

## GIANLORENZO BERNINI, ARQUITECTO DEL PAPA

José Laborda Yneva

Seguramente una de las referencias más certeras del Barroco aparece unida a la sugerente figura de Bernini. Nacido en Nápoles hace ahora cuatrocientos años, en él se resumen cualidades inequívocamente latinas, divergentes y complementarias a la vez, factores de una personalidad llena de matices que aparece manifestada con creces en los resultados de su obra genial. Por un lado, las raíces napolitanas de su ascendencia materna van a aportarle su sentido del gesto, su emotividad, su actitud teatral, su permanente capacidad para sorprender y sorprenderse: es el aire del Sur, colmado de gracia y de sabiduría antigua, donde casi todo tiende a transcurrir sin ansiedad, resumen magnífico del gusto por la vida. Por otro, la filiación florentina paterna añade a su talante un sentido más contenido, menos enfático, irónico, racional, habituado al trabajo paciente y a comprobar en sus resultados el progreso del esfuerzo: es el encuentro con el cercano Renacimiento, fuente de recursos intelectuales donde las artes se colmaron de proporción y equilibrio en busca de la medida del hombre.

No es extraño, por eso, que Bernini pudiera llegar a ser uno de esos infrecuentes personajes-síntesis que surgen en todas las épocas para demostrar en sí mismos la evolución humana. Y es que el Renacimiento había logrado alcanzar un grado de refinamiento tal que su propia pujanza iba a impedirle proseguir el camino emprendido. Es entonces cuando la manifestación de la forma se torna cambiante, decididamente plástica, amparada por las pautas seguras de la norma para buscar en ella la transgresión deseada. Fue el paso inevitable que las artes habían de dar para encontrar de nuevo su autonomía, su capacidad creativa, superado ya el tiempo de su afianzamiento. Bernini interviene en la escena precisamente en el momento del cambio. Su capacidad de aprehensión de los estímulos latentes en su entorno, el sentido con que supo interpretar los precedentes visuales a su alcance, y su propio origen, forjado en el aprecio del arte, hicieron de él el cauce preciso para avanzar hacia la definitiva formulación del Barroco.

Bernini destacó como escultor antes que como arquitecto. Reci-

bió de su padre el gusto por el oficio y con él aprendió la técnica de encontrar formas en la aparente inercia del mármol. Sus primeros trabajos escultóricos para Scipion Borghese en 1622, atraen la atención del cardenal poeta Maffeo Barberini, convertido enseguida en papa Urbano VIII. Se produce entonces un encuentro semejante al que había tenido lugar más de cien años antes entre Miguel Ángel y Julio II: un enlace de mutua fascinación, diálogo a la manera renacentista entre la genialidad del artista y la cultura del mecenas. Y será Urbano VIII quien inducirá a Bernini a participar también de la práctica de la pintura y la arquitectura, advertido de su aptitud para recibir y llevar a cabo cualquier estímulo sensible. Bernini, al igual que los grandes maestros del Renacimiento, convierte la expresión artística en un único gesto en pos de la belleza; en él se reúnen el arquitecto y el escultor sin posibilidad de distinción. Es una unidad fundamental que Bernini ejerce ante todo con una actitud contraria a la norma, haciendo de la rebeldía el argumento esencial de su grandeza.

La expresión de su sensibilidad careció siempre de un cauce concreto; Bernini no tuvo nunca prejuicios en el uso del medio necesario para manifestarse. El suyo fue un talento envolvente, rotundo, capaz de utilizar indistintamente la escultura y la arquitectura cuando el estímulo resultaba convincente. No es posible comprender el genio de Bernini sin haber asistido antes a la refinada expresión del último manierismo; precisamente cuando todo parecía ya concluido, cuando la creatividad tendía a recrearse en su propio deleite ornamental la nueva fuerza emerge exultante y hace de la ruptura su expresión más excelsa. Atrás quedaba Serlio y sus sutiles códigos formales, repletos de repertorios basados en ritmos estables; Palladio, canónico y brillante, aparece ahora como el precursor que señaló caminos apropiados para que fuese Bernini quien se ocupara de transgredirlos; nada digamos de Vignola, con sus fórmulas infalibles para encontrar proporción y medida en la interpretación del clasicismo. Pero seguramente fueron ellos sus precedentes cercanos; atavismos inconscientes que el ge-



nio de Bernini supo captar sin apenas detenerse a analizarlos. Era la transformación que la arquitectura necesitaba si deseaba proseguir en su marcha hacia la renovación del concepto del espacio edificado, la fluencia anómala e imperfecta que basa su inusitada belleza precisamente en su asombrosa capacidad de sugerir y seduce en su conjunto, sin que haya lugar a la percepción pausada de sus defectos. Es el resultado lo que fascina, el compendio entre la expresión y la materia, la conjunción de la línea y el espacio, la superposición infrecuente de los planos, el engaño, el pálpito vital que convierte en humana la representación de la forma.

Es la formulación del espacio como compendio de elementos animados que se integran en él como idea generadora de una obra donde la torsión y la sutileza material constituyen su motivo primordial. Luz, materia y espacio son las constantes tridimensionales del genio de Bernini, cuya formación escultórica propende a someter a la luz el efecto sugerido por la materia y el espacio. Bernini es el intérprete y el inventor del Barroco. Un genio esencialmente intuitivo, prácticamente iletrado pero dotado de una insólita capacidad de persuasión que hizo de él un renovador favorecido por la predilección de sus refinados comitentes.

Su facilidad para concentrarse en la esencia de las cosas, para reducir a una idea sencilla el complejo entramado compuesto por las características del encargo y el manejo de las posibilidades plásticas susceptibles de ser aplicadas, aparece en su primera obra notable como arquitecto: el baldaquino de San Pedro, ejecutado entre 1624 y 1633. Es una pieza donde se combinan risueñas las posibilidades de la escultura y la arquitectura, contrapunto interior del magnífico y solemne volumen de la cúpula proyectada por Miguel Ángel, entendida como una gran tiara bajo cuya sombra pudiera cobijarse el inmenso poder del papado. En el baldaquino, Bernini consigue la culminación estable de la arquitectura efímera: un artefacto triunfal que compone un espacio sin precedentes y logra con su presencia aportar escala y movimiento al recinto de la basílica.

Poco después, en 1629, Bernini interviene en la culminación del palacio Barberini, iniciado por Maderna: su sala oval, la fachada posterior y la escalera principal muestran su capacidad creativa. El favor de Urbano VIII le permite intervenir, entre 1634 y 1640, en el palacio de Propaganda Fide, en el

del Quirinale de Monte Cavallo, en San Lorenzo in Damaso y en el anticipo de la Fontana de Trevi, cuando el papa decide renovar el antiguo acueducto de l'Acqua Vergine. Y es que Bernini sintió siempre una fascinación patente por el efecto del agua; sus proyectos de fuentes se ciñen con soltura a las condiciones del entorno urbano, añadiendo siempre un destello de gracia y de talento capaz de combinar el escenario estable de la arquitectura circundante con la movilidad escultórica del mármol y el efecto del fluido cambiante: la fuente del Tritón, la de las Abejas, la de los Cuatro Ríos en la plaza Navona, la del Moro, inducida por el efecto deslumbrante de la anterior, la de la Barca en la plaza de España, iniciada por Pietro Bernini su padre, y la de Trevi, imaginada por Bernini y proyectada por Niccolò Salvi entre 1735 y 1762.

Bernini ejerció su actividad en permanente contacto con el papado; fue brillante, precoz, sociable, suelto en sus movimientos en la corte papal, donde al poderoso Urbano VIII sucedería desde 1644 el enigmático, intrigante y magistralmente captado por Velázquez Inocencio X, para cuya familia construye en 1653 el palacio Ludovisi de Montecitorio, terminado por Carlo Fontana en 1694. Sin embargo, será Alejandro VII, papa desde 1655, quien proporcionará a Bernini la ocasión de expresar toda su sugerente capacidad escenográfica. La relación entre el papa y el arquitecto se establece de manera directa: su propósito se funda ante todo en el embellecimiento de Roma, para la que el papa imagina un programa urbanístico que atiende con minuciosidad el conjunto y el detalle. Parece como si la arquitectura fuese uno de los principales argumentos de su reinado, llegando incluso a proponer la inclusión de las armas de su casa en la bóveda del Panteón, a modo de símbolo de la definitiva cristianización del monumento más preciado de la Antigüedad.

Dispuestos a manifestar a través de la arquitectura la imagen épica de la Contrarreforma, Bernini y el papa convienen en 1656 la traza del sorprendente pórtico de la plaza de San Pedro, dirigido ante todo a enfatizar la escala de la fachada construida por Maderna y a dibujar con su forma un inmenso espacio de acogida para la congregación de los fieles. Pudieron proponerse ámbitos rectangulares o poligonales para ordenar ese espacio; pero los ángulos vivos de los encuentros hubiesen mermado sin duda la homogénea calidad visual del recinto que Bernini proyectó. La traza oval, en cambio, facilitaba una rela-

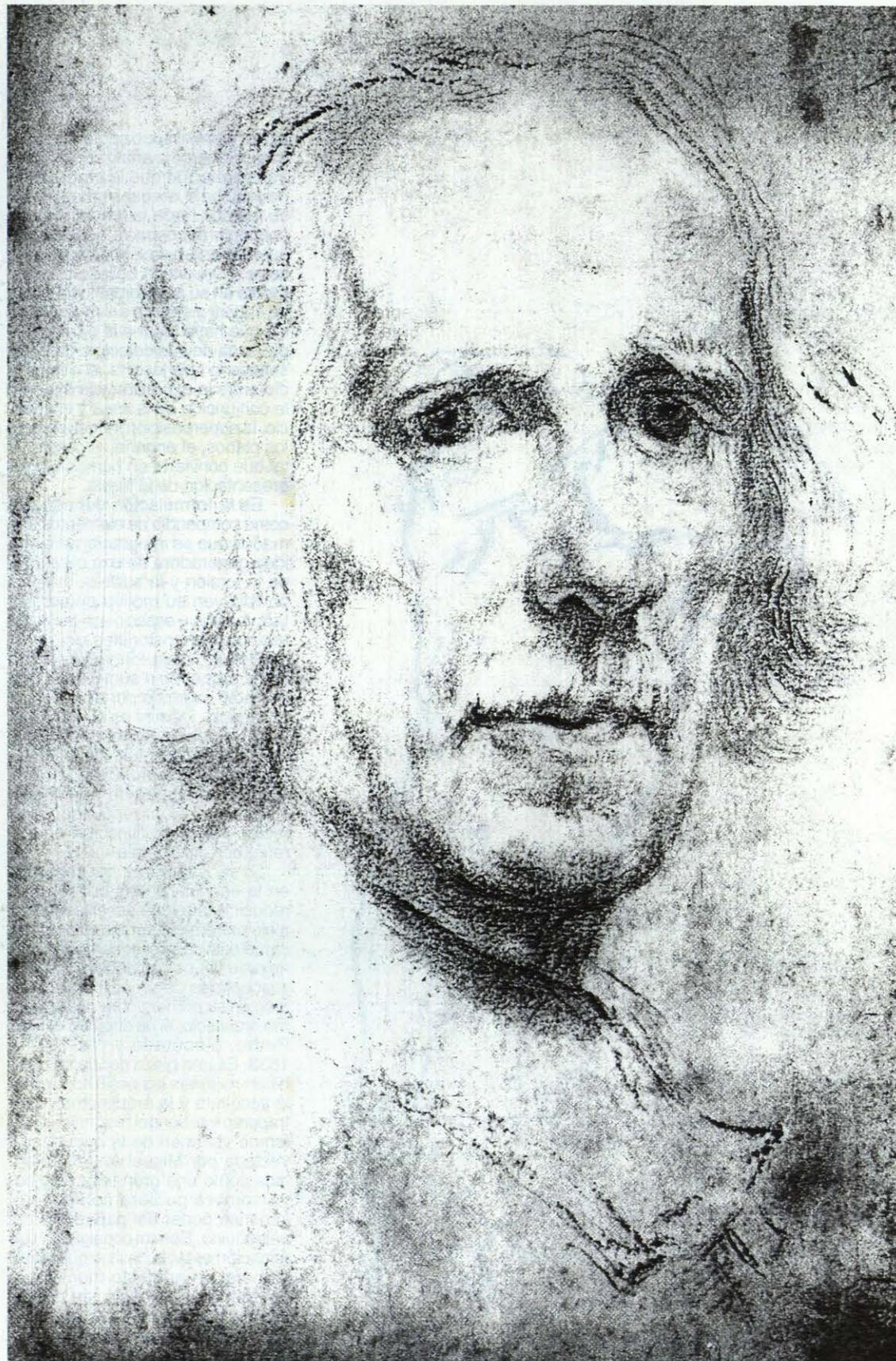


ción directa entre la realidad y la apariencia; respondía a la idea de transgresión óptica tan querida por Bernini y aprovechaba la extensión del eje longitudinal para manifestar la focalidad de la planta, en cuyo centro se yergue el obelisco del Vaticano. Además, la leve concavidad del plano del suelo incrementa el esponjamiento interno del espacio y acentúa el carácter permeable del pórtico. El artificio de separar del volumen de la basílica el espacio porticado oval mediante sendos brazos rectos, ligeramente confluyentes hacia el foco señalado por el obelisco, contribuye a potenciar el efecto de la perspectiva al tiempo que compone un inmenso presbiterio abierto. En San Pedro, Bernini trazó un pórtico triple, a la manera antigua, capaz de expresar su espesor y provisto de una escala grandiosa y amable a la vez, muestra del talante que deseaba el papa. Es una pieza magnífica, sin posible equivalente, símbolo de la capacidad escenográfica de la arquitectura.

Poco después, en 1659, Bernini proyectará la más acabada muestra de la tipología de las iglesias de planta central construidas hasta entonces, Sant'Andrea al Quirinale. Su planta elíptica, apoyada en el eje transversal, se completa con los espacios de las capillas perimetrales cuya disposición permite al conjunto lograr la inercia precisa para absorber el empuje de la gran cúpula. Aparece así una secuencia visual en doble plano, incrementada su permeabilidad por la comunicación lateral entre las capillas. Un espacio diáfano, sutilmente perforado, donde el efecto de la perspectiva ocasiona una profundidad ficticia que se manifiesta en la propia engañosa redondez del óvalo de la traza.

En la cima de su triunfo, Bernini acude a París en 1665 invitado por Luis XIV para proyectar la traza del nuevo palacio del Louvre. Sabemos de sus pasos por el relato de Paul Fréart de Chantelou, testigo de la relación del arquitecto con el poderoso Colbert. Pero su demostrada capacidad de persuasión no logró penetrar en las estructuradas actitudes de la corte francesa. Era la Francia de Mansart, que pugnaba entonces por encontrar una arquitectura propia, basada en un clasicismo por completo contrapuesto a la riqueza móvil que difundía Bernini. Por eso, sus propuestas resultaron inaceptables para quienes, aun sin confesarlo, recelaban de su talento y, sobre todo, del riesgo de que su ejemplo pudiera influir en exceso en la pretendida grandeza de la arquitectura francesa.

Tras París, Roma será de nuevo el reposo de Bernini. La Scala



Bernini. Autorretrato.

Regia del Vaticano, el obelisco de la plaza Minerva, la decoración del puente de Sant'Angelo, la terminación de la iglesia de Santa Inés, el monumento funerario de Alejandro VII, el tabernáculo del Santo Sacramento en la basílica de San

Pedro y la terminación de la iglesia de Santa María in Montesanto, junto con otras magníficas muestras de su talento escultórico, ejecutadas entre 1665 y 1674, serán las obras de los últimos años de la vida del gran Bernini, que supo com-

binar en su larga vida cuantas circunstancias caben en el logro del éxito-talento, fama, honor, bienes, factores endeables, al fin, para quien resultó ser encargado por la Historia de definir la insólita fuerza plástica del Barroco. ■