

Encuentro con una máquina barroquizante

Escribe: EDGAR L. GARAVITO

Diez nuevas salas de exposición han sido inauguradas en el Museo del Prado en Madrid. Se ha aprovechado esta inauguración para presentar una muestra muy completa, ya exhibida antes en París y Burdeos, del arte en la corte de España durante el siglo XVIII. Es posible reconocer allí, gracias a un montaje hecho con sentido didáctico, obras de pintores franceses, italianos y flamencos que, desde el acceso de la dinastía borbónica con Felipe V, introdujeron un carácter “cosmopolita” o por lo menos de apertura del arte cortesano español hacia el resto de Europa.

Es posible que no se trate de pintores muy notables. Aparte de nombres conocidos como Houasse, Van Loo y Tiépolo, quizá los lectores no estén tan acostumbrados a otros nombres como los de Amigoni, Batoni, Procaccini, Solimena, Joli, Giaquinto, Largilliere o Conca. Sin embargo no por menos conocidos —aunque el calificativo de “conocidos” sea siempre relativo— debe descuidarse el curioso papel que desempeñaron en el medio barroco de los primeros borbones y cómo su presencia en la corte española expresa en el campo del arte la nueva concepción del poder que introdujo esta casa aristocrática.

En temas como estos es mejor ubicarnos primero históricamente antes de seguir adelante. La casa de los Austrias (Felipe II, Felipe III, Felipe IV) asentó el poderío colonial y vio, además, que paralelamente a su poder florecía el siglo de oro de la literatura y el arte español. Obras de armónica arquitectura como la Plaza Mayor de Madrid, fueron realizadas bajo esta dinastía. Pero con el acceso de Carlos II, último de los Austrias, el agotamiento industrial y mercantil acompañado de la inexis-

tencia de un heredero, hicieron que entrara en ejercicio una nueva dinastía, la borbónica, con Felipe V, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, Fernando VII, etc.

Pero estos son los superficiales y en cierto modo intrascendentes acontecimientos de la corte y la sucesión. Porque hay algo más importante que acompaña al cambio de dinastía y es una nueva concepción política que manifiesta, en el fondo, una nueva interpretación del tiempo y del espacio a nivel de los Estados. La dinastía de los Austrias, en efecto, era la portadora de la teoría del imperio aislado, o sea, de la articulación de las colonias y de los súbditos alrededor de un poder imperial centralizado que hace la guerra a otros poderes imperiales. Fue quizá esa tecnología de poder la que, mantenida hasta el siglo XVIII, fue retrasando a España en relación con el resto de Europa. Porque países como Holanda, Inglaterra y Francia entraron en una nueva tecnología que puede denominarse con el nombre genérico de "teoría de la concurrencia" y que consistía principalmente en la introducción de relaciones entre Estados a nivel diplomático y militar. El llamado "equilibrio europeo" fue la expresión de esta nueva tendencia y puede decirse que nacieron por entonces y en un sentido moderno los cargos de embajador y de agregado militar.

Incapaz de acomodarse fácilmente a la teoría de la concurrencia, España se vio desplazada poco a poco del sitio que ocupaba como potencia mundial. Volviendo al arte podemos decir, sin embargo, que un intento de apertura fue intentado por los borbones cuando Felipe V y sus sucesores trajeron artistas del resto de Europa para nominarlos como pintores de la corte. No sólo eso, sino que además, recogiendo el espíritu racionalista europeo del siglo XVIII preocupado por clasificar y ordenar el mundo, Felipe V fundó las Reales Academias de la Lengua, de historia y de medicina, Fernando VII construyó el Hospital General, Carlos III creó el Museo Botánico y Fernando VII inauguró el Museo del Prado, lugares donde se clasificarán las enfermedades, las plantas y las pinturas respectivamente.

Y allí, en la exposición del Prado, está presente tal preocupación por la "militancia cosmopolita". Se importan cuadros y pintores extranjeros con el fin de decorar el Palacio Real y la casa de La Granja. Y ante todos ellos, exceptuando la injustificable inclusión de Goya, se encuentra el espectador en presencia

de algo que podríamos llamar “la máquina barroquizante”. De ella sólo insinuaré ciertos elementos y presentaré algunos ejemplos.

La “máquina barroquizante” es, en primer término, una máquina de ordenamiento del espacio pictórico. Houasse, por ejemplo, en su obra “La academia de dibujo” reproduce un orden geométrico al colocar en el centro el modelo masculino desnudo y a su alrededor, formando un semicírculo, los estudiantes de arte. Otro ejemplo son los cuadros de Corrado Giaquinto quien traza círculos con los que forma un marco rococó ornado de ángeles y laureles para destacar en el centro la muerte, o el alma en ascensión, o una virgen barroca.

La “máquina barroquizante” es, en segundo término, una productora de amplios panoramas arquitectónicos. Esos panoramas sirven para poner en escena los personajes que se quieren destacar. Nada más preocupado por representar, poner en escena y hacer escenografías que el arte barroco. Tal es el caso de la pintura de Giovanni Paolo Panini en su “Boceto para la Galería del Cardenal Valenti Gonzaga” donde se representan múltiples pinturas colgadas de muros que forman una amplia perspectiva. O también es el caso de Luis Michel Van Loo en el enorme tablero “La familia de Felipe V”. Dentro de un grandioso escenario arquitectónico aparece la familia real oyendo un concierto interpretado por músicos un poco desdibujados al fondo. En realidad, son los personajes reales quienes, con sus actitudes, se hallan ciertamente representando toda una obra del teatro de la rigidez y de la actitud suspendida.

En tercer lugar, la “máquina barroquizante” intenta la apoteosis. Miguel Van Loo, Conca y Trevisani se dedican a comparar a lo largo de distintas obras a Felipe V con Alejandro Magno. En uno de ellos el rasgo distintivo o “areté” es la piedad: Alejandro se arrepiente de destruir el templo. En otro es la clemencia: Alejandro perdona a su enemigo. En otro más es la modestia. “Virtudes” todas estas de oscura cosecha cristiana de las cuales, ciertamente, Alejandro estaba bien alejado.

En cuarto lugar, la “máquina barroquizante” tiene terror al caos. Todo aquello que sale del orden va hacia el caos. El mejor ejemplo de esto es nuevamente Giaquinto cuando en su cuadro “España rinde homenaje a la religión y la Iglesia” moros e im-

píos asustados quedan excluidos de la nube semicircular en donde España se postra sin abandonar por ello, extrañamente, una actitud altiva.

La “máquina barroquizante” por último, juega con una doble luz, así como la filosofía de la época se debatía en una “doble verdad”: La verdad revelada por Dios y la verdad descubierta por la ciencia se insinúan en los tableros como la luz que procede de afuera para iluminar el orden del cuadro y la luz que, a manera de iluminación propia, nace de cada personaje.

Cuando estoy por terminar la visita y me resta solamente una sala por visitar recibo una sorpresa: Goya. Uno se pregunta: ¿qué hace Goya ahí, colocado al lado de la “máquina barroquizante” e incesantemente escapando de ella? Goya sería el moro y el impío del cuadro de Giaquinto. Y así resultaría que las galerías visitadas forman en su conjunto toda una máquina barroca, con caos y cosmos, con excluidos y actores en escena. Obviamente Goya no es barroco. Un cuadro de él expuesto como es “La pradera de San Isidro” insinúa con claridad el grupo entremezclado de “El Aquelarre” que pertenece a su pintura negra posterior. Pero he querido verlo como el disidente de la “máquina barroquizante” para escapar del pobre criterio que lo colocó en la exposición por ser, simplemente, “otro” pintor cortesano de fines del siglo XVIII.

Madrid, marzo de 1980.