las que destacan la de la Iglesia de S. Francisco Javier de Tepotzotlán (1760-62), obra de Ildelfonso Iniesta Bejarano, o la de la Iglesia de la Compañía en Guanajuato (1747-65), cuyo artífice fue el arquitecto Felipe Ureña. Por otro lado, en la España dieciochesca aparecerán también curiosos ejemplos de interpretación escultórica en portadas, pero esta vez de edificaciones civiles, como lo prueba la llamativa portada del Palacio del marqués de Dos Aguas (1740-44) en Valencia, obra del escultor Ignacio Vergara sobre el proyecto arquitectónico de Hipólito Rovira, una de las obras más sobresalientes del rococó español.

¹¹ Junto al estípite, también la columna salomónica supuso un avance estilístico en relación al cuestionamiento de la norma clásica, pero su implantación fue menos problemática porque tenía un precedente remoto en el mítico templo de Salomón de ahí que fuese empleada en portadas como S. Francisco de Guadalajara, la Merced y S. Agustín de Lima o la iglesia de la Compañía de Quito. ¹² El estípite barroco aparece en España en 1693 en el retablo de José de Churriguera para S. Esteban de Salamanca y poco después en el camarín de Nuestra Señora de la Victoria, en Málaga. El propio Balbás debió conocer el nuevo modelo en el entorno madrileño de los Churriguera, e influiría después en otros artistas como Pedro Duque Cornejo y Felipe Sánchez del Castillo.

¹³ A finales del s. XVI se dan también en América algunos ejemplos de hermes, como el bifronte de la Casa del Almirante en Cuzco (h. 1570), con un busto femenino y otro masculino, o el del Hospital de S. Andrés de la misma ciudad, ambos inspirados en textos y tratados manieristas (Serlio).

¹⁴ También en el interior de las iglesias seguirán utilizándose estípites e incluso soportes antropomorfos, como lo prueba el púlpito de mediados del s. XVIII en la iglesia de S. Francisco de Quito.