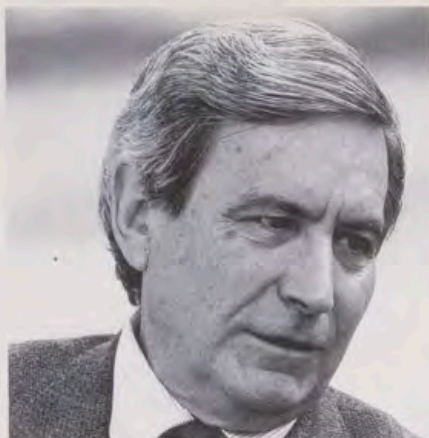


ANTONIO BONET CORREA A VUELTAS CON EL BARROCO

Antonio Bonet Correa ha leído hace meses su discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y acaba de llegar de Los Angeles, donde ha permanecido ocho semanas en la Fundación Paul Getty como investigador invitado.

Su vocación primera y su entorno familiar le hicieron encaminarse hacia el mundo de la literatura, de ahí su prosa bien construida, con ese ribete didáctico de leve tono profesoral, inevitable en un hombre que ocupa, desde hace tres décadas, la cátedra de Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid.



“Poseemos uno de los conjuntos barrocos y cortesanos más importantes de Europa.”

—¿A qué se debe ese cambio de rumbo, de hombre de literatura a historiador del Arte?

—Yo estudié Filosofía y Letras, y, por tradición familiar pensaba dedicarme a la Literatura. Pero cuando estaba acabando la carrera, el periodista Raimundo García Domínguez Borobó, me presentó a un joven catedrático de Santiago, recientemente incorporado, que era José M.^a Azcárate. Fue él quien me propuso hacer una tesis doctoral sobre arquitectura barroca, y en esos años finales de carrera sentí una inclinación hacia el mundo del Arte.

En 1950, con la carrera terminada, me fui a estudiar a París, y allí permanecí varios años. Primero fui lector de español en un liceo, y luego profesor ayudante en la Universidad. Venía a España durante los veranos, y me encerraba en el archivo de la Catedral de Santiago a leer legajos de documentos y en el Instituto Padre Sarmiento del C.S.I.C. a estudiar, recopilar datos e investigar.

—¿Qué hacía exactamente allí?

—Era profesor ayudante en la Sorbona, en la cátedra de Arte Español del profesor Lambert.

—¿De Elie Lambert?

—Sí. Para mí, Lambert fue más que un maestro; era como un padre. Es curioso, porque la otra cátedra era la de Lavedan, y entre ambos existía una rivalidad casi legendaria; pero estar en una cátedra no me impedía tener contactos con la otra, y

yo me considero discípulo de ambos: de Lambert y de Lavedan.

Elie Lambert fue muy generoso conmigo, y el último año de mi estancia en París me descargó de casi todas las clases para que pudiera escribir mi tesis. Me dijo: «Bonnet, deje ya de almacenar datos. Con lo trabajado hasta ahora tiene más que suficiente. Escriba».

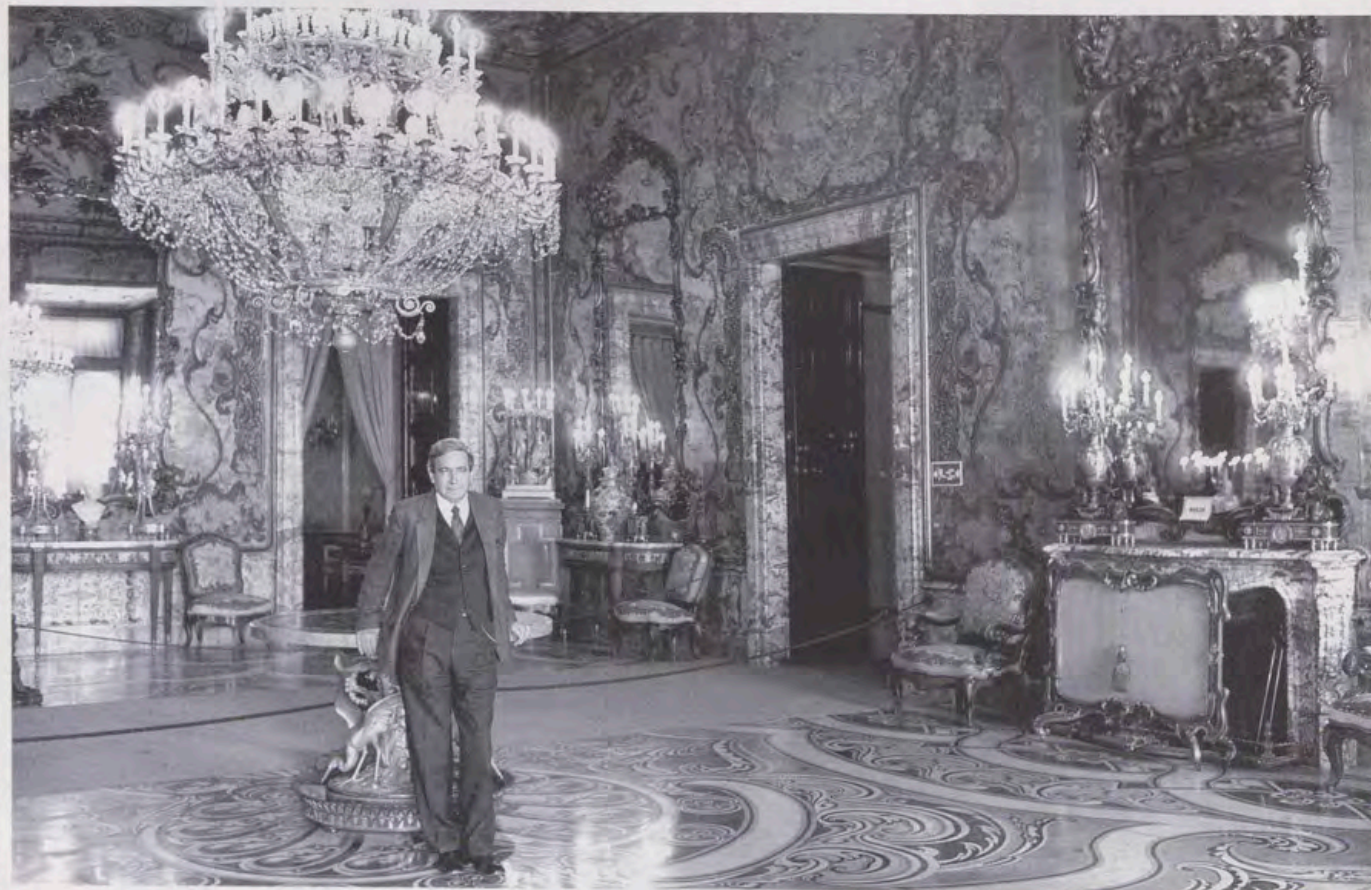
Y lo decía con ese sentido de síntesis y de lo esencial que tienen los científicos franceses. Y eso hice aquel último año: escribir la tesis. Hay que tener en cuenta que esta ayuda la recibí de Lambert, quien sabía que mi trabajo sería leído en España y no en Francia. De manera que después de nueve años pude completar esta labor. Fue una tesis escrita en París y leída en Madrid.

—¿Ante quién?

—Pues en el tribunal estaba el Marqués de Lozoya, Sánchez Cantón, Don Diego Angulo, Camón Aznar y José María de Azcárate.

—Lo más selecto de aquel momento, claro...

—Efectivamente, aquello supuso mi vuelta a España. Trabajé primero como adjunto y luego oposité para la asignatura de «Historia General del Arte», que fue mi primera cátedra. Más tarde, y por invitación de Don Diego Angulo hice una segunda oposición a la cátedra de «Arte Hispano Americano» en Sevilla: un examen muy reñido. Esta es la causa de que buena parte de mi bibliografía verse sobre el arte hispanoamericano.



—Usted ha estudiado a fondo el Barroco, pero fundamentalmente el Barroco europeo de los siglos XVII y XVIII...

—No, no; el Barroco es un fenómeno mucho más universal de lo que en un principio pudiera imaginarse. Por supuesto que en Europa tiene una presencia y unas realizaciones decisivas, pero el Barroco posee una vertiente en la América hispana tan importante como en Europa.

Por eso decía Don Diego Angulo, que conocía muy bien este movimiento, que el centro de gravedad del Barroco hispano hay que situarlo en América más que en España. No se puede escribir sobre el Barroco español sin conocer el hispanoamericano, porque al otro lado del mar, este estilo se mezcla con aportaciones de la esencia criolla, y crea una personalidad propia en un mundo del Imperio lejos del Imperio, lejos de la metrópoli, pero con metrópolis propias... Habría mucho que hablar, incluso desde el punto de vista metodológico, de este «entreveramiento» que experimentan los estilos, enriqueciendo sus entramados y sus estructuras artísticas y sociales.

—Después de esta etapa sevillana, ocupó la cátedra de «Arte Español» en Madrid. ¿Con qué medios contaba entonces?

—Con pocos; una cátedra en España siempre está carente de medios, sobre todo económicos...

—Usted organizó en abril de 1987 un congreso sobre «El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII» patrocinado por la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de Aranjuez, Iberia y el propio Patrimonio Nacional. Aquel Congreso tuvo una nutrida representación de eruditos españoles y extranjeros. Pero una manifestación cultural de esta índole, ¿no podría organizarse desde la propia Universidad?

—No; es absolutamente imposible, y no sólo por disponibilidades económicas. Es un problema muy profundo que supera los propios límites de la Universidad y que afecta a la sociedad española. No es un problema universitario, sino una cuestión social mucho más amplia.

De todas formas, para actos culturales o manifestaciones similares tiene uno que contar con todos los medios a su alcance, y no sólo económicos. Fíjese que para el Congreso de que hablamos fue decisiva de ilusión de los responsables de estos organismos y empresas patrocinadoras, por encima incluso de la mera ayuda material.

—En fin, volvamos al Barroco, que es su especialidad, y en concreto al XVIII y a la conmemoración del segundo centenario de la muerte de Carlos III, que está ahora de actualidad. ¿Tiene usted algún trabajo en marcha sobre el Barroco?



—Sí, la verdad es que de una forma u otra siempre estoy trabajando sobre el Barroco y su época, materia que abarca muchos aspectos. Ahora que finaliza nuestro proceso de integración en Europa, sería bueno hablar del Año del Barroco.

Uno de los fines fundamentales del Consejo de Europa es la integración de los diferentes países miembros a través de los vínculos culturales, y por eso no es extraño que exista una apelación al Barroco, que fue un movimiento internacional y cosmopolita en la Europa de entonces. Uno de los objetivos, dentro de esta línea, sería la confección del gran Atlas del Barroco, que está por hacer, y en donde fuera posible estudiar simultáneamente este estilo en Checoslovaquia, Italia o México.

Otra de mis propuestas, que ya está aceptada por el Consejo de Europa, es la creación de tres itinerarios en España, que me parecen esenciales para contribuir a esta vinculación cultural. El primero sería, claro está, el Camino de Santiago.

—Pero ese itinerario no es Barroco, es Medieval. Bueno, quizá en el sentido doriano del debate histórico y permanente entre el clasicismo y el Barroco...

—No, no, hablo del esplendor que tuvo en Galicia el Barroco. Por ejemplo, la renovación monacal que tiene lugar durante el Barroco afectó a Galicia y a todo el Camino de Santiago, lo mismo que a Europa en general. Hablo del revestimiento barroco de la catedral de Santiago, de las fiestas barrocas que la ciudad celebraba en el XVII y en el XVIII... A eso me refiero.

El segundo itinerario es el de los Sitios Reales, fenómeno que empieza a finales del XV y tiene su momento de esplendor en el XVI con la construcción de El Escorial. Pero es que en el XVIII tenemos La Granja, Aranjuez, el Palacio Real de Madrid... No hay que olvidar que poseemos uno de los conjuntos barrocos y cortesanos más importantes de Europa, que forman como una corona alrededor de Madrid, y no son sólo edificios, sino auténticos conjuntos de arquitectura rodeados de jardines y llenos de obras de arte.

—Se refiere usted a un Barroco cortesano a la europea...

—Sí, pero que convive con otro Barroco castizo en un interesantísimo debate. Por ejemplo, aquí está el Palacio Real de Madrid, que es la cristalización más acabada



“Nuestra cultura es esencialmente barroca.”

y más perfecta del Barroco europeo, y que concilia la tendencia italiana con la francesa, y esto no sólo lo decimos los autores españoles, también lo defiende Bottineau y otros extranjeros. Fíjese usted, por ejemplo, que el Palacio Real y la Ermita de la Virgen del Puerto están prácticamente en la misma calle, o el Puente de Toledo, o la Iglesia de Montserrat. Son los ejemplos más próximos y más claros de esta coexistencia. Y resulta curioso que este Barroco europeo que viene de fuera nos vuelva a traer renovados muchos elementos arquitectónicos españoles que estaban un poco perdidos, o dormidos durante el final del XVI y el XVII.

—¿Por ejemplo?

—Pues..., el tema de la escalera imperial, que en el siglo XVI habíamos tenido en el Alcázar de Toledo, en el de Madrid, en el Hospital de Afuera de Toledo, y que nos vuelve renovado con el Barroco europeo más cosmopolita. Ahí está la escalera de Sachetti, aquí en el Palacio... Bueno, pues la escalera imperial recobrada a través de Europa pasa luego al Barroco castizo, y en Andalucía nos da unos ejemplos muy interesantes, y con esto vuelvo a los itinerarios de que hablábamos antes, el del Barroco Andaluz. Aquí el estilo se singulariza y adquiere carácter propio. Sucede algo parecido con el Barroco siciliano que se deriva del romano, es italiano pero con personalidad propia. Pues bien, el Barroco en Andalucía adquiere un brillo y un relieve especial y salta a América donde, como dije antes, se encuentra el centro de gravedad del Barroco español.

—Lo que sí parece evidente es que constituye un estilo prácticamente inagotable para el erudito y el investigador.

—Yo he escrito mucho sobre el Barroco, y lo sigo estudiando. Ahora estoy preparando un volumen para la Editorial Cátedra titulado «La Arquitectura Barroca Española», y tengo que hacer una observación importante: el estilo Barroco, que se convierte en un factor esencial para entender la cultura española, es todavía algo beligerante.

—¿Beligerante? ¿A qué se refiere?

—Sí. Ser o no ser barroco. El español asocia este estilo con el retraso, con la Inquisición..., hay casi una leyenda negra del Barroco. Muchos, por querer ser progresistas o por querer estar en la avanzada de las ideas, rechazan este estilo.

—Pero eso es un prejuicio, ¿no?

—Claro, y no se dan cuenta de que nuestra cultura es esencialmente barroca. Y a este prejuicio contribuye el liberalismo, las Cortes de Cádiz, y en general la Ilustración como precedente de ambas ideas. Esto es una realidad, casi todos los neoclásicos eran anti-barrocos. La defensa del Neoclásico a costa del ataque o del rechazo del Barroco llega a formulaciones inconsistentes. Hay gente que defiende la obra de Juan de Villanueva, que trabajó para Carlos III y Carlos IV, olvidando que Juan padre era netamente barroco, y que, incluso, colaboró con Churriguera.

—¿En qué bando artístico habría que colocar entonces a Carlos III?

—A eso quería referirme, ahora que estamos en su Segundo Centenario. Todo el mundo habla de Carlos III neoclásico y nada más que neoclásico. Pero, ¿a qué edad sale Carlos de España? No recuerdo exac-



tamente, al principio de la década de los treinta, el 34 o el 35. Esto significa que el joven Carlos III ha heredado el barroquismo versallesco de su padre y el pamesano de su madre, y en Italia va a conocer el Barroco rococó. Y su gran obra, el Palacio de Caserta, está en esta línea. Pero es un hombre sensible que no permanece ajeno durante su larga vida al cambio que se está operando, y, desde su posición privilegiada, va a dirigir luego en España esa variación de las tendencias estéticas.

Ese es su gran papel artístico desde el punto de vista español e internacional. Dentro de esta formación y evolución de su gusto artístico habría que recordar su labor de apoyo a las excavaciones de Pompeya y Herculano, su admiración y amistad con Mengs, que a su vez era amigo de Winkelmann... En fin, es el momento en que se produce la evolución de su sensibilidad.

Por eso, cuando vuelve a España, junto al poso del Barroco abigarrado, coexiste ya una tendencia más racional, o mejor, más clásica. Y esto provoca algunos problemas: no es sólo el Motín de Esquilache, son los roces entre sus artistas, como por ejemplo entre Sabatini y Ventura Rodríguez, y eso que Rodríguez estaba en un Barroco italiano relativamente clasicista, lejos de los abigarramientos castizos; a pesar de ello, Rodríguez quedó postergado en beneficio de Sabatini, que representaba, en cierto modo, la nueva tendencia.

—¿Por qué dice «en cierto modo»?

—Porque en esto de los estilos y las tendencias no se debe ser nunca excesivamente rotundo. Siempre hay simbiosis e imbricaciones entre unas corrientes y otras. Con Carlos III coexisten Mengs y Tiépolo, y aquí en Palacio en la zona de Gasparini ¿qué vemos?, pues vemos espejos, cornucopias, «bibelots», porcelanas barrocas. Y en el Aranjuez de Carlos III pasa algo parecido. No se produce una ruptura radical de la noche a la mañana, sino que se trata de la evolución de una tendencia estética hacia otra. Estas corrientes entrecruzadas no sólo se dan en el mundo artístico. También suceden en el mundo de las ideas. Los



hombres no tienen una sola faceta ni un solo perfil.

Por eso la interpretación de Carlos III no debe hacerse de forma unilateral, retratándole como todo austeridad, todo rigor, como un personaje aburrido y racionalista en extremo. Estos retratos oficiales, tan excesivamente simplificados, se convierten en uno de los peligros de estas conmemoraciones centenarias, al menos para el gran público.

—¿Cómo era Carlos III?

—Es cierto que al volver a España impuso una cierta austeridad. Enviudó a los once meses de su llegada, y eso quizá le hizo aún más reflexivo. No le gustaban demasiado las fiestas, no debemos olvidar que reenvió a Farinelli a Italia, que fue el cantante que alegraba las veladas de su hermanastro y predecesor en el trono.

Pero por otra parte había impuesto un cierto lujo, una cierta molición y refinamiento en la manera de vivir. Fomenta e impulsa asimismo las Fábricas Reales de La Granja y del Buen Retiro, y no era un economista rígido y unidireccional como algunos piensan.

Esta evolución de la que estamos hablando se puede ver en Carlos III pero también en gentes de vidas paralelas, como el Cardenal Lorenzana, quien al final de su vida, ya en época de Carlos IV, está muy en el Neoclásico, pero años antes en México, impulsaba claramente el Barroco más rococó. Lo mismo sucedió con Diego de Villanueva, el hermano mayor de Juan, de quien hablamos antes. En fin, hay muchos artistas del momento con una obra abigarrada y sobrecargada de rocalla, junto con otra más simple, con un empleo más vitrubiano de los órdenes y con eliminación de esa pléthora, de esa superabundancia de elementos.

—Todo esto son ejemplos, en suma, de un período de transición artística, ¿no?

—Sí, y a mí me gustaría recordar algo que siempre me ha llamado la atención, y es toda esa serie de instrumentos científicos o de obras utilitarias de la época de Carlos



III, con un detalle decorativo muy estilizado, que constituye como un recuerdo o una concesión al rococó, dentro del funcionalismo. Por ejemplo, un mercado que había en Vera, Almería, y por desgracia desaparecido. Era un gran contenedor, un gran galpón de esta época de Carlos III, con cubierta de madera, muy funcional, pero presentaba en la fachada un gran frontón sinuoso, con curva y contracurva, barroco en definitiva. En las obras públicas también pasa esto. Algunos diseños de grandes canales son básicamente funcionales, pero sus formas y curvas recuerdan el estilo anterior.

—Este reformismo no solamente operó en el campo del Arte...

—Efectivamente, y ahora hablaré de eso. Quería decir que cuando llegó Carlos III a Barcelona, se le recibió con una máscara muy barroca que al parecer no le gusto. Posiblemente Cataluña sólo pretendía agradar al nuevo Rey y olvidar los problemas anteriores con Felipe V. Tampoco le agradó la que le mostraron en Madrid a su llegada.

Carlos III fue un gran reformador de la economía y de la sociedad, no sólo del mundo artístico. Fundó nuevas ciudades, astilleros, colonizaciones...

—¿Se refiere a La Carolina?

—Sí, y ahí podemos ver, dentro de esquemas racionales, unos elementos urbanos, de ejes, avenidas, plazas, naves confluyentes, que habían sido imprescindibles en el urbanismo barroco. Es decir, Carlos III comienza a cambiar el lenguaje vernáculo por otro más europeo, más clasicista, que preludia el neoclásico, pero había asimilado muy bien los elementos básicos del Barroco.

—¿Y el capítulo americano de Carlos III?

—También es importantísimo y creo que estamos ante una excelente ocasión de revisarlo en estos años que van desde hoy hasta el 92.

Yo creo que el gran Imperio Americano es Carlos V, pero también Carlos III, que



supo rodearse de buenos colaboradores, virreyes, agentes, ingenieros militares...

Su ingente obra americana bien merece nuevos estudios y consideraciones. Coincide esta época con los movimientos independentistas y con las propias consecuencias del enciclopedismo en el mundo de la burguesía criolla. Hubiera sido el momento de hacer una especie de Commonwealth a la española, como alguno de sus ministros pensó, pero esta crítica histórica es muy fácil hacerla *a posteriori*...

Ciertamente con Carlos III hay un momento brillante de desarrollo urbano y de crecimiento, con consecuencias artísticas notables. Recordemos por ejemplo la fundación de la Nueva Orán, al Norte de Argentina, y también Sucre, donde dejó una importante huella, y México. Sin duda, la labor de Carlos III en América fue muy extensa, prestando tanta atención a los pequeños detalles como a las grandes obras.

—Analizando el XVIII en contraste con el XVII, ¿no existe un cierto «bache» artístico?

—Quizá en pintura, donde la oposición es muy fuerte, existe un pequeño «bache», pero se remonta al final del siglo XVIII con la obra extraordinaria y genial de Goya.

—¿Y en literatura?

—Sucede algo parecido, porque la fuerza dramática que se alcanzó en el Siglo de Oro es esencial para comprender la cultura española. Negar el XVII sería negar a Calderón, a Tirso, a Lope. Por eso en el XVIII el arte español tiene que hacer un enorme esfuerzo para ponerse al día y asimilar las corrientes europeas. Pero hubo grandes literatos, destacando en especial uno a quien Carlos III distinguió con su atención: el Padre Feijóo.

De todas formas yo trato de ver estos problemas desde un punto de vista sintético, más que antitético. Y por eso pienso que el «Ancien Regime» logró un cierto equilibrio entre el rococó y la razón, por decirlo en pocas palabras. Y este equilibrio se rompió en lo político con la Revolución

Francesa, y en lo económico con la Revolución Industrial que ya se anunciaba.

—Entonces, ¿usted no cree que el Arte Español del XVIII esté falto de ideas originales?

—Esa es la teoría de Carl Justi, quien afirma que al Arte Español le falta originalidad. Yo creo que no. Y en lo que se refiere al Barroco Español, no. Al Arte Musulmán se le ha acusado de lo mismo. Se dice que es un Arte híbrido, no creador, que toma elementos de la Antigüedad a través de Bizancio, y esto es cierto, pero el Arte Musulmán, inconfundible, tiene un peso específico muy importante. Pues bien, yo creo que el Arte Español tiene fuerza y personalidad propias, y dentro de él, el Barroco Español posee una gran energía.

Basta recordar una fachada de Churriguera, o la Iglesia de Taxco, en México, o



de Tenochtitlán, o la Iglesia de la Compañía de Quito. Es un estilo que se «desmarca» con fuerza del Barroco europeo. Y en Andalucía habría que citar la Iglesia de San Luis en Sevilla, o la Cartuja de Granada, y otros edificios en Arcos de la Frontera, en Priego, en Osuna..., en fin, los retablos, los camarines... ¿qué nos diría Carlos III de todo esto, que vino a ser disciplinado, incluso prohibido, por pragmática real?

—Usted acaba de leer su discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando disertando sobre los cafés. ¿Cómo se le ocurrió este tema?

—Es algo que siempre me interesó, y que tenía cierta relación con la Academia, como lugar de coloquio, casi diría como un «club». Por otra parte, los cafés son la anti-academia; en algún momento los cafés fueron la academia de los pobres, o de los rehusados. Valle-Inclán nunca entró en la Academia, pero fue un gran tertulio de café... La Academia tuvo un papel revolu-

cionario, casi «carbonario», antes lo había tenido «ilustrado»..., en fin, el discurso era una meditación sobre la pausa del café, el coloquio en torno a él, la polémica que le acompaña, el café o el chocolate, el liberalismo y el barroco; era un asunto que estaba sin tratar, o al menos eso pensé yo, pero luego he visto aparecer artículos en otros países sobre el café y lo que le rodea, y casi es un tema de avanzada.

—¿Y cuál ha de ser hoy, en su opinión, el papel de la Academia?

—Bueno, en el XVIII la Academia representó un papel de vanguardia; es cierto que tenía una estructura diferente de la actual; en las últimas décadas se quedó reducida a una función casi senatorial. Yo creo que es buena una cierta renovación, un «aggiornamento», que de hecho ya ha empezado, y ahora tenemos una Academia

más viva que antes; creo que puede dar un descanso y un apoyo a la meditación, con una vocación casi «post-moderna». En fin, para mí ser miembro de ella es una satisfacción, y sobre todo un gran honor, y esto posee un valor trascendental, no utilitario, que adquiere un profundo significado.

—¿En qué ha trabajado usted durante estos meses de estancia en la Fundación Paul Getty?

—La verdad es que la estancia allí de un «visitante» no comporta compromiso alguno. La Fundación pone a disposición del profesor una serie de medios impensables desde aquí, tales como despacho, material de oficina, un magnífico archivo, una soberbia biblioteca y todo tipo de facilidades. Pero quizás dos cosas difíciles de conseguir: la primera es el contacto permanente con otros estudiosos y eruditos que acuden de todo el mundo, y el intercambio de experiencia, la simple convivencia con ellos ya es impagable. Yo he coincidido por ejem-

plo con Kubler, que estaba dictando un curso en la Universidad de Los Angeles. Cuando yo me vine iba a llegar Chastel. Esos contactos durante el café o el té diario...

—Siempre el tema del café...

—Siempre, y en cualquier lugar del mundo. Bien, durante el café o la comida semanal, o la larga sobremesa quincenal, que está casi institucionalizada, se produce un contacto y un intercambio de ideas, unas conversaciones que son muy enriquecedoras...

—¿Y cuál es la segunda cosa que allí proporcionan?

—Pues esa segunda cosa es casi lo más importante de todo... es la calma... el sosiego para poder trabajar y escribir. Yo veía desde mis ventanas la ciudad de Los Angeles, el mar y las montañas nevadas y esa paz es la mejor atmósfera para un investigador; pero contestando a su pregunta, en estos meses en América he terminado un trabajo sobre los sacromontes en España, Portugal e Hispanomamérica, que tenía comprometido con la Universidad de Columbia y del que ya había enviado la primera parte. También corregí pruebas de otros escritos sobre exposiciones, y luego me puse a escribir, o mejor a reescribir un libro para la Xunta de Galicia, un largo texto sobre la plaza del Obradoiro. Mirando esos palmeros californianos salió mi texto sobre la plaza compostelana.

—¿No supone un esfuerzo el escribir en Los Angeles sobre Santiago de Compostela?

—No, todo lo contrario. Esa calma y esa tranquilidad de allí son ideales para un escrito de evocación, casi poético. El propio Kubler me comentaba que es muy normal que un investigador se aísle en aquellos parajes para elaborar un trabajo que no tiene nada que ver con aquel medio que le rodea. Pero también he encontrado un interesante manuscrito del XVIII que pienso publicar, de un mallorquín que propone unas fiestas utópicas con obeliscos maravillosos.

Y he podido viajar por las misiones españolas, que son un capítulo de arquitectura hispanoamericana, si se quiere menor, pero interesantísimo y muy nuestro. Hay que señalar que toda esta obra de colonización y apostolado de la Alta California, llevada a cabo por Fray Junípero Serra, fundando misiones como San Diego; San Luis Obispo; La Dolores, que luego sería San Francisco; San Gabriel, junto a Los Angeles, y tantas y tantas otras, sucedió bajo el reinado de Carlos III.

Texto: JUAN HERNANDEZ
Fotos: FELIX LORRIO