

TEMA 13: LA ARQUITECTURA BARROCA: Bernini y Borromini

REFERENTES HISTÓRICOS.

Desde una perspectiva ideológica, el siglo XVII se caracteriza por los problemas derivados de la oposición entre la Europa católica y la Europa protestante. La separación de Holanda de la Corona española, y su aproximación a Inglaterra dieron lugar a una Europa enfrentada políticamente entre las monarquías protestantes y las católicas, que en mayor o menor medida, adecuaron su política e ideología a las directrices de la Roma papal.

Francia creó un Estado absolutista centrado en el poder del rey bajo el lema “el Estado soy yo”, según palabras de Luis XIV. Inglaterra, por el contrario, después de la revolución de Cromwell y la decapitación del rey Carlos I, pasó de una monarquía absoluta a una monarquía parlamentaria.

España, con los reyes de la casa de Austria (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) en el siglo XVII, inició un período de decadencia que curiosamente no se vio reflejada en las artes y las letras. Además, junto a Portugal consolidará la colonización del Nuevo Mundo y continuará dominando Flandes, Nápoles y la Lombardía. A pesar de todas estas circunstancias, los Estados Pontificios gozarán de una bonanza política y ello se reflejará en un auge de las artes.

El siglo XVIII trajo un cambio de dinastía en España y la consolidación de los Borbones franceses frente a los Habsburgo. La victoria de Felipe de Anjou sobre el archiduque Carlos se reflejó en un cambio de gusto hacia lo francés, aunque Francia se fue debilitando hasta la abolición de la monarquía por la revolución del año 1789. El antecedente ideológico de esta revolución hay que situarlo en el movimiento ilustrado y en su influencia cultural capitaneada por la Enciclopedia.

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.-

El Barroco tiene una localización fácil de definir, pues su foco más influyente fue la Roma papal, centro de un arte contrarreformista que derivó hacia un barroco exuberante y que influyó en todo el arte europeo de los siglos XVII y XVIII. Desde un punto de vista artístico, también adquirió una gran importancia la Corte española de los Habsburgo, con centros como Sevilla, Valencia, Toledo y Madrid en la Península, y Nápoles o Flandes fuera de ella.

Francia se apartó de la exuberancia barroca italiana, adoptando formas más academicistas, mientras que Holanda constituyó un foco burgués y protestante, de gran riqueza artística, sobre todo pictórica.

El Rococó tuvo en Francia y en Alemania sus focos más importantes. Mientras en Francia el estilo se limitó a residencias señoriales, en Alemania define de manera casi exclusiva la arquitectura monumental, civil y religiosa de sus distintas zonas. En España, la obra artística de Goya señaló el tránsito del mundo placentero del XVIII a una nueva centuria, más problemática en todos los aspectos. La propagación del rococó desde Francia a otros países se comprende por el papel de modelo que, desde Luís XIV, tenía la Corte francesa.

CARACTERIZACIÓN Y LENGUAJE ARTÍSTICO DEL BARROCO.-

La palabra "barocco" en italiano significa **DESIGUAL**. En portugués existe "barrueca", palabra alusiva a perla deforme. Son significados despectivos que dieron los críticos e historiadores del siglo XIX al estilo del setecientos.

El **VOCABULARIO** del Barroco es **SIMILAR AL DEL RENACIMIENTO**, especialmente en lo referente a arquitectura y escultura; lo que **CAMBIA** es **LA SINTAXIS**. Es un estilo de **EFFECTOS DINÁMICOS** y psicológicos. Una tendencia a la **MOVILIDAD** y a la acción recorre todas sus obras, que parecen captadas como instantáneas. No es extraño que se desplieguen en las calles y plazas de los países católicos **GRANDES ESCENOGRAFÍAS** efímeras, el teatro, el duelo, la fiesta, los toros, las procesiones... Y junto a este interés por el movimiento, el arte recogerá también la **EXPRESIÓN PSICOLÓGICA DE LOS PERSONAJES**, con su grandeza y su miseria, su drama y su alegría.

En el Barroco el carácter visual tiene suma importancia. Las imágenes del Barroco no son conceptualizadas, como en el Renacimiento, sino que **LOS CONCEPTOS SON HECHOS IMÁGENES**.

UNIDAD Y LENGUAJE DEL BARROCO.

Se puede hablar de Barroco como estilo unitario en cuanto que todas sus manifestaciones tienen algo de estas características generales. En relación con su carácter fácil, directamente asumible por los individuos y por las masas, es un **ARTE DE PROPAGANDA** y de difusión de mensajes políticos y religiosos.

Es lenguaje natural y **POPULAR**. Emplea unos términos totalmente nuevos, extraídos de la inmediata realidad vecina. Sus **IMÁGENES DIRECTAS** son identificables por el pueblo que las asume como propias.

Resumiendo podríamos decir que sus características son:

Búsqueda del movimiento.

Tentativa de representar el infinito.

Importancia de la luz y los efectos luminosos tanto en la percepción final como en la concepción de la obra.

Gusto por lo teatral y lo fastuoso.

Tendencia a no respetar las disciplinas, mezclando arquitectura, escultura y pintura.

Predominio de la **línea curva**.

Pasión por lo **religioso**.

EL BARROCO Y EL RENACIMIENTO CONTRASTADOS

BARROCO

FORMAS ABIERTAS

Disolución

Valor pictórico

Manchas, luces

MOVIMIENTO

Acción. Narración

Pathos. Drama

Composición dinámica

Contrastes

INFINITUD

Grandiosidad

REALISMO

Lo concreto, vulgar

Propaganda. Poder

RENACIMIENTO

FORMAS CERRADAS

Dibujo

Valor táctil

Volúmenes

ESTABILIDAD

Equilibrio

Ecuanimidad. Serenidad

Composición simétrica

Armonías

PROPORCIÓN

Límites

IDEALISMO

La ley, lo general, la belleza

Ciencia. Conocimiento

ARQUITECTURA BARROCA.

Son varias las diferencias que se han establecido entre el arte del siglo XVI y el arte barroco en lo que se refiere a arquitectura, estas diferencias señalan las características principales de la arquitectura barroca:

Movimiento en el edificio barroco frente al estatismo del arte clásico.

Utilización de cubiertas curvas con predominio de cúpulas, especialmente grandes.

Sustitución de la superposición en plantas de órdenes clásicos por el orden colosal y por la utilización de columnas salomónicas.

Predomina la concepción unitaria frente a lo múltiple.

Predomina lo abierto frente a lo cerrado.

Se repudia la visión frontal dando protagonismo a los escorzos y a todo lo que cree efecto de profundidad.

Se evita lo plano frente a los efectos de claroscuro.

El elemento sustentante es el muro; los soportes y el entablamento son meramente ornamentales.

Se buscan efectos ópticos, habiendo una tendencia a mezclar espacio interior con exterior mediante espejos, agujeros en la pared...

Dinamismo adquirido de las formas de la naturaleza.

La arquitectura se amolda a todo tipo de espacios.

Los edificios típicos del período barroco son: Iglesias y Palacios; a éstos podemos añadir diseños urbanísticos y todo tipo de jardines.

Desde el punto de vista formal, el nuevo estilo se manifiesta tanto en elementos arquitectónicos y **DECORATIVOS** como en el conjunto. Los entablamentos se incurvan y los frontones se parten, y describen **CURVAS, CONTRACURVAS** y espirales. Este amor desenfrenado por lo curvilíneo triunfa en la **COLUMNA SALOMÓNICA**, quintaesencia del estilo.

En cuanto a la decoración, dentro de un proceso general de enriquecimiento progresivo, conserva los temas vegetales corrientes del arte clásico, advirtiéndose desde mediados del siglo XVII la tendencia a un tipo cada vez más naturalista. El nuevo estilo altera no sólo los elementos arquitectónicos y decorativos, sino también la concepción general del edificio. Al llevar el gusto por las líneas curvas y mixtas a las plantas de los edificios, los muros dejan de ser rectilíneos y de cruzarse en ángulos rectos, y sus tramos o salas dejan de ser rectangulares o cuadrados. Este nuevo tipo de planta, al ofrecer a la mirada numerosos planos oblicuos, crea, junto a la sensación de movimiento, abundantes efectos de luz y ricos juegos de perspectiva, preocupaciones principales del arquitecto al concebir el edificio. La cubierta también evoluciona en esa ilusión de modificar el espacio. El artista barroco necesita que el cielo invada el interior del templo, las pinturas que cubren parcialmente la bóveda no son simples cuadros como los que enriquecen la pared de sus habitaciones, sino escenas que se desarrollan en el cielo o en escenarios arquitectónicos imaginarios de colosales proporciones con un marco fingido de atrevidas perspectivas y sabios escorzos (trampantojo). En el Barroco italiano son los Papas los que fomentan el arte, quieren dar auge a los tesoros artísticos nacionales. Existe una cierta competencia entre las familias papables.

La escuela española e hispano-americana, que alcanza las metas más avanzadas en esta etapa del proceso estilístico, hace triunfar el **ESTÍPITE**. España, aunque no alcanza influencia análoga a Francia o Italia, por su exuberancia decorativa y por el barroquismo con que trata los elementos arquitectónicos, es la que sabe sacar en estos aspectos las últimas conclusiones del estilo.

ARQUITECTURA BARROCA EN ITALIA

Como ya hemos dicho, fue en Italia donde apareció el primer brote de movimiento barroco, y es en este país donde podemos encontrar los mayores ejemplos del mismo.

En las primeras décadas del siglo XVII, los arquitectos italianos pretendían ser ante todo buenos técnicos, siendo fieles a los modelos definidos por generaciones anteriores. El estilo dominante era de un sobrio clasicismo. Durante el pontificado de Urbano VIII (1623-1644) se configuró una nueva generación de arquitectos cuyos principales protagonistas fueron **BERNINI** (1598-1680), **BORROMINI** (1599-1667), Pietro da Cortona, Longhi y Rainaldi. Estos arquitectos entroncaron con las experimentaciones tipológicas y estilísticas del Renacimiento y manejaron los órdenes con una libertad y un fasto que contrastaba con el estilo sobrio y seco precedente.

Todos ellos compartieron la admiración por la Antigüedad y la fascinación por las grandes realizaciones de Miguel Ángel, pero la lectura que dieron a esa doble tradición y sus concepciones del espacio arquitectónico no dejaron por eso de ser divergentes.

Si bien tenemos que decir que este arte al principio no se manifestaba en las fachadas y que solamente aparecía en la decoración de los espacios interiores, hemos de destacar como una de las características principales del barroco italiano la utilización de columnas en la decoración de fachadas y también la creación de efectos de perspectiva.

Estamos en una época colorista y llena de luminosidad, para la decoración tanto de interiores como de exteriores se utilizarán mosaicos de procedencia bizantina, bronce, mármoles policromos...

B E R N I N I (1598-1680)

Nacido en Nápoles en 1598, Bernini fue hijo de escultor florentino, por ello aún a influencias florentinas y romanas. Durante los pontificados de Pablo V y Gregorio XV la fama de Bernini como escultor era ya muy grande. De esta época son también sus primeros ensayos arquitectónicos. Bernini llegó a trabajar para ocho Papas. La absoluta subordinación profesional a los designios de sus mecenas, estrechamente ligados a los ideales de la Contrarreforma es interpretada como signo de conformismo o abandono de la defensa de sus propios criterios.

La personalidad artística de Gian Lorenzo Bernini se presenta todavía como el prototipo del artífice renacentista en su **TRIPLE DIMENSIÓN** de **ARQUITECTO, PINTOR** y **ESCUPTOR**.

Como arquitecto, Bernini comenzó a trabajar en 1623 por indicación del papa Barberini, Urbano VIII, quien le encargó la restauración de la iglesia de Santa Bibiana, en Roma, y lo que habría de ser el manifiesto de las nuevas corrientes, el **BALDAQUINO DE SAN PEDRO DEL VATICANO** en Roma, que inició en colaboración con Borromini, y cuyas obras continuarían hasta el año 1633.

Asimismo, proyectó la fachada principal del palacio Barberini. Pero los encargos de Urbano VIII no acabaron aquí, pues Bernini diseñó para él la portada del Quirinal, la decoración de la cúpula del baptisterio de San Juan de Letrán y la puerta del jardín de Castelgandolfo además de la capilla Raimondi en San Pietro in Montorio.

Tras la muerte del pontífice protector se abre una etapa de decadencia en la actividad de Bernini, al no contar con el apoyo del nuevo Papa, Inocencio X, lo que no impidió que continuase llevando a cabo otros trabajos como la capilla Cornaro, la Fontana dei Quattro Fiumi o Fuente de los Cuatro Ríos, en la plaza Navona, y la transformación de la porta del Popolo, así como la remodelación y restauración de Santa María del Popolo.

Alejandro VII, el sucesor del papa Pamphili, devolvió a Bernini el favor vaticanista con el encargo de una de sus obras más célebres, la **COLUMNATA DE LA PLAZA DE SAN PEDRO**, que proyectó en 1657 además de las iglesias de Castelgandolfo (1658-

61), **SAN ANDRÉS DEL QUIRINAL** (1658-70) y Santa Maria dell' Assunzione en Ariccia (1662-64).

El prestigio de Bernini hizo que fuese llamado a París, adonde acudió en 1665 al objeto de preparar los proyectos de ampliación del Louvre que, desgraciadamente, no se llevaron a cabo. También diseñó una capilla funeraria para los Borbones en Saint-Denis, y el baldaquino de Val-de-Grâce. De vuelta a Roma, la fecundidad y la capacidad creativa de este artífice volvieron a ponerse de manifiesto en el altar del Santísimo Sacramento de la basílica de San Pedro, en la remodelación del ábside de Sta. M^a Maggiore y en la villa de Lamporecchio.

BALDAQUINO DE SAN PEDRO DEL VATICANO. Roma. (1624-33) Basílica de San Pedro. Bronce.

El Baldaquino de San Pedro (1624 - 1633) también llamado de oro o de la confesión, cubre el Sacro Altar Pontificio, en la nave central de la Basílica de San Pedro. Se encuentra debajo de la Cúpula de Miguel Ángel.

Diseñado y construido por Gian Lorenzo Bernini, cubre la tumba del Apóstol San Pedro, recordando las palabras de Jesucristo: "Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia". Cuando el emperador romano Constantino mandó construir la primera basílica, ordenó que el altar estuviese sobre la tumba del Santo Apóstol.

El gigantesco baldaquino realizado en bronce se levanta en el centro de la basílica, justo debajo de la cúpula de Miguel Ángel. Es colosal: alcanza los 29 metros de altura. El metal necesario para construirlo fue expoliado del techo del pronaos del Panteón. Este acto de falta de respeto al monumento de la antigüedad por parte del Papa Urbano VIII, dio pie a que el bando rival de los Barberini exclamara: "¡Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini!" (lo que no hicieron los bárbaros, lo hicieron los Barberini), en alusión a la familia del Papa.

Así como el templete de Bramante puede ser considerado como el manifiesto de la arquitectura del Pleno Renacimiento, el Baldaquino de Bernini representa el de las formas arquitectónicas del Pleno Barroco. Monumentalidad, ostentación, dinamismo, recargamiento decorativo, integración de géneros artísticos, son notas que están plasmadas en esta grandiosa arquitectura.

El proyecto de Bernini es de planta rectangular y no cuadrada, ya que tuvo en cuenta la diferencia que existe entre verlo desde uno u otro brazo de la iglesia. Las columnas que lo sostienen están destinadas a resistir, o más bien rehuir, la comparación con las gigantescas pilastras del entorno. Quiso repetir en las columnas la forma de aquellas torcidas de la antigua "pergula" columnaria con balaustrada que, desde el siglo IV, separaba el presbiterio del resto de la iglesia, y que se creían procedentes del Templo de Salomón, testimoniando así, mediante la pervivencia formal, la continuidad ideal del Cristianismo. Las cuatro columnas gigantescas de orden corintio son, por esa razón, llamadas salomónicas: su fuste retorcido en forma helicoidal, aumenta su sentido ascendente por el progresivo estrechamiento hacia arriba.

La decoración de las mismas es a base de canales, tallos y hojas de acanto que las dividen en tres tercios: la inferior decorada con estrías y las otras dos con tallos y

hojas menudas, con tres filas de hojas de acanto intercaladas. La basa es ática y el capitel de orden compuesto. El remate es abierto compuesto por cuatro grandes molduras en forma de ménsulas; al pie de cada una hay ángeles alados que llevan guirnaldas.

Simula la forma de un palio, en vez de un templete. Lo forman cuatro columnas salomónicas de 14 metros de altura que sostienen sendas porciones de entablamento, unidas por una cornisa cóncava con colgaduras que imitan los palios textiles. De los vértices arrancan cuatro volutas convergentes, altas y finas, coronadas por un pequeño entablamento mixtilíneo.

Bernini, aunque siempre se muestra clasicista, utiliza elementos barrocos adaptados a su nuevo estilo. Utiliza como elemento de soporte principal la columna salomónica profusamente decorada. Frente a la sobriedad renacentista, las líneas adquieren un carácter dinámico y efectos de sorpresa. El uso de orden gigante para las columnas es otro factor propio del barroco, aunque iniciado ya por el manierismo arquitectónico.

La función de esta arquitectura reside en promover al fervor de los fieles y crear asombro, maravilla y encantamiento. Todo ello para crear un ambiente en el que el fiel se vea impresionado por lo magnífico de la obra.

La sensación de que el baldaquino se distancia del resto como un elemento independiente incluso como suspendido en el aire, la logró mediante un inteligente tratamiento del color. Se persigue el contraste entre el cromatismo de los muros y la tonalidad bronceína. Sobre la espiral de las columnas, en ambiciosa verticalidad, el artista sitúa deslumbrantes volutas bajo un entablamento curvado, que corona el dorado globo terráqueo con la cruz, colaborando a la magnitud de esta impresionante máquina la serie de esculturas, escudos, putti, ángeles mancebos y demás elementos ornamentales que la inundan.

Iconográficamente el baldaquino no deja de ser, además de una celebración de la continuidad histórica de la Jerusalén bíblica en la Roma papal, triunfante sobre la Reforma, una glorificación del nuevo Salomón: Urbano VIII. Las abejas del escudo familiar de los Barberini campean en los lambrequines de la cubierta y en el blasón de la basa de la columna, y el sol resplandeciente, otro símbolo familiar, brilla sobre los entablamentos de las columnas. Celebración de los Barberini y glorificación de la Iglesia católica, el baldaquino es como un palio gigante que, en mitad de una procesión, lo impulsan los fieles y lo mueve el viento.

Tan perfecta es la ilusión de ser una estructura en movimiento, que los lambrequines del remate parece que los zarandea el aire. El baldaquino es fastuoso. Es un escenario grandioso, una tramoya teatral para dar el carácter de espectáculo a la celebración de la misa por los papas barrocos.

PLAZA DE SAN PEDRO del Vaticano. Ciudad del Vaticano en Roma. 1656-1667. Vista general, detalle columnata, plano y diagrama. Roma. 340 x 240 metros.

Casi cincuenta años después de que Carlo Maderna acabara la fachada de la basílica, Bernini dio comienzo a la construcción de la plaza, el conjunto urbanístico más impresionante hasta entonces en Occidente. Olvidada ya la primitiva concepción

bramantesca de dotar a la Basílica de cuatro fachadas iguales sobre planta de cruz griega, se opta por alargar la nave central y cerrar la obra con la fachada de Maderna. Bernini toma como punto de partida el eje central, notoriamente alargado ahora, y sobre él diseña la plaza. Partiendo de las experiencias de la plaza de la Pienza, o de la del Campidoglio de Miguel Ángel en Roma, traza dos amplísimos brazos rectos desde los extremos de la fachada. Aquí, la convergencia, como en el Campidoglio o en Pienza, produce un engaño óptico que da mayor dimensión a la fachada principal. Estos brazos rectos, que avanzan en una longitud tan grande como la que hay desde el baldaquino interior hasta la fachada exterior, están constituidos por columnata toscana.

Estructura.- La plaza está dividida en dos sectores: el primero de planta trapezoidal junto a la fachada limitado por dos brazos oblicuos y convergentes que contribuyen a la ampliación de la visión de la basílica, pero que a la vez reducen visualmente la excesiva anchura de la fachada; el segundo, y más importante, es elíptico con dos centros separados 50 metros, en cuyo eje longitudinal se plantó un obelisco egipcio de 40 metros (antiguamente situado en el circo de Nerón y, ahora, consagrado por los pontífices a la majestad de Dios), éste se encuentra flanqueado por dos fuentes, una fue creada por el propio Bernini, la otra por Maderna. El obelisco y las dos fuentes contrarrestan el peso excesivo que de lo contrario habría tenido la componente longitudinal. Su presencia obliga a desplazar el punto de vista hacia los lados, lo que conviene al ideal barroco que aporta Bernini a esta obra.

El vasto espacio de la plaza elíptica, de 240 metros de anchura, está cerrado por dos amplias columnatas en forma de arco. Cada una tiene cuatro hileras de grandes columnas toscanas con entablamento liso, en total son 280-296? columnas, coronadas por balaustrada que da apoyo a unas 140 estatuas de santos y mártires, realizadas por sus discípulos.

En el interior de la columnata la perspectiva curva crea una profundidad fuga-da, indefinida, que viene a ser el polo opuesto a la perspectiva de límites fijos, de punto de fuga localizable que caracterizaba la arquitectura renacentista. El largo eje axial se hace enorme y supera ampliamente la dimensión mayor de la propia Basílica. Este alargamiento de los ejes longitudinales será una constan-te en las grandes urbanizaciones barrocas posteriores, desde Versalles a la Granja o al París de Haussmann.

Símbolo y significado.- La finalidad primera de la columnata de Bernini fue la de servir como deambulatorio cubierto para la celebración de procesiones; sin embargo, cabe pensar que su función principal es más bien la de dar a la plaza un cerramiento óptico parcial, y ante todo la de actuar como elemento simbólico, ya que connota el gesto de abrazo abierto de la Iglesia a los peregrinos, la ciudad y el mundo. El mismo Bernini la comparó "a los brazos de la Iglesia que acogen a todos los católicos para reforzar su fe". Además los dos sectores de la plaza componen la forma del ojo de una cerradura, por lo cual hay una referencia a la entrega de las llaves a San Pedro por Jesús y a la Iglesia como puerta del cielo. Una vez más Bernini ponía al servicio de la Contrarreforma la arquitectura. No es extraño que se rebautizara popularmente el espacio abarcado por la columnata como plaza del *Theatrum Mundi*.

Las formulaciones barrocas de Bernini tienen en la Plaza de San Pedro una de sus manifestaciones más preclaras. Aquí la ordenación urbanística está perfectamente conectada con la arquitectura de la basílica. Al igual que en San Andrés del Quirinal la elipse potencia el elemento arquitectónico.

Bernini sabe conectar los tres puntos fundamentales del urbanismo barroco:

CARACTERIZACIÓN ESCENOGRÁFICA. Integración espacial. Simbiosis de la plaza recta y oblicua.

UTILIDAD DEL MARCO. Amplio espacio que alberga a los fieles y les deja visualizar desde cualquier ángulo la ventana desde la que el Papa realiza la bendición *urbi et orbe*.

SIMBOLISMO. Los brazos simbolizan la Iglesia que abraza y ampara a los fieles.

SANT'ANDREA AL QUIRINALE. 1658-1670. Roma. Planta, exterior e interior.

Al igual que otras iglesias barrocas típicas de Roma la del Quirinal es de pequeñas dimensiones. Su dinamismo y el contraste de las masas arquitectónicas hacen de ella una obra maestra. Bernini recibió este encargo del cardenal Camillo Pamphili, íntimo amigo suyo, para que sirviera de iglesia del noviciado de la Compañía de Jesús, habiéndose previamente rechazado un proyecto que había presentado Borromini.

Fachada.- Su barroquismo monumental nos crea una gran dificultad para poder reducir los diversos elementos y superficies a una estructura diáfana. Lo complicado está en las contraposiciones de sus superficies, volúmenes y líneas. Así por ejemplo tenemos el doble muro desplegado en dos alas cóncavas y el volumen concentrado y convexo del cuerpo de la iglesia; el pórtico enmarcado por dos altas pilastras lisas y rectas y el pronaos sobresaliente y semicircular. Si a ello se añade la robusta decoración de capiteles corintios y jónicos, los adornos del frontón curvilíneo y quebrado, así como la magnificencia de las pilastras y el monumental frontón tenemos como resultado una fachada de efecto escenográfico muy representativa de la corriente artística cortesana.

El diseño del acceso, formado por un pequeño orden de columnas a escala menor, imbricado en un gran orden de pilastras a escala monumental, deriva del palacio de los Conservadores de Miguel Ángel en el Capitolio. Recuerda también la fachada de Santa Maria della Pace, que Pietro da Cortona había realizado años antes. El pórtico compensa, con el volumen virtual formado por la planta convexa de su escalera y de su cubierta, la cavidad que crea la mencionada pantalla.

Bernini combina líneas rectas y curvas, superficies cóncavas y convexas, luces y sombras y con ello nos marca sus dos rasgos peculiares:

1. Su capacidad para unificar artes distintas en una misma obra.
2. Subyugar y maravillar al espectador mediante la conversión de la arquitectura en pura teatralidad.

La planta y el interior.- En esta pequeña iglesia, Bernini retoma la elipse que ya aplicara en la Columnata de San Pedro y la dispone con el eje transversal mayor que el principal, -en el que se ubica la entrada y el ábside con el altar mayor (encuadrado por cuatro grandes columnas)-, provocando la ilusión de dilatación del espacio interior, sólo refrenada por los pilastrones de los extremos que, con su potente arquitrabado, obligan a un recorrido anular de las capillas laterales, dispuestas entre poderosos contrafuertes murarios. Están dispuestas dos a dos, alternándose capillas rectangulares y ovals. La iluminación contrastada promueve luces y sombras, las penumbras disuelven los volúmenes arquitectónicos (es el efecto contrario a la claridad de elementos y luz que veíamos en el espacio renacentista, por ejemplo en la Basílica de San Lorenzo).

La cúpula y las ventanas se encuentra decoradas con putti que llevan guirnaldas y palmas de martirio y desnudos pescadores que llevan redes, conchas y cañas -compañeros simbólicos del pescador Andrés-. En la cúpula, los colores son blancos y dorados. El espacio ovalado está completamente iluminado por ventanas entre los nervios que penetran profundamente las partes artesonadas de la cúpula. La brillante luz que se derrama desde la linterna, en la que están esculpidas cabezas de querubines y la Paloma del Espíritu Santo, parece aguardar al santo que asciende.

BORROMINI (1599-1667)

Francesco Borromini está considerado justamente el arquitecto más innovador del siglo XVII. Nacido en 1599 en Bissone (Lugano), su verdadero nombre era Francesco Castelli. Su aprendizaje arquitectónico empezó tempranamente, pues su padre, a la sazón arquitecto, lo envió a los nueve años como aprendiz de cantería a Milán, en donde permaneció hasta los quince. De allí marchó a Roma a conocer sus ruinas. Allí fue acogido por Carlo Maderno, arquitecto romano y pariente lejano suyo, quien lo tomó como discípulo. Se dice de él que tenía un **CARÁCTER** intransigente, **ATORMENTADO** e **IRASCIBLE** a la vez que un **PROFUNDO SENTIMIENTO RELIGIOSO**. Por ello sus relaciones con el papado resultaron difíciles y turbulentas. De hecho, sólo Inocencio X, de los cinco papas de los que fue contemporáneo, le hizo encargos de importancia. Por su fuerte y atormentada personalidad Borromini pertenecía a la estirpe de Miguel Ángel, a quien veneraba. Las obras que éste había dejado en Roma fueron lecciones reveladoras para él. Todo ello le animó a reinterpretar el repertorio de la arquitectura clásica. A esta preocupación fundamental, unió Borromini otros rasgos de rotunda **ORIGINALIDAD**, especialmente su **PERICIA TÉCNICA**, su peculiar **UTILIZACIÓN DE CIERTOS MATERIALES**, la **BÚSQUEDA DEL MOVIMIENTO** y la **PASIÓN POR LA PERSPECTIVA, LA GEOMETRÍA, LA LUZ Y EL SÍMBOLO**. San Carlo alle Quattro Fontane fue el primer encargo importante que recibió y el que le permitió establecerse como arquitecto.

A Borromini se le considera el genio arquitectónico verdadero del Barroco romano. Corroe principios canónicos, preordenados, autoritarios y preceptivos de la tradición. Y eso que, al mismo tiempo, no dejó nunca de nutrirse a lo largo de su carrera de la producción **CLÁSICA** (arquitectura imperial romana de Oriente, de la que recogía su fantasía formal y su variedad de azarasas soluciones estructurales), **MEDIEVAL** (gótica, sobre todo, con su atención por los detalles decorativos más diminutos) y **RENACENTISTA** (desde el carácter geométrico y el fervor por la limpieza monocromática de Brunelleschi a la trágica tensión espiritual de Miguel Angel).

Frente a Bernini, triunfador y acaparador, Borromini será **MARGINADO** y obligado a contentarse con encargos de segundo grado. La causa: el antagonismo de temperamentos y sobre todo el método de trabajo y concepción arquitectónica.

Mundano, brillante, sereno y extrovertido, Bernini se educó como escultor, alcanzando la arquitectura desde la escultura, al igual que la mayoría de sus colegas renacentistas. Por el contrario, **EXCÉNTRICO** y **SOLITARIO, CELOSO DE LA PERFECCIÓN, INTRANSIGENTE** y **SEVERO**, Borromini llegó a la arquitectura a través de un riguroso itinerario artesanal como cantero y tallista, que desembocó en una alta concepción y **DOMINIO DE LA TÉCNICA EDILICIA**, manteniéndose constante en su deseo de aprender.

SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE. 1635-1667. Roma. BORROMINI. Planta, fachada, interior, bóveda, claustro.

A decir verdad, la mayoría de los **ENCARGOS** los había de recibir Borromini de **ÓRDENES RELIGIOSAS**; dos son las razones para ello: una la **ECONÓMICA** (siempre trabajó con materiales baratos, humildes y artificiales, como el estuco, el ladrillo o el revoque, que le permitían la realización de formas más libres); la segunda razón era de orden **ESPIRITUAL**, porque Borromini compartía el sentimiento de religiosidad pura de estas órdenes, en abierta oposición a la actitud de la iglesia oficial romana.

Cuando la orden española de los trinitarios descalzos le encarga en 1634 su primer proyecto autónomo, fue su dilatada experiencia, su alto dominio de la técnica y su cuidadoso control de la praxis constructiva, lo que -además de su desbordante fantasía formal y su visión trágica de la vida- le facultaron para solucionar de manera impecable, lejos de convenciones al uso, la erección del complejo religioso de San Carlo alle Quattro Fontane. Está dedicada a San Carlos Borromeo y se considera una obra maestra del Barroco.

Esta obra debía constar de residencia de monjes con refectorio, dormitorios y biblioteca. Monasterio, claustro (1635-37) e iglesia (1638-41) fueron ubicados en un reducido y atenazado espacio irregular. Una de cuyas esquinas estaba achaflanada debido a la existencia de una fuente que, unida a otras tres en las restantes esquinas de la intersección de las calles, dieron nombre al conjunto. Con su ingeniosa solución creó uno de los mayores hitos de la arquitectura barroca, inicio de la disgregación del código clásico. Aunque hubo de esperar para elevar la fachada del convento (1660-65) y la del templo (1667-68), Borromini creó en SAN CARLINO un conjunto de enorme complejidad espacial al tiempo que de gran coherencia y funcionalidad arquitectónicas. San Carlo une su primera obra -la iglesia y el claustro- y la última -la fachada-. La primera significaba su estreno, y la última, la culminación de su estilo.

En el **claustro** aplica los elementos del lenguaje tradicional según una sintaxis que renueva la concepción del espacio.

Como los arquitectos medievales, proyectó la iglesia partiendo de una unidad o módulo geométrico. La flexibilidad y complejidad de los desarrollos del módulo de base derivan de su concepto del edificio como un conjunto orgánico de fuerzas en tensión,

por contracción o por dilatación. A partir del juego de fuerzas que se expanden o comprimen, transforma el módulo cruciforme originario de la planta en una pseudoelipse cuadrilobulada, orientada según el eje mayor longitudinal.

La iglesia parte de un esquema de **planta** biaxial deformada, en el que se han suprimido las esquinas para lograr la continuidad visual hacia el altar. La deformación se produce según una disposición geométrica compleja y sutil. Notable importancia tienen los ejes secundarios, tanto el transversal como los diagonales, determinados por dos capillas hexagonales, la escalera y el paso a la residencia en sus extremos.

La planta de la iglesia es el triunfo de una mente racional sobre las posibilidades de un solar pequeño e irregular. En su esencia es un óvalo sobre el que se erige un intrincado espacio en el que todos los elementos, sinuosos y ondulantes, se compenetran para conferir dramatismo al conjunto.

En el interior, unas plásticas y descomunales **columnas** subrayan los cambios de dirección de las paredes y ordenan la articulación de su alzado, sosteniendo un entablamento que funciona como basamento de las bóvedas. Sobre el entablamento hay cuatro arcos que a su vez apoyan el óvalo de arranque de la bóveda, estos mantienen en su interior una decoración de casetones que buscan dar mayor profundidad al espacio. Estos elementos autónomos marcan las líneas de fuerza o líneas estructurales que dan continuidad visual en su sentido vertical al edificio.

La **cúpula** se decora con unos hondos casetones poligonales (octógonos y hexágonos) y cruciformes que, al ascender, decrecen en tamaño, aumentando el efecto de que el cascarón, aplastado en sus lados por la misma estructura, se abomba creando la sensación de mayor altura. Las ventanas, situadas directamente sobre la viga maestra y semiocultas por la decoración, contribuyen a crear el efecto de que la cúpula -con una linterna central- brilla suspendida sobre el espacio de la iglesia.

La coherencia entre planta, alzado y cubierta demuestran la continuidad orgánica de la obra borrominesca, que frente al fervor cromático de Bernini nos ofrece la limpieza monocromática brunelleschiana.

Borromini dividió la **fachada** en dos pisos y, para dar un carácter unitario al conjunto, en ambos combinó columnas normales y de orden gigante. El resto de elementos que conforman la fachada parecen empeñados en romper esta unidad potenciando ritmos ondulantes y ascendentes que confieren un inusitado **dinamismo** al conjunto.

Concebida con función urbanística, la fachada muestra el empleo borrominiano de la interacción espacial entre interior y exterior y de la yuxtaposición pulsante de las estructuras, al disponer una portada ondulada de dos cuerpos y tres calles, cóncavas a los lados y convexa al centro que, en la planta superior, vuelve a ser cóncava al contener un edículo convexo, abierto por un ventanal, sobre el que dos ángeles sostienen un gran medallón. Una ascendente balaustrada mixtilínea dinamiza su perfil superior.

La exuberante y desbordada fantasía llega hasta el más pequeño detalle; los capiteles, por ejemplo, se inspiran en el estilo corintio pero inclinan sus volutas hacia fuera en vez de hacia dentro.

Borromini no lo tuvo tan fácil como Bernini para que su talento fuera reconocido. La angustia vital estuvo presente en su producción con la misma fuerza que en su vida; tanto es así que se suicidó cuando todavía no estaba terminada la fachada de San Carlo porque pensaba que no estaba a la altura de los valores que deseaba plasmar. Según Blunt, el hecho de haber sido terminada cuando Borromini había muerto, determinó que la fachada no se ajustase a los deseos del autor, tanto por lo que respecta a su excesiva altura, como a su relación con la cúpula.