

EL BARROCO 2

📁 Tema 14: La escultura barroca: Bernini

065. Bernini: Apolo y Dafne

066. Bernini: David

067. Bernini: Éxtasis de Santa Teresa

La plástica.- Escultura y pintura estuvieron durante todo el siglo XVII al servicio de tres poderes: la Iglesia, el rey y la burguesía. Cada uno de ellos utilizaba el arte para sus propios fines de glorificación y/o afirmación.

1 ► El **CONCILIO DE TRENTO**, no directamente sino a través de varios de sus seguidores, recomendó que el arte sacro fuera claro, sencillo y comprensible, potenciando su carácter didáctico; que tuviera una interpretación realista y que estimulara de manera sensible, no razonada, la piedad. Este inicio de la plástica barroca tuvo en el **NATURALISMO** su más fiel reflejo. Pero la iglesia espiritual de la Contrarreforma dio paso a la **IGLESIA DEL PODER**, ya fuertemente consolidada en el panorama político europeo, que cambió sus métodos plásticos por otros de mayor **EFFECTISMO** y **PERSUASIÓN**. Conviene sin embargo, dejar consignado aquí, que, como el barroco es estilo amigo de extremos, y gusta en su naturalismo de interpretar **EXPRESIONES** particularmente **EXALTADAS**, es dado a interpretar los **TRANSPORTES MÍSTICOS**, no en vano el éxtasis es uno de los frutos más abundantes de la **REFORMA** católica.

La imagen barroca sacra se compone, según Weisbach, de cinco elementos conceptuales que la definen: **MISTICISMO**, **ASCETISMO**, **HEROÍSMO**, **EROTISMO** Y **CRUELDAD**. Conceptos consustanciales que tendrán relación directa con los escritos de los grandes místicos -santa Teresa principalmente- y que **PERSUADIRÁN, A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS, A LOS FIELES**. Aparecerá una nueva iconografía y una nueva ortodoxia representativa de los temas sacros. La **CODIFICACIÓN DEL ARTE** será impuesta y aparecerá la figura del **VEEDOR** del Santo Oficio que velará por la adecuación de las imágenes a la norma impuesta.

Las **VIDAS DE los SANTOS y MÁRTIRES**, con todas sus virtudes, representando sobre todo los más cercanos en el tiempo, cuya canonización se produjo en el siglo XVII, son temas comunes en la plástica religiosa. La imagen de la Virgen **INMACULADA** y la de **SAN JOSÉ CON EL NIÑO**, devoción de gran arraigo en este momento, son ejemplos nuevos. Siguiendo la idea jesuítica de la materialización de las ideas puras o abstractas, aparecen temas como la Inmaculada Concepción, el Triunfo de la Eucaristía y la Caridad.

Pero la Iglesia del Poder, no sólo intentará ser didáctica, sino que se autoafirmará a través de las formas plásticas. Así, aparecen representaciones del **PAPA RODEADO DE VIRTUDES** y se legitima su autoridad con obras como la Cátedra de san Pedro, de Bernini. Esta mitificación de la persona tendrá su equivalencia en el **PODER REAL**, introduciendo a menudo imágenes de la **MITOLOGÍA**, como representaciones de las **VIRTUDES DEL MONARCA**. El **RETRATO ENFATIZADOR**, los programas artísticos de la Monarquía, el binomio Hércules-Rey, los **MONUMENTOS ECUESTRES** colocados en los centros de las plazas, son sólo algunos ejemplos de esta práctica laudatoria que se extendió a los personajes de la

nobleza y que llegó a su culminación en la simbiosis perfecta del mausoleo o la arquitectura efímera funeraria, donde las virtudes terrenas y espirituales se entremezclaban "ad maiorem gloriam regis". (2 ► *In Ictu oculi* –en un abrir y cerrar de ojos -. Juan de Valdés Leal. Óleo sobre lienzo. 1671. Hospital de la Caridad. Sevilla)

Junto a este panorama barroco, aparece una corriente burguesa preocupada por su autoafirmación y los "dilettantes" que ven en el arte plástico la visualización del mundo antiguo y la literatura. El "dilettante", hombre de vasta cultura literaria y artística, busca en el mundo antiguo su autoafirmación intelectual.

HOLANDA es el centro principal de la **BURGUESÍA COMERCIAL** que pretende convertir su mundo en tema de la obra de arte. Así, aparecen los **PAISAJES**, las **ESCENAS DE GÉNERO**, el **BODEGÓN**, el **FLORERO**, el **RETRATO DE GRUPO**, etc. Son las nuevas instituciones las que se han de immortalizar y el arte ha de estar de acuerdo con el nuevo gusto. Es su paisaje lo que los pintores plasman en los lienzos; es su pasado campesino lo que representan las escenas de género; son sus objetos los que vemos en los bodegones; es su vida burguesa lo que nos muestran sus interiores; es su ciudad, su casa, su iglesia, lo que se reproduce en los cuadros.

Podemos, pues, clarificar las diversas tendencias en base a cada uno de los comitentes. El **NATURALISMO** sirve la idea **CONTRARREFORMISTA**; el **BARROCO** al poder **ABSOLUTO**; el **REALISMO** a la **BURGUESÍA** y el **CLASICISMO** a la **INTELECTUALIDAD**.

LA ESCULTURA.- La escultura barroca, al igual que la arquitectura, tiene su origen en **ITALIA**. La gran figura es el polifacético **BERNINI**, que explica, por sí solo, todo este momento artístico en su doble vertiente formal y conceptual. La internacionalización de su taller romano difundió su idea y práctica artística de manera que, sin temor a equivocarnos, podemos calificar el barroco escultórico como obra de Bernini.

Sin embargo, durante el **SIGLO XVII**, coexisten otras escuelas escultóricas que, por sí solas, definen dos conceptos distintos de arte, claramente relacionados con unas determinadas ideologías de poder. En **FRANCIA** podemos hablar de **CLASICISMO** formal y conceptual aunado al poder absoluto del rey, mientras que en **ESPAÑA** la **IMAGINERÍA** de un marcado **NATURALISMO**, se pondrá al servicio de la iglesia.

Los **MATERIALES** empleados variaran según la zona. En Italia será el **MÁRMOL** el que prevalecerá en obras cuya ubicación sean los interiores de las iglesias, combinadas con **ALABASTRO** y **BRONCE**. Esto lleva aparejada una gran maestría técnica del escultor, que cincela sin titubeos el bloque pétreo, de gran ductilidad a la vez que fragilidad. Todo ello lo veremos en Bernini y en el (3 ►) sepulcro del Papa Urbano VIII. La **PIEDRA** se utilizará de manera muy generalizada en aquellas obras cuya ubicación sea al aire libre. En las **FUENTES** de Bernini, en las figuras de las **FACHADAS-RETABLO** españolas y en las imágenes que decoran las hornacinas exteriores, así como en algunos monumentos públicos. **ESPAÑA** y su zona de influencia utilizarán la **MADERA** como materia casi exclusiva de sus realizaciones. La tradición de la **IMAGINERÍA** del siglo XVI alcanzará su máximo apogeo a lo largo del XVII. La imagen en madera generalmente **POLICROMADA** llenará los **RETABLOS** y **PASOS PROCESIONALES**, convirtiéndose en un arte genuinamente español. Las **IMÁGENES DE VESTIR**, que incorporan telas y

joyas a la plástica escultórica, llenarán la geografía hispana. Como materiales escultóricos, también cabe mencionar el marfil, oro y plata, comúnmente estudiadas en orfebrería. Por último, el estuco se empleaba en realizaciones sobre todo decorativas. El cartón, utilizado en realizaciones efímeras o en obras cuyo peso tuviera que ser liviano.

La obra escultórica tiene dos maneras de representación formal: el **RELIEVE** y el **BULTO REDONDO**. Ambas soluciones son seguidas por los escultores, que utilizan la primera para la representación de historias y la segunda para la de imágenes, pudiéndose combinar en el conjunto de una misma obra.

La teoría de Miguel Ángel *"por escultura entiendo aquello que se hace a fuerza de quitar (per. forza di levare), pues lo que se hace a fuerza de añadir (per via di porre) –es decir, de modelar– se asemeja más bien a la pintura"*, es transgredida por Bernini y sus seguidores, que vuelven a la teoría integradora del barroco, para conseguir un **TODO UNITARIO** y a la vez dinámico. El **DINAMISMO** del conjunto, con elementos que buscan el infinito y **SE ABREN EN TODAS DIRECCIONES**, no podía realizarse sin la ruptura del bloque único. Este sentido dinámico y participativo del espectador tienen en el "David" de Bernini (4 ►) su mayor representación. La imagen es paradigmática del momento barroco, que plasma el devenir por encima del ser. Donatello y Miguel Ángel habían hecho modelos ideales de belleza. Bernini huye del ideal estético y plasma un momento de una acción. Reproduce el **DEVENIR** y la duda barroca.

El deseo de **MOVIMIENTO** del barroco, cuyas consecuencias hemos visto en la arquitectura, llega a convertirse también en una obsesión para los escultores. Miguel Ángel llega al último extremo en la expresión del movimiento contenido en sí mismo, y ese sentido del movimiento es el que heredan sus imitadores manieristas. Ahora el movimiento se dispara hacia el exterior, y los miembros de las figuras y los ropajes se desplazan hacia afuera. Los cuerpos rompen esos planos invisibles con que el manierismo los tenía aprisionados, y se mueven con mayor naturalidad. En ese ímpetu hacia afuera, en esa liberación, los **ROPAJES** adquieren personalidad que nunca antes habían tenido. Sus formas **SE HINCHAN**, sus **PLEGADOS SE MULTIPLICAN** y arremolinan, y como impulsado por un vendaval cuya fuerza crece a medida que avanzan los años, el escultor atiende más al movimiento del paño mismo que a subrayar con él las formas de la figura humana.

Uno de los rasgos más consustanciales de la plástica barroca es la **TEATRALIDAD**. Cualquier obra de este periodo pierde su valor si la separamos del lugar para el que fue concebida. Se descontextualiza. Así, no podemos imaginar la "Santa Teresa" de Bernini fuera de la capilla Cornaro (5 ►) en la iglesia de Santa María della Vittoria en Roma, del mismo modo las imágenes procesionales pierden su valor comunicativo en las frías salas de un museo o almacén.

La obra barroca ha de ser contemplada dentro de un espacio y en relación con el espectador. Es en todo momento una representación. Por esta razón la **ARQUITECTURA** se pone **AL SERVICIO DE LA ESCULTURA** y se convierte en **ESCENARIO**.

Bernini es quien mejor definió este "theatrum sacrum" con la sabia simbiosis de arquitectura, pintura y escultura, sin olvidar la luz y el color como factores plásticos y simbólicos.

Las **TEMÁTICAS** escultóricas son: la **RELIGIOSA**, la **CIVIL**, la **MITOLÓGICA** y la **ALEGÓRICA**. La temática **RELIGIOSA** busca sus representaciones en la amplia hagiografía cristiana, sin olvidar los episodios del Nuevo Testamento y las representaciones de la Santísima Trinidad, Jesucristo en el Calvario y la representación de la Inmaculada o las diferentes advocaciones marianas de gran devoción popular. Francia define mejor su escultura dentro de la temática **MITOLÓGICA**. El gran programa de Versalles integra la obra escultórica en el conjunto urbanístico. Es un arte académico. El retrato es la tipología propia de la temática **CIVIL** y tiene en la Roma papal y en la Francia de Luis XIV sus mejores representantes. Las tumbas de los papas y las estatuas ecuestres de los reyes son buen ejemplo de ello. Por último, la **ALEGORÍA** tendrá su máxima expresión en los monumentos funerarios y arquitecturas conmemorativas. Las tumbas de los papas serán el lugar adecuado para simbolizar las virtudes teologales -fe, esperanza y caridad- y las virtudes morales -prudencia, justicia, fortaleza y templanza-. Otras alegorías como la de la Religión enfrentada a la Herejía, el valor y la sabiduría, completan el panorama iconográfico del barroco escultórico.

Todas estas temáticas se desarrollarán en distintas tipologías, entre las que destacaremos el **RETABLO**, el **GRUPO ESCULTÓRICO**, el **MONUMENTO**, con sus variedades: fuentes, estatuas ecuestres, imagen sacra, paso procesional, túmulo, tumba, baldaquino e imagen devota. La escultura se convierte así, en un vehículo transmisor de imágenes y conceptos, integrándose en la estructura artística propia del período. Es así como su estudio individual ha comportado un continuo sistema de referencias a la arquitectura y urbanismo al que está integrado y, a su vez, al estudiar la pintura volveremos a ella, por la relación temática y compositiva -pensemos en el relieve- que las une.

A la concepción puramente escultórica del Renacimiento, de planos precisos y líneas vigorosas que parecen palpase con la vista, sucede otra de carácter más pictórico que procura representar más la apariencia que la realidad misma de la forma; y ya veremos cómo en el deseo de fingir calidades, contraponen superficies pulidas a otras someramente desbastadas.

Como todo el arte barroco, la escultura, por último, es efectiva y procura con frecuencia impresionar la atención del que la contempla sobre todo en el género funerario. Unas veces es un esqueleto el que inesperadamente surge de una cortina (6 ►) para mostrarnos el reloj de la vida, otras el mismo difunto parece salir de su nicho o medio se incorpora en la tumba.

Análisis comparativo entre Renacimiento y Barroco:

<u>RENACIMIENTO</u>	<u>BARROCO</u>
Simetría	Asimetría
Plasticidad	Pictoricismo
Naturalismo idealizado	Naturalismo pleno
Movimiento en Potencia	Movimiento en acto
Estatismo	Retrato espiritual
Superficie de calidades.	Contraste de calidades

BERNINI

Fiel a la tradición de la historia de la escultura universal, Italia ofrece en este período el artífice de mayor dimensión dentro de lo barroco, Gian Lorenzo Bernini.

7 ► Bernini, arquitecto, escenógrafo, pintor y dramaturgo... se sentía en primer lugar, escultor. Su trayectoria escultórica arrasó las formas tradicionales. Sus obras mitológicas, fuentes, retratos, monumentos funerarios... marcaron el devenir de la escultura occidental durante más de cien años. Estas obras, además desprendían el dramatismo y la intensidad emocional afines a la espiritualidad de la Contrarreforma.

Las circunstancias que convivieron con su genio también fueron únicas: imaginación, capacidad de trabajo y maestría en el manejo del mármol, unidas a la afortunada coyuntura del **MECENAZGO** y amistad papal (incluso de papas poco favorables como Inocencio X, que consideraba que la única forma posible de rechazar sus proyectos era no viéndolos).

Bernini consideraba que todos los elementos de una escultura eran complementarios. Así pues, **COMBINÓ**: el **PUNTO DE VISTA ÚNICO** renacentista, la **CAPTACIÓN DEL INSTANTE**, la **RUPTURA** con las restricciones impuestas por el **BLOQUE** único de mármol, el **REALISMO** y el **VIRTUOSISMO** en la **PLASMACIÓN DE LAS TEXTURAS** de la piel y de los ropajes.

Pueden sumarse a esta lista dos grandes dones: su capacidad para reflejar la **EMOCIÓN** y el **MOVIMIENTO**, que potenció dramáticamente a partir del magistral **ESTUDIO DE LA LUZ**.

Su proyección espacial, su **ESCENOGRÁFICO** sentido en lo decorativo, su énfasis llevado a exuberancias de plena **EXALTACIÓN**, su **MISTICISMO** vehemente alcanzan sus últimas consecuencias desde supuestos técnicos que oscurecen la complejidad de la más abigarrada escultura helenística, usando para ello un modelado en el que la **CURVA** y la **MULTIPLICIDAD DE PLANOS** conducen a resultados plenos de **APARATOSIDAD** y **CONMOCIÓN**. El esquema de las figuras de Bernini es, en efecto, la columna torsa. Todo asciende y se resuelve en una hélice triunfal. Los mantos y los músculos se retuercen con frenesí y curvatura de fustes salomónicos. Estas figuras no terminan nunca ni en la base ni en su ápice.

Su hijo lo definía como un hombre "*de naturaleza áspera, constante en su trabajo, acalorado en la ira*". También puede hablarse de Bernini como de un hombre profundamente **RELIGIOSO**; para él, la unión de la religión con el arte era tal que consideraba su don una gracia de Dios y sus maravillosas ideas, inspiraciones divinas.

Al ocuparnos de la arquitectura ya hablamos de la biografía de Bernini. Algunos de los rasgos apuntados, en lo que se refiere a su pensamiento estético, resultan válidos ahora, en algunos casos sublimados, con una mayor turbulencia de acuerdo con los propósitos de la Contrarreforma.

8 a 14 ► **APOLO Y DAFNE**. 1622-1625. Mármol. 2,43 m de altura. Roma. Galería Borghese.

Bernini esculpió entre 1618 y 1625, con poco más de veinte años, cuatro esculturas para el cardenal Scipione Borghese. Este había reunido una gran colección de antigüedades en la lujosa villa de su nombre. Nombró a Bernini restaurador y, en su calidad de joven artista, le encargó varias obras. De estos grupos de la galería Borguese emanan una poderosa energía y una clara libertad con las que superará las pervivencias manieristas y replanteará su concepto de escultura. El encargo de cuatro grupos monumentales por el cardenal, le da, a los diecinueve años, la primera ocasión profesional de demostrar su virtuosismo técnico y de afirmar su genio. Conservados aún en la villa suburbana del cardenal, los grupos son: (8 ►) "Eneas, Anquises y Ascanio" (1618-19), el "Rapto de Proserpina" (1621-22) (9 a 12 ►), "Apolo y Dafne" (1622-25) (13 ►) y "David" (1623-24). El nacimiento del genio es evidente al observarlas: "Eneas y Anquises" y el "Rapto de Proserpina" son muestras del virtuosismo manierista; "David" se aleja ya de Miguel Ángel y, más que exaltar al héroe, capta el momento en que se produce la acción; "Apolo y Dafne", iniciada antes que "David" y terminada tras éste, es la plasmación máxima del instante y del movimiento.

13 a 18 ► El tema es mitológico. Reproduce uno de los pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio, el que describe el mito de Dafne perseguida por Apolo. Según la mitología clásica, la ninfa Dafne era la hija del dios del río Peneo. Esta se consagró a Ártemis, diosa de la caza, y, como ella, renunció a casarse. El dios Apolo, al observarla, se enamoró apasionadamente y, a pesar de ver rechazados sus requerimientos, la persiguió por el bosque. Dafne, acorralada, pidió ayuda a su padre, que la transformó en laurel (*daphne* en griego) en el preciso momento en que la divinidad la atrapaba. A partir de entonces, Apolo hizo del laurel su árbol sagrado. La obra nos muestra el preciso instante en que el impetuoso dios le va a dar alcance, Dafne se estira, trata de esquivar a su raptor, mientras sus cabellos y los dedos de sus manos se transforman en hojas, su cuerpo en tronco y sus pies en raíces de laurel.

La agilidad del movimiento es total. Un arco compositivo funde las dos figuras marcando un punto de máxima tensión en el vientre de Dafne. Ese arco los impulsa hacia delante y arriba llevándolos en flotación. La captación del momento fugaz, junto a la expresión del movimiento agitado de Apolo y el gesto angustiado de Dafne, son aspectos fundamentales. El conjunto se organiza en diagonal, en una línea que va de los pies de Apolo a la mano derecha de Dafne. Se capta el movimiento en el cuerpo de la ninfa que se detiene por su transformación, mientras que aún corre Apolo sorprendido. El movimiento, la diagonal, la captación del instante, así como la cuidadísima ejecución, son notas características del estilo barroco.

Apolo y Dafne parecen modelos de la Antigüedad y están representados de acuerdo con los criterios de la idealización clásica. Sin embargo, el movimiento que se desprende de la acción en que están inmersos no puede ser más realista. Bernini se atrevió a plasmar el movimiento inherente a la propia metamorfosis; y, a la vez, captó magistralmente la fugacidad del instante. No hay más que fijarse en la sutileza psicológica de las expresiones de los personajes: Dafne se da la vuelta aterrorizada porque acaba de sentir la mano de Apolo atrapándola, Apolo, por el contrario, muestra una expresión estupefacta al percibir el cambio de Dafne, a pesar de que su cuerpo mantiene la inercia de la persecución.

Aunque se trata de una escultura exenta, Bernini la diseñó para ser observada desde un punto de vista privilegiado. Esta concepción era eminentemente pictórica y se atenía al precedente renacentista según el cual una acción debe representarse desde una perspectiva única. Este principio renacentista estaba, en cierta manera, supeditado a la voluntad de extraer la escultura del todo indivisible que es el bloque de mármol. Bernini nunca se rindió al bloque único y, siguiendo a los manieristas, utilizó los bloques necesarios para que las figuras - especialmente a través de sus extremidades- se integraran libremente en su entorno.

Bernini también estaba profundamente interesado en el potencial dramático de la luz; así trabajó la apariencia de los cuerpos puliendo unas superficies para que la luz las acariciara, entretallando otras para que la luz se concentrara y subrayara la tensión emocional; su preocupación llegó hasta tal punto que ahueco alrededor de los ojos para crear el sutil efecto azulado de una ojera apenas insinuada. El cabello de ambos está realizado con la técnica del trepano, al igual que la boca y los ojos.

Cabe destacar, también, la oposición entre la suave piel de la muchacha y la aspereza de la corteza del árbol del laurel en que se está convirtiendo. En ninguna otra escultura Bernini llevaría tan lejos su virtuosismo en el tratamiento de la piel y de las texturas; años más tarde, todavía mencionó con orgullo la levedad que había conseguido en el cabello de Dafne.

En esta obra Bernini nos ofrece una clara meditación figurada sobre la mutabilidad de la naturaleza y el hombre. Pero soslayando las anotaciones mitográficas y las lecturas icónicas, lo esencial de esta obra es que aporta una reflexión plástica sobre las transformaciones de la materia y la forma con esa insólita valentía con que traslada al mármol los versos ovidianos, trocando en pura energía dinámica una composición estática, complicada por los gestos en espiral. Con un incomparable virtuosismo técnico y fáctico, le da al mármol la transparencia del alabastro, confiriéndole la morbidez de la cera.

Al pie de la escultura, el que sería papa Urbano VIII hizo inscribir en latín: *"Quien amante, persigue los placeres de la belleza fugaz llena sus manos de hojarasca o bien recoge frutos amargos"*.

Miguel Ángel convierte el bloque de mármol en ideas abstractas, Bernini en movimiento físico concreto.

19 a 26 ► **DAVID**. 1623-1624. Mármol. 1,70 metros de altura. Roma. Galería Borghese.

Esta obra, de un gran virtuosismo técnico también fue realizada para el cardenal Scipione. La talló cuando contaba sólo 22 años y, representa a David en el momento en que se dispone a lanzar la piedra con su honda contra Goliat. A los pies, armas e indumentarias alusivas al combate.

El gesto impetuoso del héroe israelita se acentúa con el movimiento serpenteo, en lo que el escultor muestra su profundo conocimiento de la anatomía en acción. El movimiento en hélice, así como la captación del instante, son propios del barroco.

Es evidente el dominio técnico del mármol, pues su dura materia ha sido transformada en energía y movimiento. David, joven y fuerte, se presenta con las piernas abiertas, el tronco doblado, los brazos tensos y las manos agarrando la honda; la cabeza fieramente dirigida a su objetivo. Es de notar que la acción está detenida justo en el momento a partir del cual se va a producir la sacudida del lanzamiento. Vista la estatua desde cierto ángulo, el que presenta la cabeza de frente, se ve que el centro de gravitación del movimiento queda fuera de la estatua, justamente en la mano que atenaza la piedra. Este desequilibrio compositivo es lo que permite la existencia de una fuerza centrífuga que hace a David tan intensamente dinámico.

En comparación con las estatuas precedentes de Donatello y Miguel Ángel, esta versión plasma un ideal diferente porque resalta el movimiento físico y el patetismo del rostro frente al reposo y la serenidad clásicos. El enérgico David de la honda debe asociarse a la idea de combate; debe reflejar el fuego de la Contrarreforma que San Ignacio de Loyola deseaba extender por la Europa protestante. Así esa imagen se sitúa en la corriente cultural del Barroco católico.

La captación del instante, la plasmación del devenir y la relación espectador/obra, son tres de los aspectos más destacados de esta obra. La representación se convierte, de este modo, en obra paradigmática del barroco. La presencia del espectador en el lugar justo, se interpone entre David y Goliat, nos hace partícipes físicamente en la acción. Esta participación intelectual y física es consustancial al nuevo conceptualismo barroco, del que Bernini es uno de sus más fieles representantes.

Bernini, por medio de la espiral, capta un instante de la acción en desarrollo, expresando tanto la inconclusión tensa del gesto como la posibilidad de resolución en la acción, físicamente con el tiro de la piedra, y psicológicamente resolviendo el deseo en acto. Con esta obra magistral, en que subraya los aspectos realistas y psicológicos, Bernini supera la estática fijeza de la escultura renacentista, al proponer la acción en desarrollo, sin fracturas entre el espacio real del espectador y el ficticio de la estatua en movimiento. De esta manera, el observador es atraído por el mismo movimiento de la estatua, lo que no significa que para captar su complejidad compositiva o sus efectos dinámicos sea necesaria la multiplicidad de perspectivas y que se deba girar en torno suyo (como sugiere hoy su ubicación en el centro de una sala). Por el contrario, Bernini concibió esta obra, y las sucesivas, para ser colocada contra una pared, proporcionando un único punto de vista, el más idóneo para revelar la culminación de una acción concreta.

Esa tensión previa a la acción inminente no sólo se plasma en la contraposición pierna/cuerpo/cuello, en el giro de la cabeza y el brazo, sino que también está presente en el rostro, compendio de tensión y concentración en los labios contraídos, los músculos rígidos, las fosas nasales hinchadas, el ceño fruncido y la mirada resuelta.

27 a 36 ► **ÉXTASIS DE SANTA TERESA.** 1646-1652. Mármol y bronce dorado. Tamaño natural. Capilla Cornaro de Santa María della Vittoria. Roma.

Circunstancias.- Entre sus obras escultóricas muchos consideran que el "Éxtasis" es la más estimable, porque sintetiza los rasgos de la escultura corte-

sana barroca religiosa. La familia Cornaro eligió para su capilla un motivo de gran actualidad. Algunos años antes, en 1622, Teresa de Jesús era canonizada junto a Ignacio de Loyola y otros personajes de la Contrarreforma.

Tema religioso.- Representa el instante en que la santa es alcanzada por el mensajero divino. Envuelta en su amplio hábito sufre el abandono de los sentidos y cae en un estado de total desfallecimiento. Entre tanto el ángel, apartando delicadamente el manto, le apunta con la flecha dorada. Bernini ha debido leer versos de la santa como éstos:

<i>"El dardo con que me hirió y mi espíritu se unió</i>	<i>estaba lleno de amor, y volvió uno con su Hacedor."</i>
---	--

También en la autobiografía se encuentran expresadas emociones de esta clase: *"Me llevaba el alma y aún así de ordinario la cabeza tras ella, sin poderla tener, y algunas todo el cuerpo hasta levantarle... Parecen unos tránsitos de muerte, salvo que traen consigo un tan gran contento este padecer, que no se yo a qué lo comparar... Cuando está en el arrobamiento, el cuerpo queda como muerto, sin poder nada de sí muchas veces; y como le toma se queda siempre, si sentado, si las manos abiertas..."*. Es extraordinariamente fiel la transcripción plástica que realiza Bernini de la emoción literaria de la santa.

Patetismo humano.- El rostro refleja este supremo ardor místico: los ojos entrecerrados y la boca semiabierta, exteriorizan el estado anímico que a la santa misma hemos visto situar en la frontera entre un dolor penetrante que la hace desmayarse y una dulzura que desea dure eternamente. La plasmación de este acto espiritual (santa transpuesta por el amor divino uniéndose al esposo místico) tiene una explicación formal en la que lo puramente carnal y erótico están presentes. Estamos contemplando una de las obras en la que la ambigüedad barroca es más elocuente.

Contrastes plásticos.- La abundancia de plegados valoriza los profundos efectos de claroscuro. El tratamiento de los relieves escultóricos acompaña a la agitación del alma. Los pliegues finos y ondulantes de la túnica del ángel tienen su contrapunto en los pliegues revueltos y excavados del recio hábito de la santa. Contrastando con todos ellos, la tersura de la superficie de rostros, brazos y manos.

Composición.- Los efectos aludidos son reforzados por la disposición de las dos figuras, que no guardan ninguna relación con la estabilidad de horizontales y verticales. Por el contrario, se orientan en el sentido de un aspa cuyas diagonales van de la cabeza del ángel al pie de Santa Teresa, y de la cabeza de ésta al extremo inferior de la nube. El grupo está concebido escenográficamente como suspendido en el aire. El ángel dispuesto a clavar la flecha en el pecho de la santa se contrapone, al impulsarse hacia atrás, con santa Teresa que, desfallecida, cae hacia atrás también.

Escenografía.- Aunque es una obra de bulto redondo, no ha sido concebida de forma aislada. El marco arquitectónico que la acompaña le confiere el resto de su valor. Las dos imágenes están contenidas en el espacio de un suntuoso altar barroco formado por columnas de mármol negro al exterior y decorado por diversos mármoles pardos, rosas, verdes y rojos en el interior. Un haz de rayos dorados desciende sobre las figuras, canaliza la luz cenital y provoca un contrastado claroscuro en el que la cara de santa Teresa resalta iluminada. Por

tanto, la estructura arquitectónica y la decoración forman con el grupo escultórico un todo unitario.

Teatralidad barroca.- Sólo falta que comience la representación. Bernini hace de esta escena exaltada no una exposición del hecho en sí, sino una representación del contenido emocional del mismo. En el fondo reviste un carácter de marcada intimidad, pero lo presenta como un espectáculo: es el éxtasis como hecho teatral para el espectador externo pero también para los componentes de la familia Cornaro cuyas efigies están en los relieves laterales (palcos) del interior del altar.

Una abertura al exterior, cerrada por un vidrio amarillo y colocada por encima y más atrás que el grupo, baña la escena con una luz casi mágica.

37 a 43 ► **CÁTEDRA DE SAN PEDRO.** Conjunto y detalles. 1656-1666. Mármol, bronce dorado y estuco. Roma. Basílica de San Pedro del Vaticano.

Bernini sistematiza por fin el ábside, otro de los problemas siempre pospuestos. Con su fantasía, inventiva, habilidad técnica y capacidad teatral, ideó una gran obra de bronce, mármoles y estuco, que contiene el trono de Pedro, sostenido por cuatro padres de la Iglesia delante de luminoso y espectacular rompimiento de gloria con ángeles en torno al Espíritu Santo.

La Cátedra de San Pedro se encuentra en el centro del enorme ábside de San Pedro del Vaticano. La enorme obra, un triunfo de la fantasía barroca, fue realizada por Bernini durante el pontificado de Alejandro VIII, entre 1656 y 1666.

Asumiendo el complejo programa simbólico, tendente a exaltar la infalibilidad del Papa, la Cátedra aparece, visualmente, unida al baldaquino, entre cuyas columnas se ve desde lejos como si de una milagrosa aparición se tratara.

Consta de valioso zócalo de mármol, sobre el que cuatro estatuas de bronce dorado sostienen la silla del apóstol: las dos figuras situadas delante de la silla representan los padres de la iglesia latina, santos Ambrosio y Agustín (en primer término de izquierda a derecha). Las dos estatuas posteriores son los padres de la iglesia griega, santos Atanasio y Juan Crisóstomo. Se cree que es la silla de Pedro (pero en realidad es una obra del imperio temprano, con incrustaciones de marfil, probablemente la silla curul de algún senador romano). Esta silla está incorporada en la silla de bronce realizada por Bernini. A los lados se encuentran dos ángeles y arriba, dos angelotes sostienen las llaves y la tiara. En la parte superior se encuentran la aureola, de escayola dorada, con ángeles entre densas nubes y rayos. Estos objetos forman una corona que rodea una representación simbólica del Espíritu Santo situada en el centro del campo luminoso.

La idea de la Iglesia Triunfante necesitaba legitimarse a través de la plástica. Bernini nos ofrece en la Cátedra de San Pedro una de las obras que en sí mismas aúnan la forma y el concepto barroco de manera excelente.

La iconografía tenía aquí un papel fundamental. El sillón de Pedro, símbolo de la autoridad de Cristo, representado por su vicario el Papa, se suspende en el aire, sobre una base terrenal, representada por cuatro padres de la Iglesia. A su vez, el magisterio del Papa es legitimado por su fuente de sabiduría: el Espíritu Santo. Multitud de ángeles y símbolos completan el conjunto que se

sitúa sobre el altar papal, en el cual oficia el sucesor de Pedro, justo detrás del baldaquino.

Diez años le llevó a Bernini la ejecución de su obra más espectacular y de mayores dimensiones. Para esta obra, el arquitecto-escultor presentó numerosos bocetos y apuntes que se conservan en diversos museos y, sobre todo, en archivos del Vaticano. Finalmente surgió este monumental conjunto.

FUENTE DE LOS CUATRO RÍOS. Bernini. 1648-1651. Mármol y travertino. Roma, plaza Navona. Roma, Plaza Navona.

44 a 54 ► Mientras vivió Urbano VIII, Bernini acaparó la práctica totalidad de las comisiones artísticas. Un año después de su muerte, la situación era distinta. El nuevo Papa Inocencio X Pamphili, entre su poca pasión artística, la grave situación económica y el deseo de servirse lo menos posible de quienes hubiesen colaborado con los Barberini, manifestó sus favores hacia otros autores. A pesar de dificultades profesionales, durante este pontificado, la actividad de Bernini no decreció y muestra de ello es la escenográfica Fuente de los Cuatro Ríos de la plaza Navona.

El monumento barroco tuvo una doble finalidad simbólica y urbanística. Fue punto de referencia en la ordenación del paisaje urbano y, la mayoría de las veces, su significado alegórico fue muy potenciado. La fuente de los Cuatro Ríos resume perfectamente esta dualidad. Se constituye en centro de la Plaza Navona, relacionándose con la iglesia de Santa Agnese, dando un sentido unitario al conjunto.

A la vez, su individualización tiene un claro sentido simbólico. Este conjunto estaba dominado por un obelisco rematado por la paloma de los Pamphili, símbolo de la familia a la que pertenecía el Papa Inocencio X, a la vez que símbolo del Espíritu Santo. Su significado es muy claro: la Iglesia Triunfante se extiende y domina todo el orbe bajo el mandato del Papa. Una vez más, a la celebración del triunfo de la Iglesia católica en todas las partes del globo se une la glorificación de una dinastía papal.

El encargado del proyecto de urbanizar en principio la plaza Navona era Borromini, el cual incluía en su proyecto la Fuente de los 4 Ríos, ya había trabajado en la construcción de la iglesia de Santa Inés, cuya cúpula dominaba la plaza, y tenía el proyecto de trasladar un obelisco que debía ser soportado por las alegorías de los cuatro ríos considerados más importantes del mundo: Nilo, Danubio, Plata y Ganges. Con ello pretendía simbolizar la unidad del orbe cristiano en Roma, pero, a pesar de tan grandiosos argumentos, la sencillez formal no convencía al Pontífice. Bernini no hizo otra cosa que repetir el denominado "efecto baldaquino" disponiendo sucesivas reducciones de escala desde la cúpula de Santa Inés hasta el suelo, tras pasar por el obelisco y los 4 colosos que personifican los ríos y a cuyos pies están representados numerosos animales y plantas exóticas, todo ello unido por el agua que desciende.

Bernini se cuidó de poner de manifiesto en su obra el rechazo hacia Borromini y así, el coloso que mira hacia la iglesia vuelve su cuerpo como horrorizado por la visión de ella.

La escultura cobra aquí un valor urbanístico. Mientras que la parte alta de la fuente recurre al obelisco egipcio; la parte central, por el contrario, es un gran

conjunto escultórico, con las figuras de los ríos sobre las rocas; la inferior extrae su razón de ser del agua en movimiento. Un conjunto de formas, medios y significados típico de la época.

Todo ello pone de manifiesto el creciente desarrollo del urbanismo, la fuente vitaliza los espacios vacíos diarios de las plazas, es como un trozo vivo de la naturaleza en el marco urbano. La fuente, por su valor de elemento arquitectónico, escultórico y urbanístico, que además presenta parcialmente movimiento, en el agua, constituye tema clave del barroco. Contrariamente a cuanto sucedía anteriormente, se concibe como monumento aislado, aunque relacionado con edificios y espacios urbanos o paisajísticos.

Las esculturas tienen una importancia fundamental son típicamente barrocas por sus músculos inflados, los cabellos y barbas rizadas y la postura movida.