

EL BARROCO 1

📁 Tema 13: La arquitectura barroca: Bernini y Borromini

- 059. Bernini: Baldaquino de San Pedro del Vaticano
- 060. Bernini: Plaza de San Pedro del Vaticano
- 061. Bernini: San Andrés del Quirinal (planta)
- 062. Borromini: San Carlino (exterior)
- 063. Borromini: San Carlino (planta)

- 064. **Imafronte de la catedral de Murcia**

REFERENTES HISTÓRICOS.-

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

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

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

El siglo XVIII trajo un cambio de dinastía en España y la consolidación de los Borbones franceses frente a los Habsburgo. La victoria de Felipe de Anjou sobre el archiduque Carlos se reflejó en un cambio de gusto hacia lo francés, aunque Francia se fue debilitando hasta la abolición de la monarquía por la revolución del año 1789. El antecedente ideológico de esta revolución hay que situarlo en el movimiento ilustrado y en su influencia cultural capitaneada por la Enciclopedia, dirigida por D’Alambert y Diderot. Inglaterra reforzó su poder y los territorios de la corona austro-húngara y de Rusia experimentaron gran auge.

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.-

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

Francia se apartó de la exuberancia barroca italiana, adoptando formas más academicistas, mientras que Holanda constituyó un foco burgués y protestante, de gran riqueza artística, sobre todo pictórica. Inglaterra, con una plástica de influencia foránea, empezará un estilo que desarrollará, con personalidad, en el siglo XVIII.

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

EUROPA DURANTE EL BARROCO.-

El **BARROCO** se extiende por Europa a lo largo de todo el **SIGLO XVII**, prolongándose en el estilo **ROCOCÓ** durante la primera mitad del **XVIII**.

En esta época el panorama histórico es de una creciente complejidad en comparación con la época medieval. La cristiandad tradicional definitivamente ha quedado rota: se mantiene y se incrementa la tensión espiritual a raíz de la Reforma protestante del siglo anterior. La **IGLESIA CATÓLICA** refuerza sus instituciones y doctrina con la **CONTRARREFORMA**, que marcará una línea de enfrentamiento en Europa Central.

La concepción del poder político se manifiesta en la **MONARQUÍA ABSOLUTA** de derecho divino en los países católicos. Van a ser precisos grandes recursos materiales y financieros para la grandeza de la corte y de la capital del reino donde reside el monarca. Este se encuentra apoyado todavía en dos pilares sociales básicos: la nobleza y el clero, estamentos privilegiados procedentes de la antigua sociedad estamental.

En otros países del Noroeste de Europa, el poder de la monarquía retrocede, se abre camino un sistema parlamentario, impulsado por la burguesía, clase social que se despliega ligada al desarrollo manufacturero y comercial.

La **IGLESIA CATÓLICA** también organizada como poder absoluto, libra la batalla del protestantismo pero también se enfrenta a las nuevas concepciones científicas del universo, intentando salvar el predominio de los valores teológicos del orden del mundo.

En esta Europa dividida, todos los sectores políticos e intelectuales no dudarán en defender sus privilegios y posiciones, llegando a utilizar los medios artísticos para la **PROPAGANDA** y **DIFUSIÓN** de sus **IDEAS**.

CARACTERIZACIÓN Y LENGUAJE ARTÍSTICO DEL BARROCO.-

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

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

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

UNIDAD Y LENGUAJE DEL BARROCO.-

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

Es lenguaje **RETÓRICO** y **CORTESANO**. Sus formas son **GRANDILOCUENTES** y **MAJESTUOSAS**, utilizando recursos numerosos y variados. Se expresan los mensajes de forma **TRIUNFALISTA**.

Es lenguaje natural y **POPULAR**. Emplea unos términos totalmente nuevos, extraídos de la inmediata realidad vecina. No es por tanto de gusto aristocrático, ni emplea recursos ideológicos refinados y cultos, sus **IMÁGENES DIRECTAS** son identificables por el pueblo que las asume como propias.

Este arte que **SURGIÓ EN LA ROMA DE LOS PAPAS SE EXTENDIÓ POR** toda la **EUROPA CENTRAL Y MÁS TARDE** también, a través del proceso colonizador, **A LA AMÉRICA LATINA**.

Aunque proclamado heredero del Renacimiento, el Barroco es el estilo donde se descomponen las cualidades esenciales del Renacimiento. Significa **MOVIMIENTO**, ansia de novedad, amor por lo finito y lo infinito, por los **CONTRASTES** y por la **MEZCLA** audaz **DE** todas las **ARTES**. Fue **DRAMÁTICO**, **EXUBERANTE** y **TEATRAL**, como sereno había sido el Renacimiento. El Barroco apelaba a la imaginación, a los sentidos y a la fantasía; nació como instrumento artístico de la Iglesia Católica que tendía a recuperar a sus creyentes con la majestuosidad. Resumiendo podríamos decir que sus características son:

- ✚ Búsqueda del movimiento.
- ✚ Tentativa de representar el infinito.
- ✚ Importancia de la luz y los efectos luminosos tanto en la percepción final como en la concepción de la obra.
- ✚ Gusto por lo teatral y lo fastuoso.
- ✚ Tendencia a no respetar las disciplinas, mezclando arquitectura, escultura y pintura.

✚ Predominio de la **línea curva**.

✚ Pasión por lo **religioso**.

EL BARROCO Y EL RENACIMIENTO CONTRASTADOS	
BARROCO	RENACIMIENTO
FORMAS ABIERTAS Disolución Valor pictórico Manchas, luces	FORMAS CERRADAS Dibujo Valor táctil Volúmenes
MOVIMIENTO Acción. Narración Pathos. Drama Composición dinámica Contrastes	ESTABILIDAD Equilibrio Ecuanimidad. Serenidad Composición simétrica Armonías
INFINITUD Grandiosidad	PROPORCIÓN Límites
REALISMO Lo concreto, vulgar Propaganda. Poder	IDEALISMO La ley, lo general, la belleza Ciencia. Conocimiento

ARQUITECTURA BARROCA.-

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

- Movimiento en el edificio barroco frente al estatismo del arte clásico. (2 ►)
- Utilización de cubiertas curvas con predominio de cúpulas, especialmente grandes. (3 ►)
- Sustitución de la superposición en plantas de órdenes clásicos por el orden colosal y por la utilización de columnas salomónicas. (4 ►)
- Predomina la concepción unitaria frente a lo múltiple.
- Predomina lo abierto frente a lo cerrado.
- Se repudia la visión frontal dando protagonismo a los escorzos y a todo lo que cree efecto de profundidad. (5 ►)
- Se evita lo plano frente a los efectos de claroscuro.

- El elemento sustentante es el muro; los soportes y el entablamento son meramente ornamentales.
- Se buscan efectos ópticos, habiendo una tendencia a mezclar espacio interior con exterior mediante espejos, agujeros en la pared... (6 ►)
- Dinamismo adquirido de las formas de la naturaleza.
- Se amolda la arquitectura a todo tipo de espacios.
- Se pierde autonomía frente a la municipalidad.
- El edificio se ve como una gran escultura, como una masa única.
- Los edificios típicos del período barroco son: Iglesias y Palacios; a éstos podemos añadir diseños urbanísticos y todo tipo de jardines. (7 ►)

Desde el punto de vista formal, el nuevo estilo se manifiesta tanto en elementos arquitectónicos y **DECORATIVOS** como en el conjunto. (8 ►) Los entablamentos se incurvan y los frontones se parten, y describen **CURVAS**, **CONTRACURVAS** y espirales. Este amor desenfrenado por lo curvilíneo triunfa en la **COLUMNA SALOMÓNICA**, quintaesencia del estilo.

En cuanto a la decoración, dentro de un proceso general de enriquecimiento progresivo, conserva los temas vegetales corrientes del arte clásico, advirtiéndose desde mediados del siglo XVII la tendencia a un tipo cada vez más naturalista.

9 ► El nuevo estilo altera no sólo los elementos arquitectónicos y decorativos, sino también la concepción general del edificio. Al llevar el gusto por las líneas curvas y mixtas a las plantas de los edificios, los muros dejan de ser rectilíneos y de cruzarse en ángulos rectos, y sus tramos o salas dejan de ser rectangulares o cuadrados. Este nuevo tipo de planta, al ofrecer a la mirada numerosos planos oblicuos, crea, junto a la sensación de movimiento, abundantes efectos de luz y ricos juegos de perspectiva, preocupaciones principales del arquitecto al concebir el edificio. La cubierta también evoluciona en esa ilusión de modificar el espacio. (10 ►) El artista barroco necesita que el cielo invada el interior del templo, las pinturas que cubren parcialmente la bóveda no son simples cuadros como los que enriquecen la pared de sus habitaciones, sino escenas que se desarrollan en el cielo o en escenarios arquitectónicos imaginarios de colosales proporciones con un marco fingido de atrevidas perspectivas y sabios escorzos (trampantojo) (11 ►).

En el Barroco italiano son los Papas los que fomentan el arte, quieren dar auge a los tesoros artísticos nacionales. Existe una cierta competencia entre las familias papables.

En el Barroco francés es la figura del Rey quien fomenta el arte con la intención de exaltar al estado y a él mismo. El ejemplo del monarca fue seguido por altos cargos políticos. Podemos destacar a Luis XIV a quien debemos Versalles (12 ►) y a Colbert a quien debemos el Louvre (13 ►). Habrá Barroco en: Flandes, Inglaterra, Alemania, Austria, España, Portugal, Rusia...

La escuela española e hispano-americana, que alcanza las metas más avanzadas en esta etapa del proceso estilístico, hace triunfar el (14 a 16 ►) **ESTÍPITE** barroco. España, aunque no alcanza influencia análoga a Francia o Italia,

por su exuberancia decorativa y por el barroquismo con que trata los elementos arquitectónicos, es la que sabe sacar en estos aspectos las últimas conclusiones del estilo.

ARQUITECTURA BARROCA EN ITALIA

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

En las primeras décadas del siglo XVII, los arquitectos italianos pretendían ser ante todo buenos técnicos, siendo fieles a los modelos definidos por generaciones anteriores. El estilo dominante era de un sobrio clasicismo. Durante el pontificado de Urbano VIII (1623-1644) se configuró una nueva generación de arquitectos cuyos principales protagonistas fueron **BERNINI** (1598-1680), **BO-RROMINI** (1599-1667), Pietro da Cortona, Longhi y Rainaldi. Estos arquitectos entroncaron con las experimentaciones tipológicas y estilísticas del Renacimiento y manejaron los órdenes con una libertad y un fasto que contrastaba con el estilo sobrio y seco precedente. Todos ellos compartieron la admiración por la Antigüedad y la fascinación por las grandes realizaciones de Miguel Ángel, pero la lectura que dieron a esa doble tradición y sus concepciones del espacio arquitectónico no dejaron por eso de ser divergentes.

Así, podemos dividir la arquitectura italiana de este momento en tres épocas o períodos:

- 1) Desde 1580 hasta 1624.- Es una continuación del arte de la Contrarreforma, podemos denominarlo como un barroco calmado.
- 2) Desde 1625 hasta finales de siglo.- Es el período de esplendor de la arquitectura barroca, se desarrolla en su totalidad. En este período encuadramos al máximo representante del barroco, a Gian Lorenzo Bernini.
- 3) Primera mitad del siglo XVIII.- Hay una dualidad de opciones, por un lado encontramos el barroquismo vitrubiano, purista de formas, y por otro lado está el rococó, amante incontenible del arabesco.

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

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

BERNINI (1598-1680)

17 ► Nacido en Nápoles en 1598, Bernini fue hijo de escultor florentino, por ello aún inflencias florentinas y romanas. Durante los pontificados de Pablo V y Gregorio XV la fama de Bernini como escultor era ya muy grande. De esta época son también sus primeros ensayos arquitectónicos. Bernini llegó a traba-

jar para ocho Papas: Pablo V (1605-1621), Gregorio XV (1621-1623), Urbano VIII (1623-1644), Inocencio X (1644-55), Alejandro VII (1655-1667), Clemente IX (1667-1669), Clemente X (1670-1676) e Inocencio XI (1676-1689). La absoluta subordinación profesional a los designios de sus mecenas, estrechamente ligados a los ideales de la Contrarreforma es interpretada como signo de conformismo o abandono de la defensa de sus propios criterios.

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

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

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

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

18 ► Alejandro VII, el sucesor del papa Pamphili, devolvió a Bernini el favor vaticanista con el encargo de una de sus obras más célebres, la **COLUMNATA DE LA PLAZA DE SAN PEDRO**, que proyectó en 1657 además de las iglesias de Castelgandolfo (1658-61), **SAN ANDRÉS DEL QUIRINAL** (1658-70) y Santa Maria dell'Assunzione en Ariccia (1662-64).

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

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

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

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

construir la primera basílica, ordenó que el altar estuviese sobre la tumba del Santo Apóstol.

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

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

20 a 22 ► El proyecto de Bernini es de planta rectangular y no cuadrada, ya que tuvo en cuenta la diferencia que existe entre verlo desde uno u otro brazo de la iglesia. Las columnas que lo sostienen están destinadas a resistir, o más bien rehuir, la comparación con las gigantescas pilastras del entorno. Quiso repetir en las columnas la forma de aquellas torcidas de la antigua "pergula" columnaria con balaustrada que, desde el siglo IV, separaba el presbiterio del resto de la iglesia, y que se creían procedentes del Templo de Salomón, testimoniando así, mediante la pervivencia formal, la continuidad ideal del Cristianismo. Las cuatro columnas gigantescas de orden corintio son, por esa razón, llamadas salomónicas: su fuste retorcido en forma helicoidal, aumenta su sentido ascendente por el progresivo estrechamiento hacia arriba.

23 y 24 ► La decoración de las mismas es a base de canales, tallos y hojas de acanto que las dividen en tres tercios la inferior decorada con estrías y las otras dos con tallos y hojas menudas, con tres filas de hojas de acanto intercaladas. La basa es ática y el capitel de orden compuesto. El remate es abierto compuesto por cuatro grandes molduras en forma de ménsulas; al pie de cada una hay ángeles alados que llevan guirnaldas.

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

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

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

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

26 y 27 ► Iconográficamente el baldaquino no deja de ser, además de una celebración de la continuidad histórica de la Jerusalén bíblica en la Roma papal, triunfante sobre la Reforma, una glorificación del nuevo Salomón: Urbano VIII. Las abejas del escudo familiar de los Barberini campean en los lambrequines de la cubierta y en el blasón de la basa de la columna, y el sol resplandeciente, otro símbolo familiar, brilla sobre los entablamentos de las columnas. Celebración de los Barberini y glorificación de la Iglesia católica, el baldaquino es como un palio gigante que, en mitad de una procesión, lo impulsan los fieles y lo mueve el viento.

Tan perfecta es la ilusión de ser una estructura en movimiento, que los lambrequines del remate parece que los zarandea el aire. El baldaquino es fastuoso. Es un escenario grandioso, una tramoya teatral para dar el carácter de espectáculo a la celebración de la misa por los papas barrocos. (28 a 33 ►)

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

34 a 41 ► Casi cincuenta años después de que Carlo Maderna acabara la fachada de la basílica, Bernini dio comienzo a la construcción de la plaza, el conjunto urbanístico más impresionante hasta entonces en Occidente. Olvidada ya la primitiva concepción bramantesca de dotar a la Basílica de cuatro fachadas iguales sobre planta de cruz griega, se opta por alargar la nave central y cerrar la obra con la fachada de Maderna. Bernini toma como punto de partida el eje central, notoriamente alargado ahora, y sobre él diseña la plaza. Partiendo de las experiencias de la plaza de la Pienza, o de la del Campidoglio de Miguel Ángel en Roma, traza dos amplísimos brazos rectos desde los extremos de la fachada. Aquí, la convergencia, como en el Campidoglio o en Pienza, produce un engaño óptico que da mayor dimensión a la fachada principal. Estos brazos rectos, que avanzan en una longitud tan grande como la que hay desde el baldaquino interior hasta la fachada exterior, están constituidos por columnata toscana.

Estructura.- La plaza está dividida en dos sectores: el primero de planta trapezoidal junto a la fachada limitado por dos brazos oblicuos y convergentes que contribuyen a la ampliación de la visión de la basílica, pero que a la vez reducen visualmente la excesiva anchura de la fachada; el segundo, y más importante, es elíptico con dos centros separados 50 metros, en cuyo eje longitudinal se plantó un obelisco egipcio de 40 metros (antiguamente situado en el circo de Nerón y, ahora, consagrado por los pontífices a la majestad de Dios), éste se encuentra flanqueado por dos fuentes, una fue creada por el propio Bernini,

la otra por Maderna. El obelisco y las dos fuentes contrarrestan el peso excesivo que de lo contrario habría tenido la componente longitudinal. Su presencia obliga a desplazar el punto de vista hacia los lados, lo que conviene al ideal barroco que aporta Bernini a esta obra. (42 a 45 ►)

46 a 48 ► El vasto espacio de la plaza elíptica, de 240 metros de anchura, está cerrado por dos amplias columnatas en forma de arco. Cada una tiene cuatro hileras de grandes columnas toscanas con entablamento liso, en total son 280-296? columnas, coronadas por balaustrada que da apoyo a unas 140 estatuas de santos y mártires, realizadas por sus discípulos.

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

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

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

Bernini sabe conectar los tres puntos fundamentales del urbanismo barroco:

- **CARACTERIZACIÓN ESCENOGRÁFICA.** Integración espacial. Simbiosis de la plaza recta y oblicua.
- **UTILIDAD DEL MARCO.** Amplio espacio que alberga a los fieles y les deja visualizar desde cualquier ángulo la ventana desde la que el Papa realiza la bendición *urbi et orbe*.
- **SIMBOLISMO.** Los brazos simbolizan la Iglesia que abraza y ampara a los fieles.

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

49 a 52 ► Al igual que otras iglesias barrocas típicas de Roma la del Quirinal es de pequeñas dimensiones. Su dinamismo y el contraste de las masas arquitectónicas hacen de ella una obra maestra.

Bernini recibió este encargo del cardenal Camillo Pamphili, íntimo amigo suyo, para que sirviera de iglesia del noviciado de la Compañía de Jesús, habiéndose previamente rechazado un proyecto que había presentado Borromini.

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

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

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

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

53 a 59 ► La planta y el interior.- En esta pequeña iglesia, Bernini retoma la elipse que ya aplicara en la Columnata de San Pedro y la dispone con el eje transversal mayor que el principal, -en el que se ubica la entrada y el ábside con el altar mayor (encuadrado por cuatro grandes columnas)-, provocando la ilusión de dilatación del espacio interior, sólo refrenada por los pilastrones de los extremos que, con su potente arquiteado, obligan a un recorrido anular de las capillas laterales, dispuestas entre poderosos contrafuertes murarios. Están dispuestas dos a dos, alternándose capillas rectangulares y ovales. La iluminación contrastada promueve luces y sombras, las penumbras disuelven los volúmenes arquitectónicos (es el efecto contrario a la claridad de elementos y luz que veíamos en el espacio renacentista, por ejemplo en la Basílica de San Lorenzo).

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

BORROMINI (1599-1667)

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

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

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

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

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

61 y 62 ► A decir verdad, la mayoría de los **ENCARGOS** los había de recibir Borromini de **ÓRDENES RELIGIOSAS**; dos son las razones para ello: una la **ECONÓMICA** (siempre trabajó con materiales baratos, humildes y artificiales, como el estuco, el ladrillo o el revoque, que le permitían la realización de formas más li-

bres); la segunda razón era de orden **ESPIRITUAL**, porque Borromini compartía el sentimiento de religiosidad pura de estas órdenes, en abierta oposición a la actitud de la iglesia oficial romana.

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

Esta obra debía constar de residencia de monjes con refectorio, dormitorios y biblioteca. Monasterio, claustro (1635-37) e iglesia (1638-41) fueron ubicados en un reducido y atenazado espacio irregular. Una de cuyas esquinas estaba achaflanada debido a la existencia de una fuente que, unida a otras tres en las restantes esquinas de la intersección de las calles, dieron nombre al conjunto (63 ►). Con su ingeniosa solución creó uno de los mayores hitos de la arquitectura barroca, inicio de la disgregación del código clásico. Aunque hubo de esperar para elevar la fachada del convento (1660-65) y la del templo (1667-68), Borromini creó en SAN CARLINO un conjunto de enorme complejidad espacial al tiempo que de gran coherencia y funcionalidad arquitectónicas. San Carlo une su primera obra -la iglesia y el claustro- y la última -la fachada-. La primera significaba su estreno, y la última, la culminación de su estilo.

64 y 65 ► En el **claustro** aplica los elementos del lenguaje tradicional según una sintaxis que renueva la concepción del espacio.

66 ► Como los arquitectos medievales, proyectó la iglesia partiendo de una unidad o módulo geométrico. La flexibilidad y complejidad de los desarrollos del módulo de base derivan de su concepto del edificio como un conjunto orgánico de fuerzas en tensión, por contracción o por dilatación. A partir del juego de fuerzas que se expanden o comprimen, transforma el módulo cruciforme originario de la planta en una pseudoelipse cuadrilobulada, orientada según el eje mayor longitudinal.

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

67 a 71 ► La planta de la iglesia es el triunfo de una mente racional sobre las posibilidades de un solar pequeño e irregular. En su esencia es un óvalo sobre el que se erige un intrincado espacio en el que todos los elementos, sinuosos y ondulantes, se compenetran para conferir dramatismo al conjunto.

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

líneas de fuerza o líneas estructurales que dan continuidad visual en su sentido vertical al edificio.

72 a 76 ► La **cúpula** se decora con unos hondos casetones poligonales (octógonos y hexágonos) y cruciformes que, al ascender, decrecen en tamaño, aumentando el efecto de que el cascarón, aplastado en sus lados por la misma estructura, se abomba creando la sensación de mayor altura. Las ventanas, situadas directamente sobre la viga maestra y semiocultas por la decoración, contribuyen a crear el efecto de que la cúpula -con una linterna central- brilla suspendida sobre el espacio de la iglesia. (77 a 79 ►)

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

80 a 87 ► Borromini dividió la **fachada** en dos pisos y, para dar un carácter unitario al conjunto, en ambos combinó columnas normales y de orden gigante. El resto de elementos que conforman la fachada parecen empeñados en romper esta unidad potenciando ritmos ondulantes y ascendentes que confieren un inusitado **dinamismo** al conjunto.

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

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

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

ESPAÑA: FACHADAS DEL SIGLO XVIII.-

CARACTERÍSTICAS GENERALES.- España es paladín de la Contrarreforma católica. Los jesuitas españoles luchan en Trento para defender el dogma y la primacía de los asuntos espirituales sobre los materiales. La Inquisición velará porque así sea. El poder de la Iglesia será tremendo y dada la unidad española y su expansión americana tendrá mayores consecuencias que en la dividida Italia. Esto explica las características de nuestro barroco: **TEMÁTICA** plástica de **CARÁCTER RELIGIOSO** utilizado como argumento convincente del poder católico. El arte **SE DIRIGIRÁ ANTES A LA SENSACIÓN QUE A LA RAZÓN.**

El arte barroco se desarrolló en España durante el **SIGLO XVII** y la primera mitad del **XVIII**. A pesar de las influencias extranjeras, se observan en él una acusada originalidad y unas características comunes que no impiden, sin embargo, ciertas peculiaridades. Fue periodo económicamente crítico. Los reinados de los últimos Austrias se caracterizan por un debilitamiento y decadencia cada vez mayores a los que la monarquía y nobleza no se resignaba, tratando de aparentar un poderío inexistente y de distraer al pueblo de la miseria que lo acosaba.

El **ARTE** tanto civil como religioso tuvo un carácter **OFICIAL** y, en muchas ocasiones, fue un instrumento para conseguir estos propósitos. Se da un auge constructivo muy por encima de las posibilidades reales en un intento de **OSTENTACIÓN**; los templos, de **GRANDES DIMENSIONES** y **RICAMENTE DECORADOS**, parecían suntuosos palacios que mostraban el triunfo y esplendor de la iglesia; la **ES-CULTURA** y **PINTURA**, como veremos, se recrearon en **TEMAS RELIGIOSOS** tratados con intenso **REALISMO** y **PATETISMO**, destinados a mover el espíritu de los fieles en un sentido trascendente y alejarlo de la dura realidad cotidiana.

Nunca un estilo alcanzó tan hondas y prolongadas resonancias en la plástica popular. El barroco español es mezcla de ornamentación y sobriedad: junto a los más dislocados asuntos arquitectónicos encontramos amplios paramentos lisos que no osan curvarse o quebrarse. En el siglo XVIII la ornamentación es abundante y complicada. El barroco hispano es siempre emotivo y alucinado. El barroco español, tras la época de oficial austeridad del Escorial, parecerá dispararse en una fantasía creadora. Señalaremos, por otro lado, la enorme variedad, ya que casi cada autor es un estilo distinto. Ello hace difícil agrupar a los autores por escuelas.

El barroco mantendrá los esquemas fundamentales del edificio, sobre los que diseñará toda la fantasía ornamental. Los espacios internos no se dislocan y mantienen una unidad relativamente clásica.

En el inicio de la arquitectura española destacan entre otros, autores: **JUAN GÓMEZ DE MORA**, un barroco equilibrado, que recuerda el estilo herreriano, con gran purismo (88 ►). También **JUAN BAUTISTA CRESCENCI Ó FONTANA**.

En la plenitud del **BARROCO CASTELLANO** destaca **JOSÉ DE CHURRIGUERA**, su estilo "churrigueresco" (89 ►) se caracteriza por la multiplicidad de ornatos y descoyuntamientos de los elementos tradicionales, usará columnas salomónicas gigantes y define una tipología característica de retablo. Otro autor de este periodo es **NARCISO TOMÉ** autor del (90 ►) Transparente de la Catedral de Toledo.

Y por fin, llegamos a **PEDRO DE RIBERA**, de insólita imaginación creadora y un excelente ingeniero constructor. Su obra, pues, no se limita a los aspectos más decorativos sino que demuestra poseer un gran sentido del espacio y de las estructuras internas. Trabaja principalmente en Madrid, utiliza el vocabulario churrigueresco pero con especial preferencia los estípites*. Es esencial en su obra el empleo del baquetón*, o moldura cilíndrica muy gruesa que se quiebra o encorva ciñendo puertas y ventanas. Son interesantísimas las numerosas portadas madrileñas que realiza, como la del ANTIGUO HOSPICIO, la del Cuartel del Conde Duque o la de la Calle de la Magdalena. Entre sus obras de ingeniería merece especial atención el Puente de Toledo en Madrid.

*El estípite -del latín stipes, estaca, tronco-, según aparece en manos de Ribera, tiene basa y capitel, como todo soporte clásico, pero su fuste consta de un primer cuerpo en forma de pirámide invertida, de otro de proporciones cúbicas y de un tercero pequeño y apiramidado en posición normal. El estípite barroco es frecuente en los retablos de todo el mundo hispánico, pero sólo lo emplean de manera sistemática en las fachadas Ribera y sus discípulos.

*Al baquetón que como encuadramiento de vanos adquiere ya gran desarrollo en el barroco anterior, le concede Ribera importancia de primer orden, proyectándolo considerablemente para crear sombras violentas y prolongándolo para que, como el alfiz de tiempos de los Reyes Católicos, encuadre varios elementos de la fachada.

91 ► **ANTIGUO HOSPICIO DE SAN FERNANDO. MADRID.** 1722-1729. Hoy Museo Municipal.

Ajeno a la influencia de los arquitectos italianos y franceses que trabajaron en la corte de Felipe V, Pedro de Ribera cobra especial relieve como el arquitecto español más característico de la primera mitad del XVIII. Su obra, fecunda e imaginativa, es también la más completa del Barroco tardío español. Nacido en Madrid en 1681, fue hijo de Juan de Ribera, maestro ensamblador de Aragón. Desde 1719 trabajó como "maestro mayor" en el ayuntamiento de Madrid a las órdenes de Teodoro Ardemáns al que sucedió en 1726. Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, marqués de Vadillo corregidor de Madrid y precursor de la política urbanística de Carlos III, se convirtió en el mentor de Ribera, y bajo su "mecenazgo" el arquitecto realizó diversas obras, entre ellas, las citadas. Mientras estaba construyendo el portal del cuartel, Ribera recibió el encargo del Hospicio de San Fernando. En esta obra se aprecia un marcado contraste entre la sencilla y severa superficie exterior y la exuberante y extrovertida ornamentación del portal, el cual, dispuesto a manera de retablo, es un cabalgamiento frontal de tres cuerpos.

Todos sus componentes fueron concebidos para constituir una dinámica ascendente hasta llegar al rompimiento de la cornisa principal en un silueteado frontón curvo discontinuo con acróteras. Mediante la distribución pentagonal de los óculos en torno a la hornacina, ocupada por la imagen de Fernando III el Santo, patrono de la institución, se realza y equilibra este centro de interés compensando la recargada decoración que hay en derredor de la puerta.

Delante de los óculos o claraboyas del segundo cuerpo dispone unos vasos con típico sentido barroco del contraste. Concebida la portada como un retablo, un gran cortinaje la encuadra lateralmente. Bajo la estatua de Fernando III, en el curvo entablamento y enmarcado entre volutas se encuentra el tema de la coronación de la Virgen.

En cuanto al **BARROCO ANDALUZ**, diremos que en Andalucía lo árabe y lo mudéjar está en el fondo del alma popular y aflora con enorme vivacidad. En Sevilla se da un barroco síntesis de lo morisco, lo plateresco y lo barroco. Sus mejores artífices son los Figueroa. (92 ►)

En el **BARROCO GALLEGO**, será Compostela el centro de la escuela regional. La dureza del material utilizado, granito, obliga a los arquitectos a limitar la ornamentación que es sustituida por combinaciones de figuras geométricas.

Podemos hablar de tres generaciones, en la primera destacan Andrade y Simón Rodríguez; en la segunda destaca **CASAS NOVOA**, autor de la FACHADA DEL OBRADOIRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO, quizás la creación más conseguida de todo el barroco peninsular. Y en la tercera Fernández Sarela que trabajó el urbanismo en la plaza del Obradoiro.

93 ► FACHADA DEL OBRADOIRO. CATEDRAL SANTIAGO DE COMPOSTELA. CASAS NOVOA. 1738-1747.

El aspecto de los edificios barrocos ibéricos, es esencialmente escultural y animado de gran tensión dramática; responde al empleo de masas plenas pero menos vigorosas, en las que el principio de acumulación decorativa se convierte en el objeto absoluto.

El retablo, suntuosa escenificación que resplandece por su dorado en la sombra del coro o de las capillas votivas, resume las principales características de la arquitectura ibérica. En el exterior, la fachada de la iglesia, con grandes vanos y hornacinas rebosantes de esculturas, está dominada por torres macizas y coronamientos curvilíneos poblados de angelotes y santos arrobados (en éxtasis), y pegada a una nave única, normalmente muy ancha; prepara así la mirada para el centelleo del espacio interior. No pocas iglesias góticas recibieron también una nueva apariencia en el siglo XVIII. Las fachadas de las catedrales de Valencia, MURCIA y SANTIAGO DE COMPOSTELA son testimonio viviente de aquel arte de fusión.

Fernando Casas y Novoa, discípulo de Andrade, después de haber trabajado en varios edificios de Lugo y Santiago, accedió en 1711 al cargo de arquitecto de la Catedral.

La principal obra de Casas Novoa es la fachada del Obradoiro, en la que sucedió a Andrade como maestro de obras. La fachada fue iniciada en 1667, por Peña y Toro para proteger el Pórtico de la Gloria. Casas Novoa levantó ante éste una formidable máquina pétrea, con una serie de ventanales conducentes a iluminarlo. El Obradoiro consta de dos cuerpos y está rematado por un templete con la estatua de Santiago; su rica ornamentación escultórica es obra de Fernández, Antonio López, Vaamonde, Nogueira, Ramos, Montero, Gambino y Lens. Para armonizar el aparato escenográfico, Casas Novoa levantó la torre de la Carraca, gemela a la de Andrade, conocida como de las Campanas, concluida en 1670.

Entre dos torres el maestro eleva un gigantesco arco de triunfo que remata en una serie de elementos curvados, consiguiendo la sensación ascendente de las catedrales góticas, mientras no renuncia a los efectos de profundidad, diseñando una escalera saliente en la parte baja, y disponiendo ocho ventanales para, sin disminuir la penumbra del recinto románico, sugerir efectos cromáticos en la alternancia con los grises de la piedra. Esta fachada está resuelta con solemnidad y espiritualidad subrayando la verticalidad. La ornamentación subordinada al predominio de la geometría es característica común al barroco gallego.

Aparte de barroco castellano, andaluz y gallego, podemos hablar de barroco catalán, aragonés y levantino. En este último nos vamos a detener ahora.

Los principales ejemplos del **BARROCO LEVANTINO** son la FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL -suele ser barroca con algunos elementos de rococó-. Así tenemos la Portada del palacio del marqués de Dos Aguas, la Torre de Santa Catalina, la Portada de la Iglesia parroquial de Vinaroz (Castellón), y en Murcia, la fachada principal de la catedral.

FACHADA DE LA CATEDRAL DE MURCIA. 1737-1754.

94 ► La fachada de la catedral de Murcia es una obra de arquitectura y escultura cuya importancia artística rebasa las fronteras de lo nacional. Desde hace tiempo viene siendo considerada como una de las piezas más significativas del barroco europeo y una muestra de una tendencia escenográfica y grandilocuente, en la que lo decorativo y lo estructural adquieren identificación absoluta, reflejando la síntesis entre artes características de este estilo artístico.

Para los historiadores del arte como A. Blunt esta es una de las realizaciones esenciales del arte de su tiempo y del espíritu nacional de la España del XVIII, y otros como S. Sitwell afirman "que es una de las mejores fachadas del barroco europeo".

La historia de este monumento aún no ha sido completada, pues existen algunas interrogantes sobre el autor de la traza. La hipótesis más conocida atribuye el diseño y la dirección de la construcción a Jaime Bort, arquitecto y escultor que se incorporó a la obra en 1736. Pero también ha habido quienes han defendido que la creación del modelo pertenece a Sebastián Feringán, ingeniero militar de fama reconocida en su tiempo, que dio los informes sobre el estado ruinoso de la fachada anterior y fue uno de los mayores partidarios de levantar otra nueva portada.

En este sentido cabe señalar que se conserva un dibujo -motivo de amplia discusión- publicado por Pedro A. Berenguer, quien no dudó en señalar a Feringán como autor del diseño. Gómez Piñol, profesor de Historia del Arte, ha señalado que el diseño que Berenguer pretendió era obra de Feringán, fue firmado por Bort y acompañaba uno de sus informes dirigidos al Cabildo.

La construcción de la fachada estuvo precedida de grandes discusiones. Ya en 1716 un temblor de tierra ocasionó algunos daños y el maestro de arquitectura Toribio Martínez de la Vega manifestó la necesidad de ejecutar algunas obras de mejora en el primer templo de la diócesis. Posteriormente se abrió un proceso de opiniones y propuestas, ya que los problemas de estabilidad se vieron agravados por la inundación de 1733. Este capítulo de consultas dio lugar a los informes ofrecidos por dos matemáticos del Colegio Imperial de Madrid, los jesuitas Carlos de la Reguera y Pedro Fresneda, y dos arquitectos de la Corte, Pedro Ribera y Pedro Ruiz; además de los de los principales profesionales de la ciudad, quienes señalaron la conveniencia de derribar las bóvedas y los arcos del coro.

El más convencido de la necesidad de derribar el antiguo imafrente (fachada de los pies de una iglesia, hastial) y de levantar una gran fachada fue **SEBASTIAN FERINGAN**, quien, tras la riada de septiembre de 1733, había sido encargado de elaborar un ambicioso proyecto para evitar en el futuro nuevas inundaciones. El fue también el principal impulsor y asesor del Cabildo en los primeros momentos.

En definitiva, su opinión consistía en *"que la referida Fachada se desaga toda y desde el Zimiento se redifique, con las reglas, proporciones y Decoraciones que corresponden, y con las demás circunstancias combenientes a su solidez y duración, haziendo de una vez los gastos para ella, Arcos y Vovedas del Trascoro..."*.

Con estos antecedentes el Cabildo se decidió por la demolición del viejo imafronte levantado en el siglo XVI y nombró como comisarios para las obras a Joseph Alcaraz y Belluga, Bernardo Gutiérrez de Alique, Joseph Hernández Zelada, Antonio de Mesa y Rafael Guerrero el 22 de enero de 1734. Entre este año y 1736 se realizó el derribo, labor en la que trabajaron el maestro de cantería Lucas de los Corrales y el de albañilería José Alcamí.

Una vez finalizadas estas obras, en las que se gastaron 13.149 reales y 23 maravedís, se comenzaron los cimientos de la nueva fachada, para los cuales en enero de 1736 Sebastián Feringán envió planta y proyecto. Algo más tarde, el 27 de mayo de ese mismo año, uno de los comisarios indicó la necesidad de buscar *"maestro inteligente que asista a dicha obra y dirija con todo azierto"*. Propuso para ello que, habiendo tenido noticia por dos canónigos de la catedral de Cuenca sobre la existencia en aquella ciudad de un hábil especialista, fuera llamado para hacerse cargo de los trabajos el arquitecto **JAIME BORT**. Tras ser admitida la propuesta, el Cabildo solicitó sus servicios al maestro citado, quien a mediados de 1736 se trasladaba a Murcia.

En noviembre de 1736 el titulado maestro presentó unas trazas de la nueva fachada con sus esculturas y labores ornamentales. No obstante estaba dispuesto a modificarlo y a aceptar sugerencias introducidas por los capitulares. Estaba dispuesto a aceptar modificaciones en la colocación de las esculturas de los santos y en el desarrollo del programa iconográfico. A cambio Jaime Bort exigía "la dirección universal" con un salario anual de 12.000 reales y el nombramiento de maestro mayor de obras del Obispado con su correspondiente remuneración.

Por la memoria explicativa del proyecto se sabe que Bort había realizado hasta cinco trazas diferentes, de las cuales se escogió, por supuesto con la aprobación de Feringán, la que finalmente fue ejecutada con ciertas reformas.

Aceptadas las condiciones del arquitecto, a principios de 1737 se firmaba la correspondiente escritura, iniciándose entonces el nuevo imafronte, para lo que fue necesario habilitar, dada la magnitud de la empresa, un taller a cubierto en un solar cercano a la catedral, ocupado ya con los materiales de derribo de la antigua portada. Al mismo tiempo el trabajo requería una perfecta organización del mismo y la presencia e intervención en él de un alto número de canteros, tallistas, peones, amén de otros especialistas. Bort escogió personalmente a sus colaboradores. Es preciso tener en cuenta que el maestro trabajaba a pie de obra y era también un consumado escultor. Se encargó del ajuste de los materiales, en los que se aprecia también un minucioso cuidado a la hora de su elección.

Para la ejecución de la fachada se utilizó piedra de diferente calidad y procedencia según el lugar en que iba a ser colocada y la labor y trabajo que debía recibir. Fue considerado de suma importancia el tipo de sillares que habrían de ser utilizados en el pedestal del imafronte, para lo que se escogió *"piedra negra por ser esta la más dura y fuerte que no admite salitre"*. Los elementos más

destacados -columnas, cornisas y esculturas- se hicieron con piedra blanca de Abanilla y para el resto se pensó que bastaba con material de la denominada cantera del río.

En mayo de 1739 la obra se encontraba todavía a catorce pies de altura (unos cuatro metros), lo que si por un lado es indicio de una cierta lentitud en la marcha de los trabajos, por otro es signo de la extrema meticulosidad y cuidado que ponía en la obra el maestro.

Se sabe que entre los capitulares y Jaime Bort surgieron dificultades debido a los continuos desembolsos que había que afrontar. Se acusaba al arquitecto de que el retraso de las obras tenía su origen en que aquél estaba ocupado en otros trabajos. Estos problemas motivaron que en abril de 1747 Bort se viera en la necesidad de reducir el proyecto originario al suprimir el tercer piso, el cual sin duda, habría acentuado aún más la monumentalidad del edificio. Este mayor énfasis en la verticalidad del cuerpo central, con la sucesión en alturas, probablemente le habría aproximado más también a ciertos prototipos de fachadas francesas.

Tal situación motivó además la reforma del programa escultórico, e incluso al decidirse en 1748 las efigies de santos que deberían ir colocadas en el rebanco del segundo cuerpo la decisión fue hurtada al arquitecto, siendo encargado de ella el prebendado Bernardo de Aguilar.

De todas formas, Jaime Bort no llegó a finalizar la portada, pues en 1749 era llamado a la Corte, trasladándose a Madrid ese mismo año y cesando en todos sus cargos en Murcia. Se ocupó entonces de la dirección de las obras **PEDRO FERNANDEZ**, las obras avanzaron al ritmo deseado por el Cabildo aunque no con la perfección y labra que había puesto Bort, y se dieron por terminadas en 1754.

A lo largo del dilatado proceso de ejecución de los trabajos de la portada intervinieron e incluso se formaron en ella numerosos artistas y canteros como José Alcamí, Diego Tomás, Miguel Andreo, Juan de Gea, Jaime Campos, José López, Martín Solera, Juan Damián, Antonio Paus, Juan Bautista Martínez Reina, Manuel Bergaz, Pedro Federico, Pedro Pérez y Vicente Bort, entre otros.

95 ► Desde el punto de vista artístico el frontispicio de la catedral de Murcia es sumamente original puesto que se sintetizan en él conceptos propios del barroco. Por un lado, la fachada que cubre todo un frente y que constituye una pantalla, ocultando todo el edificio, y por otro, una tradición estética española: el gran retablo que preside el templo.

Mediante la organización de esta gran portada con imágenes, que tienen un carácter retórico y propagandístico, se lleva a cabo la consagración de la plaza como un templo abierto donde la fachada se convierte en un retablo. Como ha señalado Bonet Correa, entre sus cualidades *"quizá la mayor sea la perfecta adecuación al espacio urbano de la plaza en que se levanta. Retablo y telón de piedra, su ejecución, de fina y pulcra talla, es como un teatro histórico de la grandeza y universalidad del catolicismo..."*

96 ► Su estructura es de dos cuerpos superpuestos con remate y tres calles, transformadas por un movimiento continuo. Toda la articulación de frontones y cornisas, y de los elementos que avanzan y retroceden, provocan un efecto que amplifica el espacio y le confiere un carácter de escenario teatral. Escena-

rio que sirve de fondo a la plaza y de soporte a unas esculturas que por su significado pretenden exaltar la tradición y el sentido universal de la Iglesia de Cartagena.

97 y 98 ► La calle central está flanqueada por unos intercolumnios salientes de dos pisos, con columnas de orden compuesto. La puerta central o del Perdón -profusamente decorada con mármoles polícromos y enmarcada por un baquetón acodado y un sistema de columnas sobre las que se alzan los arcángeles San Gabriel y San Rafael- ofrece en su hornacina superior el magnífico grupo escultórico de la Virgen María presidiendo la fachada de una catedral consagrada a ella, como casi todas las catedrales cristianas.

Vista muy detallada de la fachada de la catedral:

<http://share.gigapan.org/viewGigapan.php?id=11211>

No faltan los motivos marianos en el imafronte, pues además del grupo que preside, aparecen las esculturas de San Joaquín (mirando de frente, lado izquierdo de la puerta) y Santa Ana (mirando de frente, lado derecho de la puerta), padres de la Virgen; los relieves de la Anunciación, de la Inmaculada y de la Asunción, junto a una gran cantidad de elementos alegóricos alusivos a letanías.

Inmediatos a la puerta central, y por encima de la cornisa, en sendos nichos se encuentran las estatuas de San Patricio y de San Petronio. Para proclamar la antigüedad de la diócesis y legitimar su origen romano aparecen una serie de santos, obispos y mártires de los primeros siglos de la Cartagena cristiana y visigoda, como San Basileo, San Poncio Bracarense, San Liciniano y San Ginés de la Jara en los remates del primer cuerpo, y los cuatro santos hermanos, Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, en la calle central en los intercolumnios inferiores.

99 ► La vinculación al poder político queda marcada con la presencia de los reyes Fernando III el Santo (que porta en su diestra una maqueta de la ciudad de Murcia, simbolizando la incorporación del Reino a la Corona de Castilla) y San Hermenegildo en los intercolumnios superiores, mientras que el triunfo de la fe y de la espiritualidad de la iglesia se plasma con la introducción de santos especialmente queridos por la Contrarreforma, como (100 y 101 ►) Santo Tomás de Aquino y Santa Teresa en las hornacinas de los extremos laterales y (102 y 103 ►) San Pedro y San Pablo sobre ellas, y (104 y 105 ►) San Juan Bautista y San José en los nichos sobre las puertas que dan paso a las naves menores.

Por encima del gran ventanal central se alza un relieve de la (106 ►) doble cruz patriarcal de Caravaca, que indica el dominio eclesiástico del Cabildo en todo el territorio de la diócesis e incluso en las tierras de las Ordenes Militares.

El cuerpo de remate lo constituye un enorme casquete esférico con el relieve de la Asunción, (107 ►) coronado por un frontón curvo en el que campea el mítico jarrón con lirios y azucenas -escudo del cabildo- (108 y 109 ►) y sobre cuya vertical se alzaba en otro tiempo la escultura de Santiago plantando la cruz, tal como según la leyenda lo hiciera hace 20 siglos en la playa de Santa Lucía y como vivo símbolo del origen apostólico de la diócesis, fue retirada a principios del siglo XIX para evitar el desplome.

110 y 111 ► La fachada principal de la catedral de Murcia es una obra dividida en dos pisos y tres calles, como ya hemos señalado. En su primer piso todavía existe un predominio de lo constructivo sobre lo expresivo. Pero en el piso superior se desata una prodigiosa movilidad inducida por las curvas y contracurvas del frontón y de las volutas laterales. El tema dominante es la concavidad espacial del centro, concebida como hornacina y flanqueada por grupos de columnas sobre altos pedestales. La importancia urbanística de la fachada ha sido reconocida por todos los estudiosos.

112 ► La segunda empresa arquitectónica importante del siglo XVIII en la catedral de Murcia, después del imafrente, la constituye las obras de finalización de la torre, que comenzada en el XVI por los florentinos había quedado inconclusa tras el segundo cuerpo de Jerónimo Quijano. Se aceptaron los proyectos de Juan de Gea y de José López, y este último realizó el tercer cuerpo sin mayores obstáculos, el problema se planteó con el remate pues cada proyecto era diferente. (113 ►) Se consultó a la Academia de San Fernando, y Ventura Rodríguez a instancias de la Academia, diseñó un cuerpo octogonal abovedado sobre el que se alza una linterna. En la última etapa de las obras de la torre intervino Pedro Gilabert quien dio por finalizada aquélla en febrero de 1793.

Además de esta arquitectura barroca religiosa, tenemos otra arquitectura barroca palaciega. Adquiere importantes dimensiones con los Borbones. Las lógicas relaciones con Francia consiguen abrir en la católica España una vía de interés por la suntuosidad cortesana. Arquitectos franceses e italianos introducirán las plantas elípticas, las fachadas curvas, los palacios. En Madrid, Juvara y Sachetti levantan el Palacio Real. En Aranjuez, los italianos Bonavia y Sabatini amplían el palacio construido bajo Felipe II y trazan la urbanización del pueblo entero. En la Granja (Segovia) sobre el palacio levantado por Teodoro Ardemans, Juvara hace la gran fachada clásica y se trazan sus amplios jardines al estilo de Le Nôtre. La influencia ideológica francesa de la "Ilustración" trajo consigo el deseo de fundar Academias que velasen por la pureza de las artes.

(114 a 120 ► Catedral. VARIAS)