

LA ESTRUCTURA TRASCENDENTE

Este grupo debería iniciarse con la iglesia de S. Bibiana, en 1624, pero hay dos referencias anteriores, una de 1562, anterior al periodo de estudio, y otra de 1608, en la que no hay articulación gráfica, que son necesarias para situarla dentro de la evolución general de las iglesias romanas. La primera, el Oratorio del Ss. Crocifisso, es una obra de Giacomo Della Porta en la que se ha visto la influencia de Miguel Ángel. La segunda, la de S. Francesca Romana, habitualmente entendida como de influencia palladiana, pero en la que también se han reconocido los rastros de este arquitecto.

La utilización del concepto de trascendencia hace necesario, en el inicio de este capítulo, tomar en consideración otros aspectos de la época en la que todo esto se produce, no estrictamente arquitectónicos. Aspectos que en justicia deberían hacer retroceder el estudio hasta los artistas manieristas de siglo XVI, ya que ellos fueron los que advirtieron la existencia de realidades separadas. Es con ellos con los que aparece la conciencia de la separación, de la división de las cosas. Los manieristas separan el arte de la vida, la forma de la materia y el hombre de la naturaleza. Para ellos el arte ya no sigue el patrón de la naturaleza sino el ejemplo dejado por los grandes artistas, su modelo es el propio arte. El arte, aunque utiliza las referencias del mundo natural, exterior, no es su reflejo sino la manifestación de la personalidad del artista, que se proyecta en la representación de los hechos reales o ficticios. Es la manera como el artista ve el mundo exterior. Una concepción que implica una relativización de los valores, la realidad no es única y el arte permite el acceso a otra realidad paralela, tal vez más verdadera. En el siglo XVII hay ya la consciencia de que la propia vida es un teatro en el que cada uno tiene asignado un papel, que ha de procurar hacer bien. La vida real es una ficción, un sueño, de algún modo, una obra de arte.

Desde muchos puntos se señala la idea de la existencia de dos realidades, la que experimentamos, la social, y otra más profunda, auténtica y espiritual. La realidad material y la espiritual. La trascendencia intenta sustituir una por otra, y síntomas de este desplazamiento se advierte también en otros hechos. Erasmo de Rotterdam había ya denunciado la doble moral católica. La propia conciencia que, salida del Concilio de Trento, afectó al proyecto de las nuevas iglesias, en las que se valora la importancia de la sugestión como camino para la conversión. El misticismo y el ascetismo, que pretenden una superación del mundo material y una comunicación directa con Dios, por vía empírica y no racional. El éxito que tuvieron los estudios de Baltasar Gracián o Tesauro, que valoran la agudeza y la sutileza, sobre la calidad objetiva de las obras. La concepción de Tesauro del arte como metáfora, como sustitución. Todos estos procesos, y otros que aquí no se citan, señalan la conciencia de una separación que afecta a la existencia, que el arte inevitablemente refleja. La propia aceptación de la figura de Miguel Ángel implica un cambio, no ya del gusto,

sino de la valoración de lo adecuado y lo correcto, un cambio en la propia concepción del mundo y de la existencia. La influencia de Miguel Ángel, latente en las primeras décadas del siglo, es asumida en su aspecto heroico, que implica aceptar el valor de la emoción y del conocimiento intuitivo sobre el de la ideología.

Muchas veces se ha reconocido la influencia de Miguel Ángel en la arquitectura barroca¹. Aunque ya no se le considere como *padre del barroco*, parece decisiva su influencia en la crisis del clasicismo naturalista². *Miguel Ángel concibe el edificio como si fuera una estatua, en una tensa y dramática contraposición de formas que tienden a resolver sus contrastes, la antítesis de peso y reacción, en una síntesis que, más que componerlos, los trasciende en una absoluta unidad plástica*³. Della Porta, con su interpretación de la arquitectura de Miguel Ángel, había dado una versión *domesticada* de su estilo, una imagen parcial y deformada, que haciéndola útil cambiaba su auténtico significado⁴. De este modo la imagen de la arquitectura de Miguel Ángel pasó por un largo período de *estancamiento*⁵, hasta que fue redescubierta, en el siglo XVII, por arquitectos como Bernini y Borromini. Miguel Ángel sustituyó la idea del arte como imitación de la naturaleza, por el arte como trascendencia⁶; planteaba el arte como existencia, que *significaba plantear el problema de sí mismo y de los demás, de la génesis y el destino de la humanidad, de su tiempo pasado, presente y futuro*⁷. Pensar en la existencia era también pensar en la muerte, como opuestos coincidentes. Según dijo, no nacía en él pensamiento en el que no estuviera esculpida la muerte. La relación del arte con la muerte era una concepción del arte como renuncia al mundo y superación de la existencia en la vida⁸.

A partir de Miguel Ángel, Bernini entiende la trascendencia de la realidad como imaginación, el arte es resultado de la imaginación y su límite es lo verosímil, lo que sin ser verdad es posible, en un proceso desarrollado principalmente a partir del uso de la perspectiva⁹. Borromini trasciende la realidad en la fantasía, con el único límite de lo técnicamente posible; exalta el valor de la práctica y *la sublima en furor poético,... como expresión directa del impulso interior hacia la trascendencia*¹⁰.

¹ Wölfflin se refiere a él como “el padre del barroco”, en Heinrich Wölfflin, *Renacimiento... cit.*, p. 17.

² Giulio Carlo Argan, *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 8.

³ Giulio Carlo Argan, *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 8.

⁴ Anteriormente ya se ha señalado a este respecto las opiniones de Howard Hibbard, “The Early History... cit.”, p. 310, y de James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel... cit.*, p. 291.

⁵ “...l'immagine dell'architettura michelangiolesca... è un'immagine parziale e deformata che rende possibile un lungo periodo di stasi” (“la imagen de la arquitectura de Miguel Ángel... es una imagen parcial y deformada que hace posible un largo periodo de estancamiento”), según Paolo Portoghesi, en *Roma Barocca... cit.*, p. 81:

⁶ Giulio Carlo Argan y Bruno Contardi, *Miguel Ángel... cit.*, p. 372.

⁷ Giulio Carlo Argan y Bruno Contardi, *Miguel Ángel... cit.*, p. 359.

⁸ Giulio Carlo Argan y Bruno Contardi, *Miguel Ángel... cit.*, p. 368.

⁹ Giulio Carlo Argan y Bruno Contardi, *Miguel Ángel... cit.*, p. 372, y Giulio Carlo Argan, *Borromini... cit.*, p. 17.

¹⁰ Giulio Carlo Argan, *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 29.

Como concepto, la trascendencia se logra mediante la experiencia de la *búsqueda de realidad*, implica el abandono de la realidad *existente*, que no interesa o no es la única que interesa, y su sustitución por otra realidad que interesa por encima de ella. Significa la negación de la realidad dada y, a la vez, pasar a otra realidad. La realidad buscada niega la existente y la supera, no es del mismo tipo pero tampoco tan diferente que no tenga ninguna relación con ella. De hecho, la *búsqueda de realidad* pretende, no sólo rebasar la realidad dada sino cambiarla, de manera que el resultado se halle no sólo fuera de ella sino, más bien, en ella misma. La realidad existente se supera, así, hiendo retrospectivamente a su interior y cambiando y mejorando la realidad desde su mismo fondo. La trascendencia es, así, *el proceso de rebasamiento como referencia retrospectiva*¹¹. El ir más allá, que sugiere el concepto de trascendencia, es en realidad ir más adentro. Implica una contradicción, una coincidencia de opuestos, la negación que afirma el valor de lo negado. La trascendencia reconoce que la realidad no es verdad sino ilusión, que el mundo es un teatro en el que el espectador y actor son intérpretes de una misma obra, y en donde la verdad se halla más allá de la línea que separa la verdad de la ficción. Más allá del mundo, en el despertar del sueño que es la vida, según Calderón, o del provisional adormecimiento que es la muerte, según Leibniz¹².

Esta realidad visible que se pretende sustituir por la realidad profunda, respecto de la cual aquella es una ficción o parte de una representación teatral, se manifiesta en la obra de Calderón de la Barca¹³. *La vida del hombre barroco tenía el sentido de un sueño, y el mundo tenía el sentido de una gran teatro universal*¹⁴, donde cada espectador, según el propio rango y la propia función social, se representa a sí mismo, según un ceremonial por el que la contemplación de los otros era también contemplación de sí mismo¹⁵, *¿qué otra cosa era la vida si no una representación escénica, a medio camino entre la realidad y la irrealidad?*¹⁶.

¹¹ Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner, Christoph Wild y otros, *Conceptos fundamentales de filosofía*, III, Barcelona, Herder, 1979, p. 555-556; T.O.: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Munich, Kösel Verlag GmbH & Co., 1973. Según se lee en la página 556, *el concepto de trascendencia es una noción fundamental de la historia de la filosofía... Las diversas filosofías pueden interpretarse como la representación de su respectiva concepción de la trascendencia. La concepción de la trascendencia y su articulación son las que manifiestan el último punto de apoyo, así como el límite y la propia inteligencia de la filosofía respectiva.*

¹² Rosario Assunto, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa dell'Europa barocca*, Società Editrice Napoletana, 1979, p. 108.

¹³ *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, se publicó por primera vez en 1636, aunque fue escrita entre 1627 y 1629; según José M. Ruano de la Haza, en la introducción de la edición de 1994, ed. Castalia, p. 8.

¹⁴ *"Effettivamente, la vita dell'uomo barocco aveva il senso di un sogno, ed il mondo aveva il senso di un grande universale teatro"*. La cita es de Fritz Strich, *Der europäische Barock*, 1943, p. 83; y aparece en Rosario Assunto, *Infinita contemplazione... cit.*, p. 106.

¹⁵ He utilizado la descripción de Rosario Assunto, en *Infinita contemplazione... cit.*, p. 95.

¹⁶ *"Ma per l'uomo barocco, che altro mai era la vita se non una rappresentazione scenica, a mezzo tra realtà e irrealtà"*. La cita es de Hanspeter Landlot, "Der barocke in der architektur", en *"Die Kunstformen des Barockzeitalters"*, 1956, Bern, p. 108-108; tal como aparece en Rosario Assunto, *Infinita contemplazione... cit.*, p. 105.

Como dice el Autor Divino, en *El gran teatro del mundo*:

*"... y es representación la humana vida, una Comedia sea la que hoy el cielo en tu teatro vea... yo a cada uno el papel daré que le convenga. Y porque en fiesta igual su parte tenga el hermoso aparato de apariencias, de trajes el ornato, hoy prevenido quiero que alegre, liberal y lisonjero, fabriques apariencias que de dudas se pasen a evidencias. Seremos, yo el Autor, en un instante, tú el teatro y el hombre el recitante"*¹⁷

o como dice Segismundo, en *La vida es sueño*:

*"...Luego fue verdad, no sueño; y si fue verdad,... ¿cómo mi vida le nombra sueño?... hay cuestión sobre saber si lo que se ve y se goza es mentira o es verdad... ¿Tan semejante es la copia al original que hay duda en saber si es ella propia?"*¹⁸.

La vida es un sueño, una ficción de realidad, y el teatro es la vida. En él, como en un espejo el hombre se ve reflejado en el escenario y, por la fuerza activa de la representación llega a creer ser él mismo, pasivo y sin vida, la imagen reflejada. Y espera que el alter-ego se mueva para repetir mecánicamente sus movimientos, para participar en la alegría y el dolor. Todo esto se puede leer detrás del 'misterio' metafísico del teatro-en-el-teatro. La 'visión del mundo' de la edad barroca es ante todo 'visión de sí misma', como en el teatro en el teatro, como en el mito de Narciso¹⁹.

Del mismo modo ocurre en la pintura de Andrea Pozzo, en el techo de S. Ignazio (fig. 131), cuyo sentido filosófico explica él mismo: *igualar el mundo real de la vida al mundo sólo aparente de la representación pictórica, de la ficción escénica; de tal modo que el observador, de esta paridad (por la que no sabremos decir cual de los dos mundos sea más verdadero, si el real o el ficticio) venga inducido a separarse del mundo y de la vida real, y dar fe al mundo ideal: cuyas fingidas apariencias nada tienen en menos, para quien las mire, de las apariencias del mundo real*²⁰. En esta dualidad, la fantasía es el medio para poder

¹⁷ Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, edición de Eugenio Fruto Cortés, Madrid, Alhambra, 1981, p. 21. Según Eugenio Frutos, parece probable que la obra original se puede fechar entre 1633 y 1635.

¹⁸ *La vida es sueño... cit.*, verso 2934 a 2949.

¹⁹ "Come in uno specchio l'uomo si vede riflesso sul palcoscenico, e per la forza attiva della rappresentazione giunge a credere di essere proprio lui, passivo e senza vita, l'immagine specchiata. E aspetta che l'alter-ego si muova per ripetere meccanicamente le sue mosse, per partecipare alla gioia e al dolore. Tutto questo possiamo leggere dietro il 'mistero' metafisico del teatro-in-teatro. La 'visione del mondo' dell'età barocca è prima tutto 'visione di se stessa', come nel teatro in teatro, come nel mito di Narciso; según Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 48.

²⁰ "... pareggiare il mondo reale della vita (e dello spettatore) al mondo solo apparente delle raffigurazioni pittoriche, delle finzioni sceniche; in guisa tale che l'osservatore, da codesta parità

superar las apariencias materiales del mundo real y acceder a las verdades espirituales del mundo ideal. Como se dice en un verso de Calderón de la Barca: *Y pues ya la fantasía ha entablado el argumento, entable la realidad la metáfora*²¹.

El acceso a la verdad de este mundo ideal precisa del reconocimiento del engaño: es necesario ser consciente de que la ficción representada no puede ser leída con la lógica del mundo real. El engaño puede mostrarse en la desaparición de la bóveda de S. Ignazio, en el caso de Andrea Pozzo, o en el uso no clásico de los órdenes, en el caso que Borromini. Tal como criticaba Quatremère de Quincy, *Borromini... empleaba cada elemento, cada motivo al revés de su significado y al contrario del uso que su naturaleza le asignaba. Así, por ejemplo, asignaba a un detalle ornamental la propiedad de sostener cargas, mientras, dejaba inútiles y ociosos los elementos destinados a soportarlas, daba apariencia de debilidad, a lo que debía parecer fuerte, y reforzaba lo que habría de parecer ligero. Todo su ingenio consistía en establecer una continua oposición entre lo que son las cosas y lo que deben parecer; aparentando hacer en todo, lo contrario de lo que habían hecho los antiguos*²². Algo debe sorprender por ilógico y poner en crisis nuestro conocimiento de las cosas, de modo que nos obligue a interpretar las nuevas relaciones, de modo empírico e individual. Los elementos del discurso han de ser limitados pero contundentes; una experiencia que, como en un cuento o un poema, implique *un impacto emocional súbito y único*²³.

Esta interpretación exige prescindir de la lógica ya que no se trata de una verdad universal sino de una experiencia personal. No es una verdad racional que se

(per la quale non sapremmo più dire quale dei due mondi sia più vero, se quello reale o quello fittizio) venga indotto a distaccarsi dal mondo e dalla vita reali, e prestar fede al mondo ideale: le cui stimulate apparenza nulla hanno in meno, per chi le guardi, delle apparenze del mondo reale"; Andrea Pozzo, Prospettiva de' pittori et architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù; al lettore studioso di prospettiva, tal como aparece en Rosario Assunto, Infinita contemplazione... cit., p. 104.

²¹ Calderón de la Barca, "Las órdenes militares", en *Obras completas*, III, edición de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, p. 1019-1020.

²² "... il employait chaque membre, chaque objet à l'inverse de ce qu'il signifiait, et au rebours de l'emploi que sa nature lui assignait. C'est ainsi, par exemple, qu'il donnait à un faible détail d'ornement la propriété de supporter, lorsque, rendant inutiles et oiseux les membres destinés à soutenir, il donnait l'apparence de la légèreté à ce qui devait paraître fort, et renforçait ce qui aurait dû paraître léger. Tius son esprit consista à établir un démenti continuel entre ce que sont les choses, et ce qu'elles doivent paraître; affectant de faire en tout, l'inverse de ce que les anciens avaient fait"; tal como aparece en Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Biographie des plus célèbres architectes, de 1050 a 1800*, Nueva York, Hacker Art Books, 1970 (edición original, París, Jules Renouard, 1830).

²³ Según Mariano Baquero Goyanes, en el prólogo a "Los cuentos de 'Clarín'", de 1953 (recogido de la edición a cargo de José María Martínez Cachero, *Leopoldo Alas 'Clarín'*, Madrid, Taurus, 1978, p. 251 y 252), "el cuento es siempre la huida a un mundo quizá tan complejo en su síntesis como el analítico de la novela pueda serlo, pero mucho más próximo que ésta al corazón de los autores. La carencia de digresiones, personajes secundarios, descripciones superfluas, etc., hace que en el cuento quede sólo el cordial latido del autor... El impacto emocional súbito del cuento, como el del poema, contrasta con el lento movimiento emotivo que la novela produce, de una manera casi sinfónica".

pueda demostrar o se pueda explicar de modo lógico. Es una verdad que carece de nombre. La complejidad de su entendimiento hace necesario un lenguaje indirecto, construido mediante semejanzas o metáforas: *a través de la metáfora el hombre coloca las cosas individuales bajo la luz de otras, expresando el ser de las cosas menos conocidas mediante la traslación de semejanzas e imágenes procedentes de otras cosas mejor conocidas*²⁴.

Baltasar Gracián, considerado habitualmente como conceptista, muestra su teoría de la estética en su tratado sobre la “*Agudeza y arte de Ingenio*”, de 1642 y 1648, cuya segunda edición tuvo una rápida y amplia difusión en Europa²⁵. Para Gracián, el concepto es *un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que existe entre los extremos*²⁶, y la finalidad del lenguaje es producir *conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye*²⁷. Para Gracián, *el ingenio es un método de conocimiento que permite penetrar la realidad, porque descubre relaciones entre elementos diversos de aquella, pero también faculta a sobrepasar lo real, dado que posibilita al entendimiento superar el nivel lógico racional para explorar nuevas facetas que van más allá de la lógica*²⁸: *poco es ya discurrir lo posible si no se trasciende a lo imposible*²⁹. La agudeza y los conceptos son para el entendimiento lo que la luz y los rayos para el Sol: su esencia, el valor que lo define y del que no puede prescindir³⁰. La agudeza y los conceptos son la luz del entendimiento, los que permiten acceder a la verdad de las cosas. Y lo hacen mediante semejanzas y metáforas: *la semejanza, o metáfora,... suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios por lo prodigioso de la correspondencia y careo*³¹. *Trasladando las imágenes, el hombre ingenioso expresa en los conceptos las significaciones que más urgen y la metáfora creará la nueva realidad. Pero estos instrumentos son sólo eficaces si actúan dentro de*

²⁴ Emilio Hidalgo-Serna, en la edición de Elena Cantarino de Baltasar Gracián, *El criticón*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, colección Austral, 1998.

²⁵ Según aparece en Rosario Assunto, *Infinita contemplazione... cit.*, p. 19. Difusión que debió hacerse con la versión original de la obra, ya que de ella no se hizo traducción a otra lengua sino hasta 1983, tal como aparece en Miquel Batllori, "Sull'attuale interesse per Baltasar Gracián", en *Baltasar Gracián, : Dal Barocco al Postmoderno, Seminario promosso dal Centro internazionale Studi di estetica (Palermo 10 e 11 ottobre 1986) in occasione della pubblicazione della prima edizione italiana dell'"Agudeza y Arte de Ingenio" di Baltasar Gracián*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987, y posteriormente en *Suplementos Anthropos*, nº 23, diciembre, 1990, p. 93.

²⁶ La definición de Gracián es realmente la siguiente: "*Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre los cognoscibles extremos, expresa en un acto del entendimiento*"; tal como aparece en la edición de Emilio Blanco, de Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de agudeza*, Madrid, Ediciones Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1998, discurso II, p. 140.

²⁷ Baltasar Gracián, *El criticón*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, colección Austral, 1998, p. 69.

²⁸ Según Emilio Blanco, en la introducción de Baltasar Gracián, *Arte de ingenio... cit.*, p. 28.

²⁹ Baltasar Gracián, *Arte de ingenio... cit.*, discurso XVII, p. 221.

³⁰ "... *entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos*", en Baltasar Gracián, *Arte de ingenio... cit.*, discurso I, p. 137.

³¹ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, edición a cargo de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, 2 tomos, discurso LIII, p. 132.

*la realidad en la que radica el soporte existencial del hombre, su experiencia y sus sentimientos*³². Como decía Andrea Pozzo, *debe haber un punto fijo y determinado, en el que estemos referenciados*³³

La capacidad para llegar a este conocimiento depende también de la capacidad de asombro: no sólo de las propias características de lo que se muestra, sino también de la ignorancia primera del hombre y de su posibilidad de saber: *fáltanos la admiración comúnmente a nosotros porque falta la novedad y con ésta la advertencia. Entramos todos en el mundo con los ojos del ánimo cerrados, y cuando los abrimos al conocimiento ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no deja lugar a la admiración. Por eso los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente*³⁴.

La trascendencia, en este estudio, se manifiesta gráficamente en la reducción del número de elementos que intervienen en la composición, a los necesarios para señalar la oposición primaria y expresiva de la horizontal y la vertical. En su lectura las verticales son algo más que columnas o pilastras y las horizontales algo más que entablamentos, y la construcción gráfica se concentra en un sólo gesto expresivo, cuyo significado supera el de la propia fachada. La articulación trascendente es la representación de un conflicto existencial y su lógica no es de raíz racional ni sensual, sino pasional. Las formas muestran una identidad materialmente ilógica, cuyo significado no es extraño al contenido manifiesto sino que, paradójicamente, manifiesta su profundo contenido conceptual. Su objetivo no es sólo el placer de los sentidos sino despertar las emociones, *excitar las pasiones hasta un grado violento y entusiástico*³⁵. Utilizando lo dicho por Kafka respecto del libro, *...ha de ser como el hacha que quiebra la mar helada que llevamos dentro.*

³² Emilio Hidalgo-Serna, en Baltasar Gracián, *El criticón... cit.*, p. 24.

³³ Andrea Pozzo, *Prospettiva dé pittori... cit.*, parte prima, fig. 101.

³⁴ Baltasar Gracián, *El criticón... cit.*, primera parte, crisis II, p. 78-79

³⁵ La cita, que no será válida en todos los casos que se van a estudiar, pertenece al tratado *Sobre lo sublime*, del pseudo-Longhino, que publicado en 1554 (en Basilea, por Francesco Robortelli), tuvo importancia en el gusto estético del siglo XVIII y fue de decisiva importancia en el origen inglés de la estética romántica; tal como aparece en el libro de Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos... cit.*, p. 48.



131. *Alegoría de la obra misionera de los jesuitas*, fresco pintado por Andrea Pozzo en la bóveda de S. Ignazio

Oratorio del Ss. Crocifisso (1561)

Arquitecto: Giacomo Della Porta

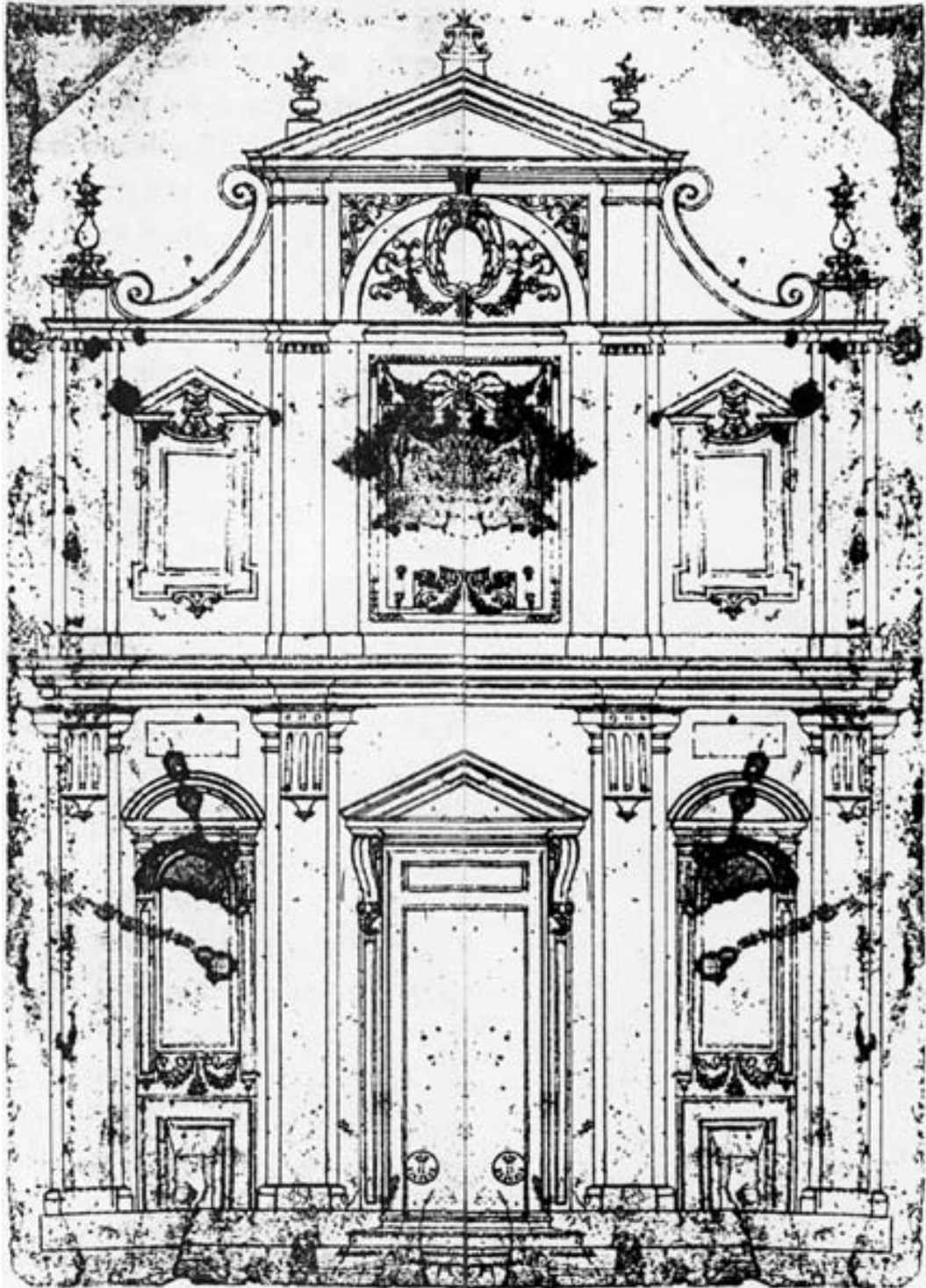
Los primeros trabajos de Della Porta en el Oratorio se inician en 1561, nueve años antes de que proyectara la fachada del Gesù. La fachada, acabada en 1568, está formada por tres cuerpos, más ancho y alto el central y por dos niveles. Los cuerpos están delimitados por agrupaciones de pilastras superpuestas y los niveles están separados por un entablamento sin friso, reducido a la acumulación continua de las líneas de la cornisa y del arquitrabe. El nivel superior no tiene entablamento y sí, en cambio, una esquemática imposta cóncava, como límite.

Se conserva un dibujo de Della Porta de esta fachada (fig. 132)³⁶. Es un alzado ortográfico, tan esquemático como la fachada, que muestra la mitad izquierda de la misma y permite apreciar mejor la articulación de sus elementos. En el nivel inferior las pilastras retrasadas son dóricas y soportan tectónicamente un entablamento continuo, mientras las adelantadas continúan gráficamente sobre él hasta la coronación del nivel superior. Excepto las pilastras dóricas citadas, el resto carece de capitel, tan sólo unos elementos *abstractos* señalan los encuentros con el entablamento y la pilastra. A diferencia de las pilastras laterales, cuya continuidad crea elementos independientes que se superponen a la fachada, las centrales se mantienen unidas por la cornisa continua del nivel inferior y por el frontón que corona la fachada. De este modo la fachada queda formada por un cuerpo central adelantado y coronado por el frontón, las dos líneas laterales que limitan la fachada, y la agrupación de líneas horizontales del entablamento.

Por otra parte, si bien existe una cierta continuidad horizontal entre los cuerpos del nivel inferior, determinada por la alineación de los frontones de los huecos, esto no sucede en el superior. Sí, en cambio, parece haber una correspondencia entre el arco central del nivel superior y la puerta del nivel inferior. Aunque el esquema no es tan claro como los casos que se verán posteriormente, la fachada puede leerse como formada por el cuerpo vertical central, singular por su mayor altura, y el cuerpo horizontal del nivel inferior. En este punto conviene notar que si en el dibujo el entablamento divide la fachada por la mitad de su altura total, en la fachada construida el nivel superior aumenta de altura, alterando la proporción inicial.

Excepto en las pilastras dóricas, la fachada se articula gráficamente, pero no busca la variación colorista sino una articulación más radical. Se crean impulsos verticales, que quedan libres en el nivel superior. Según el estudio de Von

³⁶ El dibujo se conserva en Florencia, en la Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, coll. arch. 2876A, y aparece al menos en Josephine von Henneberg, "An Early Work by Giacomo Della Porta: The Oratorio del Santissimi Crocifisso di San Marcello in Rome", *The Art Bulletin*, LII, 1970, p. 157-171, fig. 7. El dibujo original de los Uffizi está dividido en dos partes: la izquierda corresponde a la mitad de la fachada del oratorio, la derecha es una axonometría caballera de la mitad de un altar. El dibujo que presento es la composición especular de la mitad izquierda del dibujo, con la intención de que su lectura sea más cómoda.



132. Dibujo de la fachada del oratorio del Ss Crocifisso di S. Marcello

Henneberg, *el ojo es conducido hacia arriba por las pilastras arracimadas y por otros elementos verticales... La sensación de verticalidad se acentúa por la creciente luminosidad de la fachada, que cambia del escultural y vigoroso tratamiento del nivel inferior, a las formas planas y casi lineales del*

*superior*³⁷. Esta acentuación vertical, determinada por la agrupación de pilastras es, según Von Henneberg, lo que finalmente unifica los diferentes tratamientos entre los dos niveles y la diversidad de los detalles ornamentales, como una muestra de la influencia que el estilo de Miguel Ángel ejerció en Della Porta³⁸. Son estos impulsos verticales los que dan sentido a la heterogeneidad de la fachada y los que permiten apreciar su valor. Podríamos comparar esta fachada con la de S. Maria in Augusta, con la que comparte las pilastras laterales sueltas del nivel superior, prolongándose sobre la cornisa, y las centrales unidas por el frontón. Aquí sin embargo, la composición se mantiene dentro de los límites de un rectángulo, con un resultado equilibrado y tranquilo, con una lectura que se concentra en el profundo hueco de la entrada y el frontón superior que lo señala, y en el que las interrupciones del nivel superior sirven para aligerar la severidad del nivel inferior y desviar el interés hacia el centro de la fachada. Comparada con ella puede ser entendida la estructura del cuerpo central del Oratorio del Ss. Crocifisso. Lo que en él llama la atención no sólo es que se independiza el cuerpo central, sino que aumenta de altura, superando el nivel de las pilastras laterales. Este impulso vertical ha de ser leído en contraste con la gran cornisa-arquitrabe del nivel inferior, y el efecto que los extraños capiteles de las pilastras adelantadas ejercen en la solidez del nivel inferior. Si es claramente perceptible el desplazamiento vertical de la parte central, también lo es el carácter estable y sólido del nivel inferior. Este contraste, entre movimiento vertical y estabilidad horizontal, es lo que sintetiza la estructura de la fachada: el impulso vertical de la parte central y la estabilidad del nivel inferior, que lo ata al suelo. La tensión entre el deseo y la razón.

S. Francesca Romana (1608)
Arquitecto: Carlo Lambardi

Esta fachada es un ejemplo extraño, difícil de incorporar en las tipologías que eran habituales en las iglesias romanas (fig. 133)³⁹. Está formada por un edículo de doble altura, con pilastras pareadas gigantes, y un cuerpo retrasado bajo, porticado y unido al anterior mediante grandes volutas. Su singularidad ha dado pie a múltiples conjeturas en busca de un origen formal a su estructura. La más significativa es la de Rudolf Wittkower, que encuentra referencias en la arquitectura de Palladio y, concretamente, en la fachada de S. Giorgio Maggiore,

³⁷ "The eye is led consistently upward by the bundled pilasters and by a number of vertical elements:... The sense of verticalism is stressed by the increasing lightness of the façade, that changes from a sculptural and vigorous treatment in the lower story, to flatter and almost linear forms in the upper ones"; Josephine von Henneberg, "An Early Work by Giacomo Della Porta... cit.", p. 165.

³⁸ Josephine von Henneberg, "An Early Work by Giacomo Della Porta... cit.", p. 165.

³⁹ Grabado de Giovanni Battista Falda, de *Il nuovo teatro delle fabbriche di Roma*, 1665-1699, III, lam. 9; que aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 38.



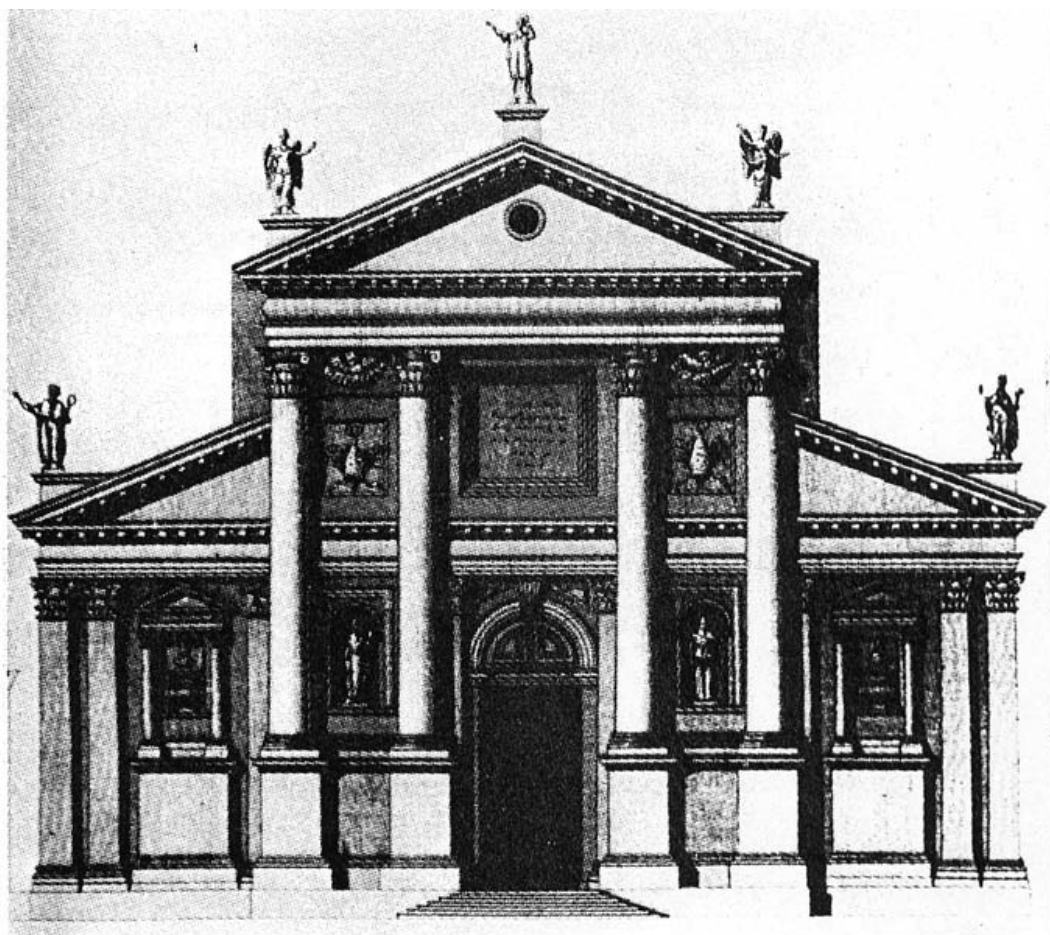
133. Grabado de G. B. Falda de la iglesia de S. Francesca Romana

en Venecia⁴⁰ (fig. 134)⁴¹. Justificar, sin embargo, su originalidad por la incorporación de un modelo singular, de reconocido prestigio, pero ajeno a los procesos cercanos, resuelve el problema pero no llega a justificar su utilización. Es entender que los cambios se producen por la simple importación de novedades exteriores, en vez de considerar que esta incorporación se realiza en cuanto da solución a una inquietud que ya existe. Las influencias pueden ser ciertas o indiscutibles, pero el resultado es la síntesis que se produce en un ámbito determinado y según unas circunstancias concretas⁴². En muchos de los ejemplos que se analizarán a partir de aquí podrán reconocerse influencias de modelos

⁴⁰ "Its derivation from Palladio's S. Giorgio Maggiore is obvious"; Rudolf Wittkower, "Palladio and Bernini", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'*, VIII, 1966, posteriormente publicado en Rudolf Wittkower, *Palladio and English Palladianism*, Londres, Thames & Hudson, 1983, p. 29.

⁴¹ Dibujo de Bertotti Scamozzi, que aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Palladio's Influence on Venetian Religious Architecture", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'*, V, 1963, posteriormente publicado en Rudolf Wittkower *Palladio and English Palladianism... cit.*, p. 12, fig. 2.

⁴² Planteamientos similares han consumido muchas páginas, pero quisiera hacer referencia a uno que parece adecuada en este caso. Nathan Whitman, respecto de la tesis planteada por Rudolf Wittkower, según la cual el tipo de fachada edicular compuesta utilizada por Rainaldi en S. Andrea della Valle y en S. Maria in Campitelli, se originó inicialmente en el norte de Italia, considera que, en todo caso, los ejemplos del norte de Italia "pudieron haber actuado como catalizadores para una tradición vigorosa y en continua evolución en Roma"; Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura... cit.*, p. 282, y Nathan T. Whitman, "Roman Tradition ...cit.", p. 122.



134. Dibujo del siglo XVIII de la fachada de S. Giorgio Maggiore de Venecia

antiguos, que durante mucho tiempo pudieron ser utilizados y que o lo fueron porque no daban respuesta a las inquietudes contemporáneas, del modo deseado.

La estructura de S. Francesca Romana es claramente semejante a la de S. Giorgio Maggiore, pero Palladio utilizaba columnas gigantes y el uso de pilastras planas es propio de la arquitectura romana. Las pilastras gigantes fueron utilizadas por primera vez por Miguel Ángel en el Campidoglio. Y también en esa obra hay una incorporación sugerente de los pórticos en penumbra, que contrastan con las pilastras planas y luminosas. El cuerpo central formado por un frontón soportado por pilastras dobles, había sido utilizado ya por el propio Lambardi en la iglesia de S. Prisca, en 1600, que tiene un evidente parecido con la S. Paolo alle Tre Fontane, de Della Porta, del mismo año. El uso de volutas, para resolver la transición entre los dos cuerpos, también es propio de la arquitectura romana. Si comparamos la fachada de S. Francesca Romana (fig. 133) con la de S. Maria della Scala o la de S.



135. Grabado de Giovanni Giacomo de Rossi de la fachada de S. Giacomo degli Incurabili

Giacomo degli Incurabili (fig. 135)⁴³, ambas de Francesco da Volterra, vemos cómo la primera es el resultado al que de algún modo tienden las segundas. Las pilastras gigantes que continúan sin interrupción hasta la coronación de la fachada, en S. Francesca Romana, son el resultado lógico de aquellas que, en Volterra, gráficamente ascienden sobre el entablamento para continuar en el nivel superior. Es similar incluso la expresiva acentuación de las aristas.

La originalidad, y de aquí la posible procedencia palladiana, es la de resolver el problema de la sección irregular de la nave no ya mediante la articulación de dos niveles que se superponen en altura, sino mediante la de dos estructuras que se superponen en perspectiva, una delante de la otra. Pero de una perspectiva que se resuelve a partir de la abstracción de la proyección ortogonal, ya que la composición sigue desarrollándose en superficie. La profundidad se expresa mediante el ocultamiento que unos elementos producen a los otros. El resultado formal es más simple y contundente. Implica una reducción de elementos pero de un mayor valor expresivo. La articulación de esta fachada no es gráfica sino tectónica y la misma sugestión perspectiva implica la aceptación de la entidad material de los cuerpos, con capacidad de ocultar.

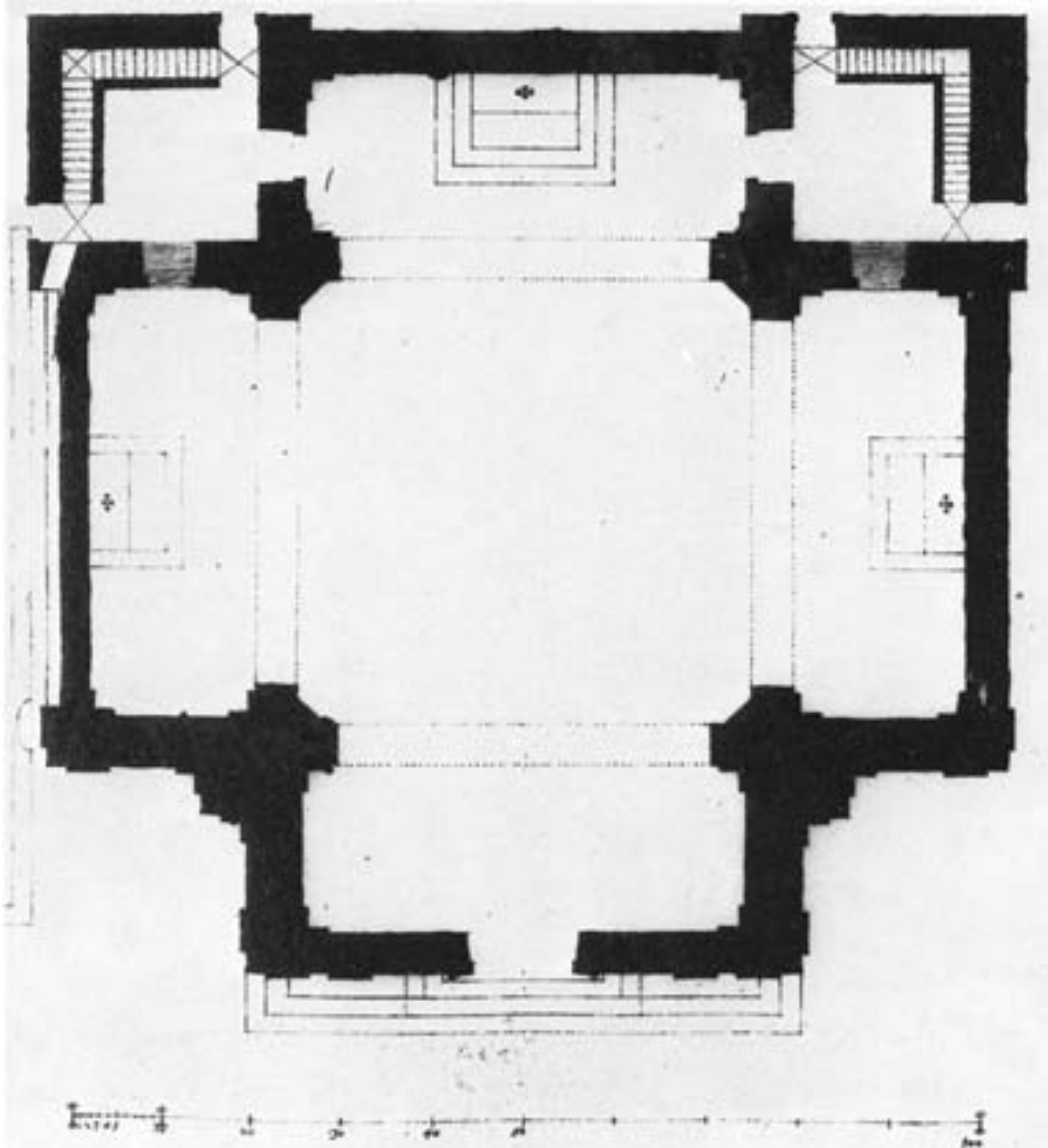
S. Bibiana (1624)

Arquitecto: Gian Lorenzo Bernini

Esta es la primera fachada de Bernini, y la hizo como restauración de una iglesia ya construida anteriormente. Está compuesta por dos niveles de igual anchura, con tres intercolumnios, el nivel inferior está porticado y el superior tiene la parte central retrasada. La fachada está dividida por cuatro grupos de pilastras arracimadas que se prolongan gráficamente de un nivel al otro. Los grupos centrales son más importantes, se componen de tres pilastras casi enteras, de las que la central y la interior se adelantan sensiblemente respecto de la exterior y se prolongan hasta el frontón, que asciende por encima de la coronación de los cuerpos laterales. Las pilastras exteriores de estos grupos centrales sólo llegan hasta la cornisa del nivel superior. Las aristas verticales y horizontales se cruzan gráficamente, excepto las de las pilastras del frontón, que en el nivel superior continúan sin ser interrumpidas por la cornisa, que pasa tras ellas.

Si se compara esta fachada con la del oratorio del Ss. Crocifisso (fig. 132), vemos que hay muchos puntos en común entre ellas, en la disposición de las pilastras del nivel superior, en el enigmático sentido de la parte central de este nivel, pero es más interesante analizar sus diferencias. Pese a compartir el perfil irregular de la coronación, la imposta del nivel superior del Ss. Crocifisso, que cruza sobre todas

⁴³ Grabado de Giovanni Giacomo de Rossi, de *Insignium Romae prospectus*, 1684, lam. 58, que aparece al menos en G. Lugli, L. Salerno, M. Zocca y otros, *Via del Corso*, 1961, y en Nathan T. Whitman, "Roman Tradition ...cit.", fig. 10, y en Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, lam. 14d.



136. Dibujo del taller de Bernini, de la planta de S. Tommaso di Villanova, en Castel Gandolfo

las pilastras, confirma que la fachada es plana, a pesar de la superposición de las pilastras. En S. Bibiana, en cambio, las pilastras centrales del nivel superior se adelantan porque la cornisa pasa tras ellas, como si se tratara de un fondo retirado. Entendida de esta manera, con los laterales del nivel superior retirados, la fachada de S. Bibiana es similar a la de S. Giacomo degli Incurabili⁴⁴ (fig. 135), pero con el cuerpo central más estrecho. Si la de S. Giacomo degli Incurabili es una estructura piramidal, formada por una base sólida y un cuerpo que se estrecha a medida que

⁴⁴ Esta fachada, como la de S. Maria della Scala del mismo Volterra, es especialmente similar debido a que los grupos centrales de pilastras se articulan gráficamente y a la vez son límites del cuerpo central que se adelanta.

asciende, la de S. Bibiana es una T invertida, formada por dos cuerpos largos y estrechos, colocados ortogonalmente⁴⁵.

La ininterrupción de las pilastras centrales y el nivel inferior porticado, ha dado pie a relacionar esta fachada con la de S. Francesca (fig. 133) y, a partir de ella, con Palladio⁴⁶. Sin embargo, las pilastras de estas dos fachadas comparten únicamente su capacidad de ocultar las aristas horizontales, pero no comparten ni el orden gigante ni la relación tectónica con el frontón, que Bernini rompe para permitir la continuidad vertical de las pilastras. La fachada de S. Francesca Romana muestra dos estructuras, colocadas una delante de la otra, pero está ordenada a partir de la proyección ortogonal del alzado. La de S. Bibiana, en cambio, esta construida con los mecanismos de representación de la proyección cónica, pensada para ser vista por un observador colocado frente a ella. Según estos mecanismos, los cuerpos que están detrás también se ven más pequeños, por efecto de la distancia. Como si de una *schacciato* de Donatello se tratara, la fachada muestra una estructura tridimensional con los cuerpos laterales retrasados que, por efecto de la perspectiva, se ven más bajos⁴⁷. Esta construcción en perspectiva, que sugiere una tridimensionalidad sobre la superficie plana, queda confirmada por el contorno curvo de las rejas del pórtico, que insinúan un perfil cilíndrico inexistente⁴⁸.

Entendida así, la fachada sugiere un esquema de planta en cruz, semejante a la que Bernini utilizó en la iglesia de S. Tommaso di Villanova⁴⁹, en Castel Gandolfo (1658-1661) (fig. 136)⁵⁰. Esta iglesia, treinta y cuatro años posterior a la de S.

⁴⁵ La fachada de S. Bibiana ha sido relacionada además con la de S. Sebastiano fuori le Mura (1612) de Flaminio Ponzio, por Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome...cit.*, p. 20.

⁴⁶ Según Rudolf Wittkower, en "Palladio and Bernini... cit.", p. 29, la fachada de S. Francesca es el nexo que permite relacionar la de S. Bibiana con Palladio. En este estudio Wittkower insiste en la influencia de Palladio en la obra de Bernini, a pesar de que reconoce que éste nunca estuvo ni en Venecia ni en Vicenza, y que sus biógrafos no citan en ningún momento a Palladio, ni consta ninguna opinión de Bernini sobre él. Sobre la influencia de Palladio en Bernini y la repercusión de la autorizada opinión de Wittkower, es interesante consultar el texto crítico de Christof Thoenes, "Bernini architetto tra Palladio e Michelangelo", que forma parte de "*Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei.Settecento*", a cargo de Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, tomo I, p. 105-134.

⁴⁷ "*La facciata di Santa Bibiana, ... è un trittico a rilievo 'stacciato' con una lievissima vibrazione luministica*" ("La fachada de Santa Bibiana, ... es un tríptico en relieve 'stacciato' con una levísima vibración lumínica"), según aparece en el libro de Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 241, p. 164.

⁴⁸ Probablemente estas rejas no fueron proyectadas por Bernini, ya que no aparecen en los grabados del siglo XVII y XVIII, pero en todo caso lo fueron por alguien que entendió de esta manera la fachada, como un organismo en el que la perspectiva permite sugerir una volumetría que en realidad no existe.

⁴⁹ A pesar del origen castellano de Santo Tomás de Villanueva, nació en Fuenllana, cerca de Villanueva de los Infantes, se ha optado como en otros casos, por mantener el nombre italiano con el que se conoce la iglesia.

⁵⁰ El dibujo del taller de Bernini, de la planta se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Chigiano P VII 12, f. 8 y aparece al menos en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Nueva York, Collectors Editions, 1969,



137. Fachada de S. Tommaso di Villanova, en Castel Gandolfo

Bibiana, es estrictamente diferente, pero las dos han sido relacionadas por la semejanza de su *contorno aparente*. La fachada de S. Tommaso di Villanova, como consecuencia de su planta en cruz, muestra un cuerpo central adelantado y dos laterales retrasados, de modo que un observador colocado frente a ella ve los cuerpos retrasados más bajos que el central (fig. 137). En un estudio de 1965 Timothy Kitao señala la extraordinaria semejanza entre ambas fachadas⁵¹. Advierte la composición en perspectiva de la fachada de S. Bibiana e identifica lo que, en S. Tommaso di Villanova, es la visión en perspectiva de una composición volumétrica, con lo que, en S. Bibiana, es una composición plana que *incorpora*

lam. 170a, en Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, p. 114, fig. 149, y en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 241, fig. 64.

⁵¹ "The composition as represented here (respecto del alzado de S. Tommaso da Villanova) is strikingly reminiscent of the façade of Santa Bibiana" ("La composición tal como está representada aquí recuerda notablemente a la fachada de Santa Bibiana"); Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades: Method of Design and the *Contrapposti*", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXIV, diciembre 1965, p. 276.

*un efecto de perspectiva*⁵², llegando a sugerir que la fachada de S. Tommaso di Villanova es la reinterpretación metafórica de la S. Bibiana.

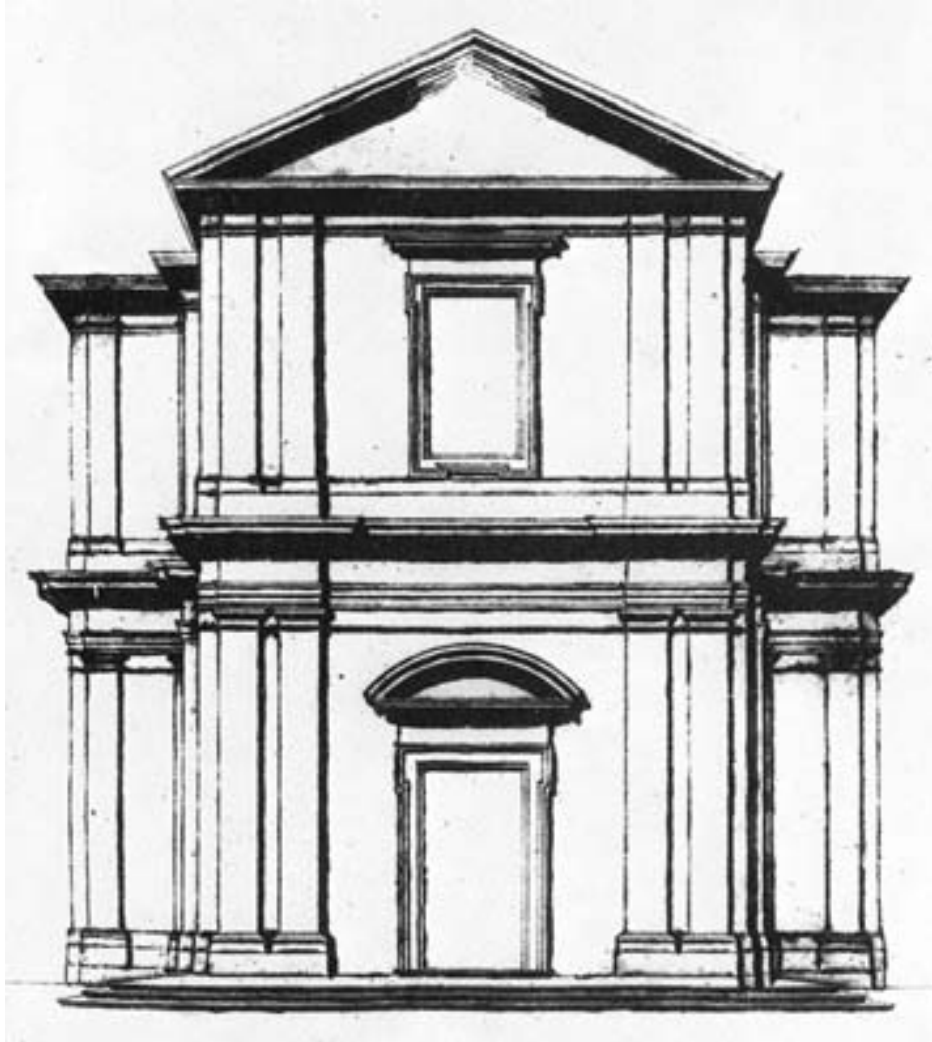
Hay otra cuestión que redundante en esta semejanza que permite apreciar la construcción en perspectiva de Bernini. De la fachada de S. Tommaso di Villanova se acuñó una medalla conmemorativa en 1659, para la que Bernini preparó un dibujo (fig. 138)⁵³. En este dibujo evita el alzado ortogonal que, dado el escaso relieve de la medalla, hubiera ofrecido una imagen plana del edificio, y opta por una perspectiva frontal que, con un punto de vista casi a nivel del suelo, muestra más efectivamente el retroceso de los cuerpos laterales. El escalonamiento de los contornos tiene la capacidad de sugerir el retroceso de los cuerpos laterales, y es éste el modo como ese retroceso puede ser representado sobre la superficie plana. La perspectiva es aquí el modo de llegar a lo que está más allá de los límites de la superficie, metafóricamente, de los límites de lo real. Lo que en S. Tommaso es la representación de una tridimensionalidad real, en S. Bibiana es el medio utilizado para sugerirla, pero que al final se confunden. Si en el dibujo la perspectiva permitía sugerir una tercera dimensión que la superficie no tenía, en S. Bibiana Bernini renuncia a esta dimensión para sugerirla mediante el arte y el ingenio gráfico. El arte es entonces un medio para alcanzar la maravilla, algo que está más allá de la materia y a la que se llega con la imaginación y el espíritu.

La fachada está concebida en perspectiva, de igual modo a como lo estará la columnata de S. Pedro o la Scala Regia, y su lectura precisa situarse en un lugar concreto, frente a ella y con el punto de vista bajo.

Como en la bóveda de la iglesia de S. Ignazio, pintada por Andrea Pozzo (fig. 131), aquí creemos ver algo que en realidad no existe. El engaño deriva de nuestra confianza en la experiencia visual previa, de lo aprendido de la observación de otras realidades anteriores. Pero el interés no está en el engaño sino en lo que permite y estimula. Se es consciente de que lo que el arte muestra no es la realidad, sino algo que está fuera de ella. De otro modo, mediante el arte es posible trascender la realidad, es posible hablar de otra manera, de otras cosas. Aceptar el engaño no implica sustituir lo real por lo ilusorio, que sería síntoma de locura, sino trascender la materia, renunciar a la apariencia material en favor de la verdad, espiritual, lo particular en favor de lo universal. La conciencia de la realidad como sueño, lleva a Bernini a la necesidad de construir un significado en el arte, la

⁵² Expresión utilizada por Timothy Kaori Kitao, en "Bernini's Church Façades... cit.", p. 276.

⁵³ Esta medalla es la tercera que se acuñó. El dibujo del taller de Bernini, del alzado, se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Chigiano P VII 12, y aparece al menos en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini... cit.*, lam. 170b, Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, p. 115, fig. 151, en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 241, fig. 64, y en Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", fig. 14, p. 270. El estudio de Timothy Kaori Kitao contiene también una reproducción de las tres medallas que se acuñaron, en las fig. 4, 9 y 13.



138. Dibujo del taller de Bernini de S. Tommaso di Villanova, para la medalla de 1659

necesidad de llenar de imágenes concretas la totalidad del espacio⁵⁴, de conceptos de lo no visible. En palabras de Carlo Argan, *lo que interesa a Bernini es el valor de la imagen como mera apariencia, la ausencia en ella de un significado real, su posibilidad de cargarse de significaciones diversas, alegóricas*⁵⁵. *Lo importante no es la ficción en sí, sino la acción que en ella se desarrolla*⁵⁶. Bernini cree que la obra de arte ha de poseer un contenido profundo, un concepto, un significado simbólico. *Advierte que el objetivo ha de ser la determinación de un profundo significado estructural de la obra, capaz de eliminar cualquier residuo de la maraña de elementos que están en la base de su problema teórico*⁵⁷. Bernini

⁵⁴ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 308.

⁵⁵ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 310.

⁵⁶ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 313.

⁵⁷ "Bernini avverte che l'obiettivo non può essere solo la contaminazione delle maniere ma l'individuazione di una intima ragione strutturale dell'opera, capace di bruciare ogni residuo dell'intreccio di componenti che sono alla base del suo problema teorico"; según Paolo Portoghesi, en *Roma Barocca... cit.*, p. 93.

resuelve las contradicciones de este problema mediante su *entrega apasionada al presente, con la intención de comprender y asimilar todo lo que nace como testimonio de un tiempo que coincide con su propia vida, de una condición humana de la que se siente participe*⁵⁸.

Los dibujos de S. Bibiana

No se conservan dibujos de Bernini de la fachada, pero sí un grabado de Domenico de Rossi (fig. 139)⁵⁹ que muestra la complejidad de su estructura. El dibujo es una composición de la proyección ortográfica del alzado principal, del lateral, de la sección y de la planta inferior. El dibujo utiliza las sombras para hacer expresivas las aristas y señalar los huecos. Mediante el tramado de superficies se indica su diferente cualidad, de estructura o de relleno, y también se refuerza el adelantamiento y luminosidad de las pilastras, arquitrabes, cornisas y frontón. El contraste entre las zonas tramadas y no, hace que destaquen los dos grupos de pilastras centrales y, con una importancia menor, las pilastras de los extremos.

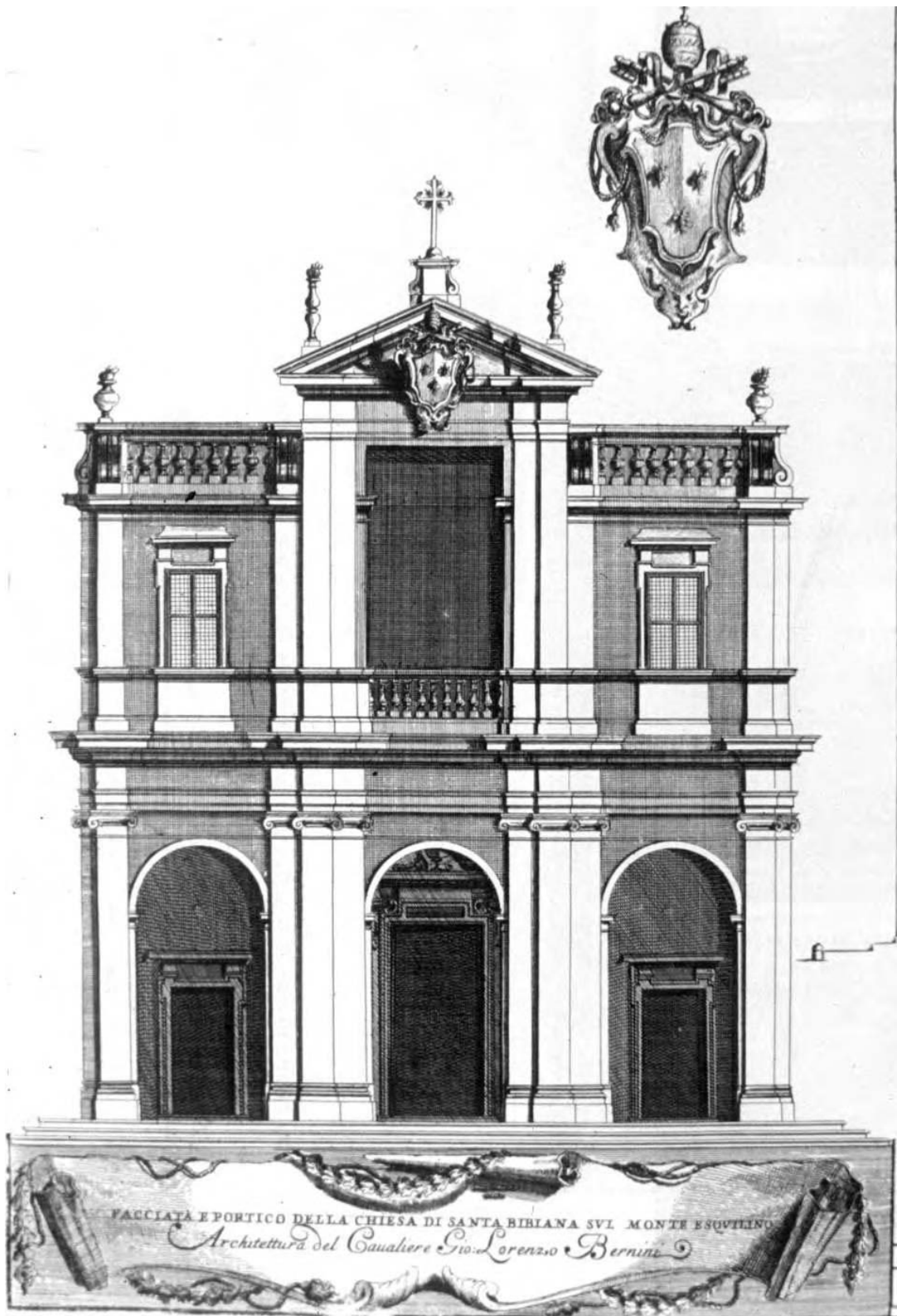
El tramado también realza el grupo de elementos horizontales que, situado entre los dos niveles, se opone a las franjas verticales de las pilastras. Este grupo horizontal está formado por elementos de pequeña entidad pero numerosos: la imposta del inicio de los capiteles jónicos, el arquitrabe y la cornisa del primer nivel, y el zócalo y la imposta que coincide con el antepecho de las ventanas y la barandilla, del segundo. De este modo, mediante el tramado de las superficies, el dibujo hace resaltar los elementos activos sobre las zonas de relleno.

Mediante un sombreado más intenso, se señalan también los huecos profundos del porche del nivel inferior y la parte central del nivel superior, que según el dibujo, tenía inicialmente la misma profundidad que los huecos inferiores⁶⁰. En el dibujo es más evidente la estructura en T invertida de la fachada, que ahora coincide con la

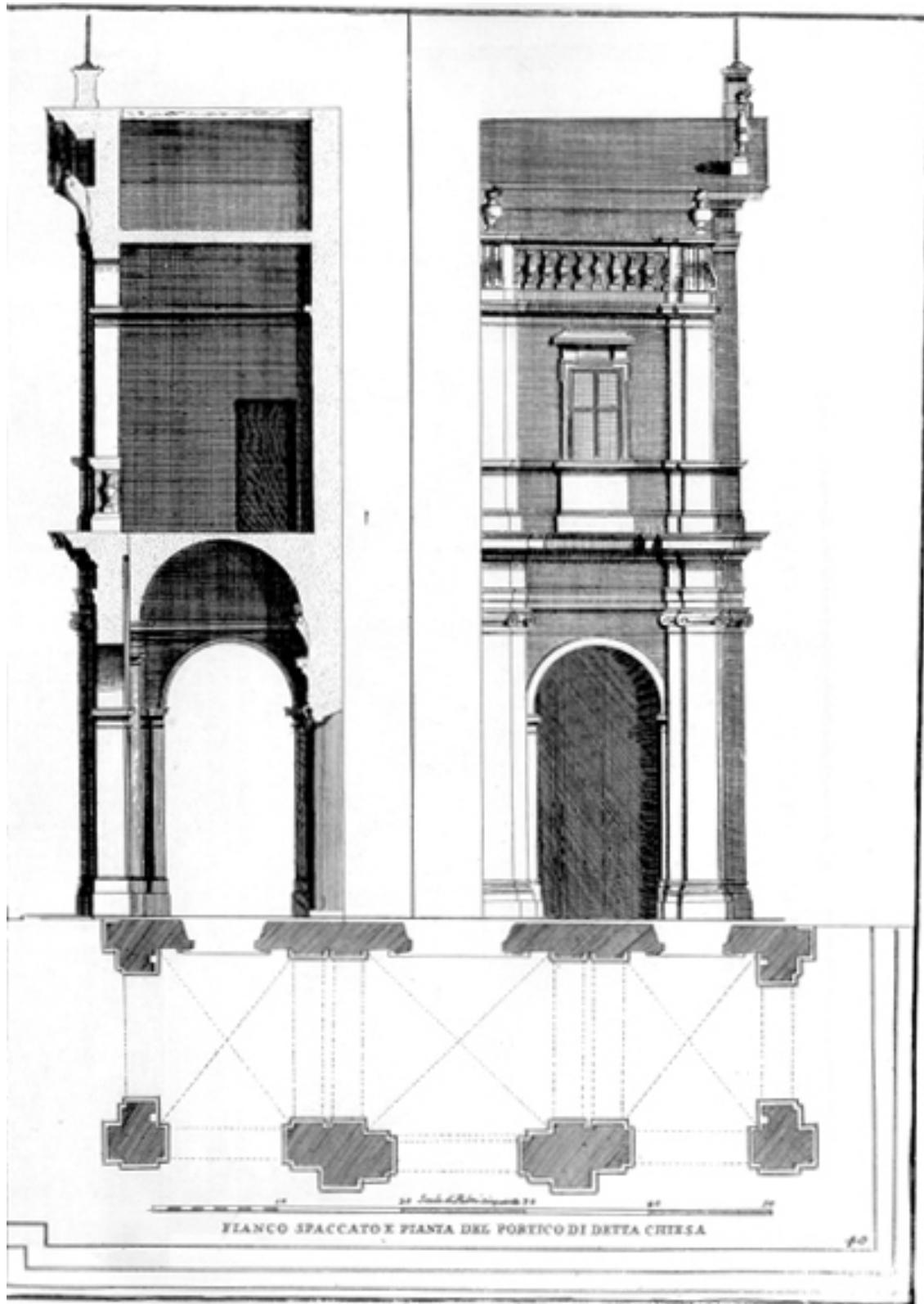
⁵⁸ “*Il segreto di questa ambivalenza è nella appassionata dedizione di Bernini al presente, nella volontà di comprendere e assimilare tutto ciò che nasce come testimonianza di un tempo che coincide con la sua vita, di una condizione umana di cui si sente partecipe*”; según Paolo Portoghesi, en *Roma Barocca... cit.* p. 94.

⁵⁹ El grabado, hecho probablemente a partir de un dibujo de Alessandro Specchi, pertenece a la obra de Domenico de Rossi, *Studio d'architettura civile*, parte III, lam. 40, publicada en Roma en 1721, y reeditado en 1972 por Gregg International Publishers Limited. Aparece también, al menos en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 238, fig. 54.

⁶⁰ Como se ve en la sección de la lámina y en el grabado de G. Battista Falda (fig. 141), el hueco superior tenía la misma profundidad que el porche, se accedía a él lateralmente y no tenía ninguna abertura en el plano de fondo. Sobre esta cuestión puede verse la nota 2 del capítulo 4 de John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, que cita la tesis doctoral de G. Bauer, *Gian Lorenzo Bernini: The Development of an Architectural Iconography*, 1974, p. 13, y a C. Baggio, “Considerazioni sulla facciata di S. Bibiana in Roma”, *Quaderni*, serie XXVII, fasc. 169-74 (1982), p. 61-68.



139-a. Grabado editado por Domenico de Rossi de la fachada de S. Bibiana (parte izquierda)



139-b. Grabado editado por Domenico de Rossi de la fachada de S. Bibiana (parte derecha)

distribución de estos huecos. Hasta ahora se han visto otros casos en que se utilizan los huecos, o los espacios vacíos, en la composición: la fachada de Ss. Vincenzo e Anastasio, en 1646, de Martino Longhi el Joven, en la que las columnas se adelantan exentas del plano de fachada, y la de S. Agnese in Piazza Navona, en 1653, de Borromini, en la que el plano de la fachada retrocede y crea una concavidad en la alineación continua de la plaza. El sistema utilizado aquí por Bernini consiste en quitar materia, en una referencia a la concepción de Miguel Ángel de la escultura. El vacío aquí no es el resultado del desplazamiento de los elementos activos, sino una materia distinta, una no-materia con la que se construye la fachada.

Esta concepción permite hacer referencia al baldaquino de S. Pedro (1624-1633) (fig. 140)⁶¹, que en esta misma época estaba ocupando a Bernini, donde cuatro grandes columnas casi exentas delimitan una porción de espacio. Una urna que no contiene nada visible que justifique su tamaño, situada en el centro de todas las tensiones. Bernini resuelve el problema de estar en el centro de S. Pedro renunciando a una apariencia estable y pesada, y escoge un objeto aparentemente trasladable, un baldaquino de procesión, una construcción real que aparenta ser provisional⁶². Los límites son columnas salomónicas que, por su forma, se aíslan en el ambiente, con un valor escultórico singular. La cobertura es ligera, apenas se apoya en las columnas y *llega hasta a simular una ráfaga de viento en los movientes festones*⁶³. El contenido más que inexistente, y por tanto sin significado, es *trasparente*⁶⁴, Bernini separa una porción del espacio de la nave y le da un significado que antes no tenía.

De S. Bibiana existe además un grabado de Giovanni Battista Falda, que permite comprobar esta relación con el baldaquino (fig. 141)⁶⁵. El dibujo muestra la iglesia dentro del ambiente rural en el que se encontraba, *aislada e immersa en la luz*⁶⁶, entre campos cultivados, prados y viñas. En este ambiente semidesértico Bernini

⁶¹ Grabado de Bonanni, publicado en “Basilica di San Pietro”, del primer proyecto de Bernini para el Baldacchino de S. Pedro, que aparece al menos en Maurizio e Marcello Fagiolo dell’Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 239, fig. 57.

⁶² Según Maurizio e Marcello Fagiolo dell’Arco, en *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 56, “*gli apparati provvisori sono accozzaglie di cartapesta che vogliono apparire vere mascherando la propria inutilità, mentre il Baldacchino di Bernini è un’opera vera che vuole apparire quasi materiata di cartapesta, di finzione*” (“los aparatos provisionales son tropeles de cartón piedra que quieren parecer verdaderos disfrazando su propia inutilidad, mientras el Baldaquino de Bernini es una obra verdadera que quiere parecer hecha casi de cartón piedra, de ficción”).

⁶³ Giulio Carlo Argan, en *La architettura barroca ...cit.*, p. 16.

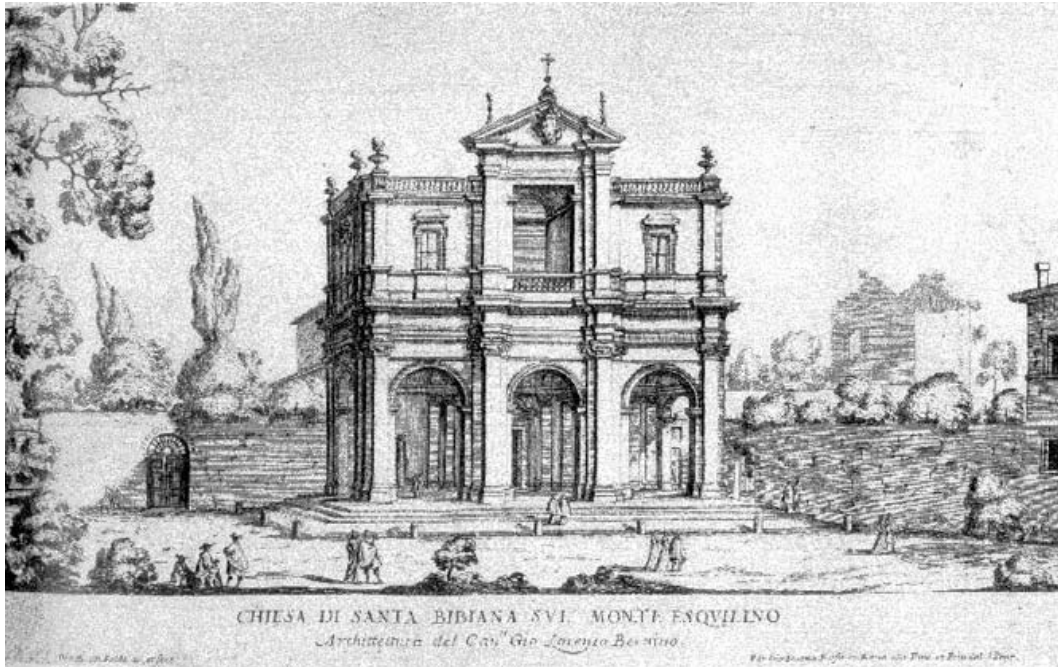
⁶⁴ Maurizio e Marcello Fagiolo dell’Arco, en *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 56.

⁶⁵ El grabado de Giovanni Battista Falda pertenece a *Il nuovo teatro delle fabbriche di Roma, 1665-1697*, L. III, lam. 23, y aparece al menos en Stefano Borsi *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625*, Roma, ed. Officina Edizioni, 1990, p. 12.

⁶⁶ “*La facciata di Santa Bibiana, isolata e immersa nella luce (come si vede nella stampa del Falda)*”, según Maurizio e Marcello Fagiolo dell’Arco, en *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 164.



140. Grabado de Bonanni del primer proyecto del baldaquino de S. Pedro, de Bernini



141. Detalle de un grabado de Giovanni Battista Falda de S. Bibiana

coloca esta estructura de vacíos. Su respuesta a la extensión del campo es una estructura sin materia, permeable y dilatada.

La estructura en T invertida queda patente en los dos grabados. Sorprende en ella la falta de tratamientos en el hueco superior, la falta de ventanas u hornacinas. Así como en el nivel inferior las puertas que aparecen en el fondo oscuro son referencias de la actividad humana, que muestran su uso, en el nivel superior esta ausencia tiene el significado contrario. En el nivel inferior, es posible dar contenido a las referencias, deduciéndolo a partir de nuestro conocimiento de otros casos similares. En el superior el contenido no es manifiesto y no existen referencias para descifrarlo. Su interpretación es una experiencia que se ha de realizar directamente, sin mediación. La lectura trascendente comporta siempre una ambigüedad, que el conocimiento no puede resolver.

Por otra parte, en esta fachada Bernini llegó a una síntesis creativa de las fachadas que Vignola y Della Porta hicieron para el Gesù, antes que Maderno la hiciera en la fachada no construida de S. Ignazio⁶⁷.

Ir a siguiente: “S. Antonio dei Portoghesi (1630)”

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

(<http://www.mindeguia.com>)