

BERNINI (1598–1680)

Gianlorenzo Bernini fue, como vemos, un artista polifacético: arquitecto, escultor, pintor Su capacidad creativa para expresar temas distintos fue increíble. Por ejemplo, en 1650, un viajero inglés dejó escritas algunas de las maravillas que hizo, en concreto, un ópera pública en la que diseñó la escenografía, música, libreto, creó inventos de maquinaria Además, cayó muy bien a todo el mundo.

Fue un artista precoz. Pronto se escribieron dos biografías suyas, una de Domenico Bernini (su hijo) y otra de Filippo Baldinucci, que decían que fue tan precoz, que a los 8 años ya tallaba, y a los 16 años ya materializaba obras, sin ayuda de nadie.

El cardenal Scipione Borghese, sobrino del poderoso papa Pablo V, vio al joven Bernini hacer obras de gran calidad y le llevó a los círculos papales, donde estuvo trabajando toda su vida.

La escultura que realiza Bernini se configura gracias a:

- El taller de paterno de Pietro Bernini, escultor manierista.
- Su entrada en los círculos papales. Desde los inicios, tendrá acceso a las colecciones artísticas de los papas, en las cuales está la escultura antigua, y colecciones de escultura y pintura de del cinquecento.
- Dentro de la escultura de la antigüedad, se interesó más por lo helenístico, ya que le interesa la fuerza y la emoción.
- Del cinquecento, le interesaron las interpretaciones que Rafael y Miguel Ángel habían hecho de la antigüedad.
- La pintura del Barroco inicial: se nutre básicamente de Caravaggio y de Carracci. De esta, capta afectos, una emoción estudiada sin dejar la belleza.

Características de su escultura

Bernini, en escultura, pertenece a la corriente barroca:

- Representa siempre los sentimientos, las pasiones, y lo que va unido a ellas, la vida, la agitación; lo hace mediante procedimientos retóricos y teatrales. A través de esta representación pretende implicar al espectador en la obra.
- Representa siempre la acción y el movimiento. La representación de esta acción se traduce en líneas abiertas, diagonales y la proyección de la figura en el espacio. Haciéndole partícipe del espacio, implica al espectador.
- En la escultura del Renacimiento clásico, existía un punto de vista principal, y en la del Manierismo, el espectador podía girar alrededor de ella; Bernini unió estas dos cosas: podremos rodear la escultura, pero siempre habrá un punto de vista principal (normalmente, sus esculturas están pensadas para ser vistas sobre un fondo).
- Bernini rompió la barrera entre realidad y ficción, sobre todo creando niveles distintos de existencia, lo que le llevó a la configuración de temas religiosos.
- Bernini buscó la unidad de las artes.
- También le distinguen ciertos aspectos de tipo técnico:
 - ◆ Muchas veces (no siempre) emplea materiales distintos, que le permitirán distinguir los niveles de vida y hacer juegos de luz.
 - ◆ A veces, hará esculturas con más de un bloque, ya que lo que le interesa es el resultado

final.

Con la llegada del siglo XVIII, la concepción de la obra de Bernini cambi³ completamente. Winckelmann dijo de ³ que *era un corrupto del arte y el mayor asno de las esculturas recientes*. Tan s³lo le valoraba por su calidad como ejecutante.

Etapa de Juventud (antes de 1624)

(No examen) **La Cabra Amaltea (1615)**

El tema es la cabra Amaltea con J³upiter de ni³o y con un Fauno. El grupo est³ realizado en m³rmol.

El cardenal le encarg³ a Bernini una obra que pareciera antigua, y lo resolvi³ muy bien, ya que tiene gran capacidad de asimilar e insertar de manera natural grupos vivos.

(No examen) **San Lorenzo en el Martirio (San Lorenzo de la Ret³-cula, 1614–1615)**

Se trata de una obra para ser contemplada desde sus cuatro puntos de vista. La obra recibe la influencia de *La Aurora* (en la *tumba de los Medici*), de Miguel ³ngel, en donde el autor se inspir³ en la escultura antigua.

Representa el triunfo de la fe sobre el martirio. La manera de expresar esa comunicaci³n con Dios es el gesto contenido (la boca abierta); el gesto del cuerpo no corresponde a lo que propone, en pintura, Anibal Carracci. Por ejemplo, Guido Reni, en su San Lorenzo, expresa a trav³s de un gesto muy similar el sentimiento contenido, con gran belleza.

El alma bendita (figura femenina) y el alma maldita (figura masculina) (1619)

Estos dos bustos, realizados en pareja, representan un alma en perfecta paz con Dios, con expresi³n pac³-fica, un alma condenada alejada de Dios, parece que emite un alarido.

El alma maldita es una instant³nea expresiva, similar a la cabeza de la medusa. Posiblemente el artista realiz³ la imagen mir³ndose al espejo.

En el alma bendita, se estudian las pasiones del alma, estudiando los gestos, como en la pintura de Guido Reni.

Su etapa de juventud, est³ todav³-a unida al manierismo, con ideas de multifacialidad, que sumadas producen la historia. Sus composiciones de entonces son alargadas, piramidales, con superposici³n de figuras.

Para el cardenal Borghese realizar³ cuatro obras, que forman parte de la colecci³n: dos de ellas seguir³n lo descrito

Grupo de la Huida de Troya (1618–1619).

Representa a Eneas con su padre Anquises y a su hijo Ascanio, tal y como lo describe Virgilio. De sus grupos, es el m³s ligado al manierismo

Este grupo escult³rico sigue el modelo que Rafael nos da en *El incendio del Borgo*, que decora una de las estancias, donde inclui³ el mismo tema con Eneas, Anquises y Ascanio.

Plut³n y Proserpina

Es la misma idea de raptó que ya hemos visto en otras obras: líneas abiertas que configuran el espacio. La escultura sigue teniendo varios puntos de vista, pero importan más dos (el frontal y el izquierdo).

Ya en esta época tan temprana muestra una gran ejecución. Bernini trata los cuerpos con numerosos abrasivos para obtener el máximo pulimento, para obtener la belleza misma del material.

Apolo y Dafne (1622–1624)

Esta escultura exenta, en mármol, se encuentra en la Galería Borghese. Al igual que la obra anterior, trata un tema mitológico extraído de las Metamorfosis de Ovidio. El amor de Apolo por Dafne (Laurel en griego), hija del rey Peleo, le hace querer poseerla y la persigue. Dafne pide a los dioses ser salvada y cuando Apolo la alcanza, esta es transformada en laurel (momento representado). A raíz de este mito, el laurel se convierte en el árbol de Apolo.

Bernini representa acción y emoción: representa la veloz carrera, que configura con líneas abiertas diagonales. La escultura puede rodearse: está trabajada por todos los lados, aunque destaca el punto de vista frontal y pensada para verse ante un fondo. Se trata en esencia del mito de lo inalcanzable, de que lo que queremos, lo perdemos.

El naturalismo barroco representará también las emociones: Bernini es capaz de mostrarnos la energía y vitalidad de los cuerpos, así como la levedad de los cabellos de Dafne, pero también lo que se está transformando (los cabellos, en ramas, y los pies, en el tronco). El rostro de Dafne muestra el temor al ser alcanzada, suplicando a los dioses.

Sin embargo, también hay idealización, pues se representa el cuerpo juvenil ideal. El Apolo deriva claramente del Apolo de Belvedere, al que reinterpreta, dándole movimiento. En el caso de Dafne, se aplica también una realidad seleccionada, para expresar el movimiento contenido (para no estropear la belleza), mediante un gesto estudiado. Para esto, toma su inspiración de cuadros de la escuela boloñesa.

David (1623–1624)

Es interesante ver cómo se ha tratado a este héroe bíblico en el Renacimiento, para poder observar las novedades. Ambos ejemplos son distintos, pero tienen algo en común (que cambiará Bernini): están en quietud y se nos presentan como vencedores.

- David, por Donatello (1430). David ha vencido ya, pues tiene la cabeza de Goliat a sus pies.
- David, por Miguel Ángel (1502–1504). David aparece pensativo, calculando cómo vencer a Goliat. Aunque no ha luchado, nadie duda de que vencerá, debido a su seguridad y a su fuerza física.

Al igual que hicieron estos artistas, Bernini se inspirará en la antigüedad, pero también en la pintura del Barroco inicial. Podemos ver cómo Anibale Carracci, en la Galería Farnesio, plasma el momento mismo de la acción. Estamos viendo el amor no correspondido del cíclope Polifemo por Galatea, en concreto, cuando este arroja una gran roca sobre su amante, Acis.

Bernini nos presenta a David en el mismo momento de la acción, bajo una reinterpretación barroca: lo presenta como un hombre normal, pequeño en tamaño, pero grande porque lucha por sus ideales.

Bernini representa mediante la anatomía el cuerpo en máxima tensión; el rostro muestra las emociones transitorias: ceño fruncido, labios apretados, mirada fija. Por supuesto, la figura está en movimiento sobre el espacio. Volvemos a encontrar líneas diagonales abiertas; hay varios puntos de vista, pero solo uno principal (la escultura tendrá que presentarse ante un fondo). Goliat, el enemigo, está implícito, aunque no esculpido, por lo que podremos decir que es casi un grupo escultórico. Podemos observar la gran

técnica de Bernini, con diferencia entre las texturas.

Etapas de madurez (a partir de 1624).

La etapa final de Bernini constituye uno de los periodos más fecundos de su carrera.

Etapas de sentido teatral mucho mayor. Se le encarga el Baldaquino o la Cátedra de San Pedro.

Observamos que los géneros trata :

- 1. Su concepción de los santos : ejemplo la escultura de San Longino.
- 2. Escultura funeraria : ejemplo
 - la Tumba de Urbano VIII Barberini
 - la Tumba de Alejandro VII Chigi.
- 3. Representación del milagro de lo sobrenatural, entendido como materialización de conceptos abstractos recreados de fe del credo católico.
 - ◆ Ejemplo El Éxtasis de Santa Teresa,
 - ◆ la Cátedra de San Pedro.
- 4. El retrato :
 - Cardenal Scipione Borghese (retrato oficial)
 - Retrato íntimo de su amante Constanza Bonarelli
 - Retrato regio de Luis XIV (siguiendo unas normas).
- 5. Fuente de los 4 ríos en la Plaza Navona.

1. Concepción de los Santos.

San Longino (1628–1638) En San Pedro el Vaticano.

Hay que ubicarla en la fase de animación del interior de San Pedro, llevado a cabo principalmente por Bernini. Se encuentra en el espacio central de San Pedro. Bernini parte de un programa, de culto a los santos y adoración de las reliquias, típico de la Contrarreforma, como respuesta de Roma hacia los protestantes. El culto a los santos, estaba considerado por los protestantes como idolatría y superstición, a lo que Roma responde que las imágenes sólo incitan a la piedad del fiel. Para configurar esto, coloca cuatro reliquias en torno a San Pedro:

- Con relación a San Pedro:
 - ◆ Trozo de cráneo de San Andrés (era su hermano).
- Con relación a la Pasión de Cristo:
 - ◆ Trozo de la Vera Cruz, encontrado por Santa Elena.
 - ◆ El velo de Santa Verónica.
 - ◆ Un trozo de la lanza de la Pasión de Cristo , la porta San Longino.

Configuró cada uno de los pilares en dos partes: abajo en un pedestal la escultura del santo, y arriba, en otro pedestal, la reliquia, para poder venerarla en las celebraciones.

Bernini planeó el conjunto de esculturas, pero sólo realizó a San Longino. Longino era el centurión

romano encargado de rematar a Cristo con su lanza. En ese instante recibe la Verdad, la revelación: sabe que el que acaba de morir es el hijo de Dios, y entonces se transforma.

Vemos que ha abandonado parte de sus ropas de centurión (coraza, casco) y en su gesto triunfante vemos la conversión. Su cuerpo está quieto, pero en el movimiento de las telas y el cabello queda expresada la agitación interior. Longinos dirige su mirada hacia la linterna, es decir, hacia Dios. Esta fórmula, del gesto contenido, la habrían practicado previamente los boloñeses (Anbale Carracci, o en el San Sebastián de Guido Reni). De esta forma realista, dramática, teatral, entiende Bernini los santos, de acuerdo con el decoro monumental.

2. Escultura funeraria.

Tumbas papales : – Urbano VIII

–Alejandro VII.

Tumba de Urbano VIII Barberini. (1628–47). Fechas en que se encarga y se acaba.

La tumba de Paulo III Farnesio, realizada por Guglielmo Della Porta está situada hoy en día en la tumba de la izquierda (aquí-, foto izquierda). Este escultor, en torno al siglo XVI realizó esta tumba que estaba ubicada en otro sitio.

Bernini lo reubicó, situándolo en frente de Urbano VIII (tumba de la derecha).

Parte de modelos renacentistas, de tumbas precedentes, que serán modelos para tumbas del siglo XVII y XVIII, en clave barroca.

Los elementos que vemos en Della Porta , provienen de temas anteriores del siglo XVI. Parte de un modelo contemporáneo de Miguel Ángel (tumbas de los Médici, en Florencia : los duques Giuliano (imagen izquierda) y Lorenzo (imagen derecha)).

Las de Miguel Ángel, tienen composición triangular, y en el vértice del triángulo está el difunto vivo, y en la base volutas de las tapas), hay dos figuras echadas con alegorías del paso del tiempo (día-noche y aurora/crepúsculo).

Para la tumba de Paulo III Farnesio, de Della Porta, también vemos un esquema triangular, situado arriba la imagen del pontífice bendiciendo, y en la base las volutas estiradas con dos virtudes echadas : la justicia y la prudencia.

En el basamento sobre el que se dispone, domina la imagen del Papa.

Las virtudes no son muy expresivas, no están en relación con el espectador.

Las relaciones y diferencias entre los dos son : En la tumba de Urbano VIII :

– La composición también es triangular y se extiende en el espacio.

– Se introducen elementos nuevos como la urna y el simbolismo de la muerte.

– Bernini ha dado un tratamiento más vertical al basamento , haciendo que la figura del papa sea más dominante.

- Urbano VIII está presentado ante nosotros como un pontífice máximo, con la tiara, bendiciendo con la mano derecha.
- Al observar los pliegues de la capa, parece que está vivo, es una representación muy natural.
- Hacia abajo, vemos un elemento nuevo, la urna, la caja donde parece salir un esqueleto alado. La calavera es símbolo funerario. Bernini, le da vida. Es un esqueleto alado, que coloca una tablilla al basamento con el nombre del papa : ‘Urbano VIII Barberini, pontífice máximo’. El esqueleto alado es la muerte, también símbolo de la fama, como conmemorativo y funerario, por llevar la placa. (Es típico de Bernini el dar vida a todo).
- Las abejas, posadas en el basamento, son para expresar el emblema de los Barberini.
- En los laterales, se observan las dos virtudes, movidas en el espacio, y sintiendo emociones distintas. Expresan dolor ante la pérdida del papa. Las virtudes son la caridad (izquierda) y justicia (derecha). La caridad es la principal virtud de la Iglesia, y la Justicia la virtud máxima de los cardenales. Para realizar estas virtudes, utiliza mármol blanco.
- En la parte central, el papa aparece vivo, pero próximo a la muerte. El bronce en su color, y el bronce dorado son símbolos de la muerte.
- En su conjunto, es una escenificación dramática de la muerte.

Tumba de Alejandro VII. (1671–78).

Se realizó cuando el papa había muerto ya.

El elemento diferenciador con el anterior, es un condicionante negativo, y es que se le dice a Bernini que tiene que colocar esta tumba en un sitio concreto, donde había una puerta que no se podía modificar, que era la puerta de entrada a San Pedro.

Bernini, interpretó a la puerta, convirtiéndola en algo positivo (Bernini era muy resuelto).

La diferencia con la tumba de Urbano VIII, es que en la base hay 4 virtudes: dos en primer plano y otras dos en plano más retrasado, dando la impresión de que se trata de una tumba exenta tridimensional.

La figura del papa, se representa vivo, domina en dimensiones, concebido aquí de manera distinta que Urbano VIII. Aquí, Alejandro es Chigi como persona, arrodillado, orando, y preparándose para la muerte. La idea que quiere expresar Bernini es que cualquier creyente sabe que la muerte puede llegar en cualquier momento .

El tratamiento de los paños, es igual que antes, con gran naturalismo.

La puerta, queda en parte tapada por la tela . Le quita el significado de la entrada al edificio, y le da un significado de entrada al más allá.

La gran tela sirve para destacar la imagen del papa del entorno, y la toma de París, cuando estuvo en 1561, donde esculpe el busto de Luis XIV. Se conoce que para esa escultura, buscó una mesa, colocó la tela rica y dispuso en el centro el busto de Luis XIV. Ese elemento efímero, lo que hace es dejarlo permanente, como en esta tumba. En los pesados pliegues, se destaca la imagen papal.

Se observa que vuelve a incorporar el esqueleto alado, como símbolo de la muerte. Se observa el brazo

derecho del esqueleto que enseña al papa el reloj de arena que lleva en la mano. Le dice al papa que el tiempo ha terminado, el momento de la muerte ha llegado.

Las virtudes del papa actúan de intermediarias entre nosotros. Aparecen vivas, con movimiento, expresando de distinta manera el dolor por la inminente pérdida del papa. Son :

–La caridad (izquierda, en primer plano, descubre un pecho, sujeta a un niño, la tela le cubre debido a la idea de decoro).

– Verdad (derecha, en primer plano , siempre se la representa desnuda).

–Prudencia (izquierda, detrás).

–Justicia (derecha, detrás).

Se narra aquí que el tiempo vence a la vida. Para el cristiano, si está preparado para la muerte, la verdad vencerá a la muerte y el tiempo.

Se ha utilizado mármol blanco para las virtudes y el papa. El bronce, para el esqueleto alado, y mármoles diferentes para la tela.

En esta obra hay una intervención muy grande del taller de Bernini, ya que le ayudaban sus discípulos. Se observa sobre todo en las calidades de las Virtudes, que no son tan buenas como las que hace Bernini de otras obras.

En las capillas, Bernini, se plantea cuestiones a reformar, como es la Unidad de las Artes, se sirve de grados de unidad (esferas), y utilizar materiales distintos, y distintos tratamientos de la luz, que permitirán representar el milagro en la decoración de las capillas.

3. Representación del Milagro

Éxtasis de Santa Teresa Proyectada en 1647 y terminada en 1652.

Se encuentra en la capilla de los Cornaro, en la iglesia de Santa María la Victoria, en Roma. La capilla está concebida como una fórmula de total unión de las artes, muy teatral, que permitirá explicar y comprender el misterio cristiano. Por tanto, vamos a estudiar toda la capilla.

Fernando Cornaro la compra para que sea capilla de enterramiento.

En primer lugar, un forro de mármoles de colores rodea toda la parte baja interior de la iglesia, hasta el entablamento. En un plano un poco más elevado encontramos dos palcos, con escultóricos personajes asomados, que contemplan la escena. Son personajes, ya fallecidos, de la familia Cornaro, que leen, hablan o miran (al Éxtasis o al espectador). Tras ellos, Bernini simula una perspectiva. Estos personajes, mirándonos tanto a nosotros como a la Santa establecen un lazo con la realidad.

En el centro de la capilla, vemos la imagen de la santa, en una especie de nicho de planta oval destacado por dobles columnas sobre un basamento y un frontón curvo; todo esto está situado más alto que el altar.

La representación del Éxtasis responde a las descripciones de la Santa: Teresa decía que se le apareció un Ángel singularmente hermoso, con una lanza dorada que clavó repetidas veces en su corazón. Esto es justamente lo que vemos, con la santa desmayada sobre una nube, en un espacio ajeno al tiempo. Vemos una imagen serena, de sentimiento contenido (clímax de la unión mística, interpretado como amor carnal). El

movimiento se expresa con las telas que se mueven debido a la agitación interior.

La escena se complementa con la linterna que hay sobre el nicho, a la que Bernini coloca un vidrio amarillo, que ilumina los rayos de bronce, y así, a toda la imagen, con un celestial. También se representa el viento, que llega desde arriba y se materializa en el movimiento de los paños del ángel.

El estrato celeste comienza en el propio tímpano, con coros celestiales formados por ángeles de estuco que aparecen sobre el entablamento. Estos revolotean alrededor de la paloma del Espíritu Santo (pintura sobre el cristal), símbolo divino que corona la capilla y sanciona la acción.

En el suelo, vemos dos mármoles, mosaicos, con esqueletos que gesticulan, asombrados de la acción de la santa, representación de los enterrados.

Cátedra de San Pedro (1657–1666)

La antigua reliquia se custodiaba en el monasterio de San Martín y, después de ser trasladada a varios sitios, Alejandro VII decidió colocar el sitio en una posición que correspondiera a su importancia, concediendo a Bernini la tarea.

Esta obra sirvió para completar, por Bernini, la modificación de San Pedro. Domenico Bernini decía que su padre había creado el principio (la plaza) y el fin (la cátedra) de la obra más importante de la época.

Bernini concibió la obra junto al baldaquino, para que esta la enmarcara. Está situada en el eje final, en el coro. Enmarcada por el baldaquino y dos tumbas: la de Pablo III (de la parte recolocada), quien inició el Concilio de Trento, y Urbano VIII (realizada Bernini), quien llevó a la iglesia a su magnificencia.

Alejandro VII sólo le pide dos cosas a Bernini: en la obra tiene que estar presente el recuerdo del santo (Pedro), y con ella tiene que entenderse el magisterio de la Iglesia Romana.

La base del altar está hecha de mármoles blancos y negros, así como de jaspe rojo. Sobre esta, se encuentran cuatro enormes estatuas (unos 5 metros de alto) de bronce, que portan el sitio (con cintas casi invisibles, pareciendo que flota). Estos son cuatro padres de la iglesia, elegidos porque defendieron el magisterio universal de la Iglesia Romana; portando casi sin peso la cátedra, simbolizan la unidad:

- La Iglesia latina (figuras delanteras), representada por San Ambrosio y San Agustín, que portan respectivas mitras
- La Iglesia de Oriente (figuras posteriores), representada por San Atanasio y San Juan Crisóstomo, que van con la cabeza descubierta.

Bernini incluyó el pequeño sitio conservado en San Pedro en el interior de su cátedra, concibiéndola como un relicario (de nuevo encontramos un típico contrarreformista). De hecho, se trata de un trono, con fragmentos de acacia, que pudo ser parte de la cátedra de San Pedro, recubierto con roble y reforzado con bandas de hierro

En la silla, realizados por Bernini, hay tres bajorrelieves realizados en oro, que se refieren a tres episodios del evangelio: Apacienta mis ovejas (en el respaldo), La Entrega de las llaves y el Lavatorio de pies

Sobre la cátedra hay dos ángeles que portan la tiara y las llaves (símbolo de Pedro y de los papas).

Toda esta composición está coronada por una fantástica Gloria de estuco dorado, formada por unos coros angélicos celestiales entre nubes y rayos de luz (realizados en bronce). Estos coros revolotean en torno una vidriera de cristal de Bohemia, dividida en doce partes (que recuerdan a los 12 apóstoles), en la que aparece

la paloma, símbolo del Espíritu Santo y de la Iglesia. Esta ventana, ilumina con tonos más dorados los coros de estuco, los rayos de bronce y la propia cátedra.

La composición completa, la igual que el Baldaquino, nos habla de la infalibilidad de los papas, que siguen los mandatos divinos, lo cual forma parte de ese programa con las verdades de fe del credo católico que se encuentra a lo largo de San Pedro y de la plaza (reforzado con inscripciones), la iglesia es: Santa, Católica (Universal), Apostólica (lo expresa el relieve) y Romana (lo expresa la cátedra).

Condicionamientos que tenía Bernini:

- Lo que hiciera tenía que armonizar con la escala de San Pedro (es decir, tenía que tener tamaño monumental).
- Tenía que verse desde que el fiel entrase en la iglesia, enfilado por el baldaquino.
- Tenía que incluir dos esferas diferentes: la terrenal (con los padres de la Iglesia, más pesada) y la celestial (con la ligera cátedra y los coros celestiales). Bernini las une mediante el monumento, con un movimiento ascendente hacia el espacio de la cúpula.

Bernini, aprovechando el fondo miguelangelesco, inserta este grupo viviente y para cada esfera, utiliza materiales distintos:

- En la parte baja utilizar bronce negro y dorado, que contribuyen a la parte de la realidad. Los santos son modelos calmados, y sus paños aristados expresan la agitación.
- En la parte superior utiliza: estuco dorado (en el coro), bronce dorado (en los rayos), pintura sobre vidrio (paloma del Espíritu Santo), la luz transformada...

3. El retrato en Bernini

Vamos a ver tres bustos en mármol, que son la representación de un retrato oficial, un retrato íntimo y un retrato regio (también oficial, pero tiene características propias). Bernini realizó muchos más retratos (funerarios, etc.). Para entender el retrato de Bernini, hay que saber que siempre buscó representar la personalidad del retratado en un instante fugaz. Esta característica es común en las categorías.

Retrato del Cardenal Borghese (1632)

Este cardenal era muy querido para Bernini, ya que fue quien le descubrió en el taller paterno y le llevó a los círculos papales. En 1632, Borghese le encargó este retrato oficial. Para realizar sus retratos, Bernini seguía el siguiente procedimiento:

- Durante días seguía al personaje en su actividad diaria, para aprehender su personalidad. En este seguimiento, hacía apuntes rápidos desde puntos de vista distintos.
- Cuando ya conocía al personaje, después de una serie de sesiones en las que posaba para el retrato, labraba el mármol.

Nadie duda de que sea un retrato individual y concreto. En el Cardenal destacaba una personalidad afable, extrovertida y esto representó Bernini: parece incluso que el busto está que entablando conversación con alguien a la izquierda (mira y abre la boca).

También en esa actitud lo representa en el espacio, en diferentes planos. El movimiento natural y la fidelidad física hacen que los retratos de Bernini parezcan tan cercanos, aunque por esto pueda parecer que se trata de un retrato informal.

Bernini emplea una inmejorable técnica, como apreciamos en el tratamiento de las telas, el pelo, la propia

carne (el Cardenal tenía cierta papada) Es muy importante el tratamiento del ojo, ya que graba profundamente la pupila y el iris, lo que produce un claroscuro que da realismo.

Bernini se dio cuenta, una vez acabado el retrato, de que tenía una pequeña fractura en la frente, por lo que hizo una réplica. A pesar de eso, el que tiene la fractura es mejor.

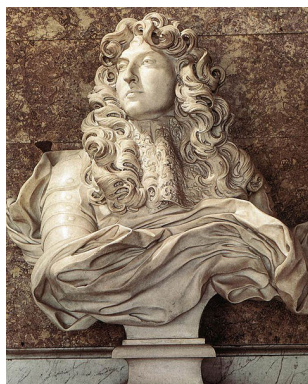
Constanza Buonarelli, Retrato de (1637)

Constanza era la mujer de Mateo Buonarelli, un ayudante de Bernini que comenzó a trabajar en su taller a finales de 1636. Pronto se enamoraron y llevaron su relación en secreto, aunque acabándose toda Roma y hubo tal escándalo que el Papa le hizo cortar la relación. El busto lo realizó cuando estaba locamente enamorado de ella y lo guardó, una vez separados, hasta 1639, justo antes de casarse. Para evitar problemas, lo regaló y desde entonces fue pasando de mano en mano.

El retrato capta la personalidad de la retratada en un momento concreto. Constanza era una mujer natural y apasionada, espontánea (también era de clase baja), algo desaliñada (lo vemos en el peinado). Vemos que Constanza está en movimiento (las partes del cuerpo no están en el mismo plano), y no sólo vemos unos rasgos físicos concretos, sino a una persona agitada que llega (pecho palpitante, blusa, boca entreabierta). Entendemos que esta es la imagen de Constanza cuando venía jadeante a sus encuentros. Esto nos indica que se trata de un retrato íntimo (lo único que dejó ver de su vida privada). De nuevo, apreciamos una excelente diferenciación de texturas y el detalle de los ojos.

Se trata de un retrato totalmente moderno: no hay pose, ni idealización. Para encontrar cosas similares, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XVIII, a los retratos de Jean Antoine Houdon, como el retrato de Voltaire.

Retrato de Luis XIV (1665)



Lo realizó en París, durante los meses en los que estuvo allí para el proyecto del Louvre (fue lo único que acabó en París). Conservamos los diarios de señor de Chantelou, intérprete de Bernini, quien describe minuciosamente la elaboración del retrato. Bernini siguió su procedimiento habitual: siguió todos los actos de la vida del rey, (en este caso, le fue más fácil, ya que todos eran públicos y programados,) para captar su personalidad. De este seguimiento, hay muchos dibujos y varios bustos en barro, que adelantaban la idea definitiva.

Después, hizo llegar a su estudio los elementos que aparecerían en el busto: la peluca, el tafetán, el cuello con puntillas, la coraza. Para tapar el corte del busto, Bernini incluyó el tafetán, que le sirvió también para destacar totalmente la imagen real. La peluca sirvió para animar la imagen real y para dar más empaque teatral.

Hizo posar al rey hasta en trece sesiones, ya que tenía que representarlo con elegancia y majestad, como el Rey Absoluto, por obra y gracia de Dios, superior a los mortales. Gracias a la abundante propaganda,

conocemos perfectamente como era Luis XIV: tenía a la frente y los ojos pequeños; Bernini los amplió para dar más nobleza al personaje. La expresión (mandíbula apretada) expresa la firmeza de Luis XIV y con su mirada expresa superioridad (mira por encima de cualquiera) y autoridad casi divina.

Bernini no planeó la pequeña peana, sino que concibió otra que conocemos por dibujos y que contribuyó a ensalzar la imagen del rey: se trataba de un globo terráqueo de bronce (tierra) y esmalte (oculos) con la inscripción Pequeña base (*El mundo era demasiado pequeño para Luis XIV*). La figura del rey está perfectamente inserta en el espacio, con diferentes partes en diferentes planos.

Bernini presentó la imagen real sobre una plataforma y tras una tela. Algunos cortesanos se quejaron, diciendo que el busto no se parecía a su rey y él les respondió: Mi rey vivirá más que el vuestro, refiriéndose a que no sólo había representado a Luis XIV, sino a la imagen misma del poder.

4. Escultura urbana de la Fuente de los Cuatro Ríos, en plaza Navona, Roma. 1648– 1651.

Su contexto histórico, se sitúa en la época del papado de Inocencio X, ubicado junto al palacio Pamphili.

Se compone de una base formada por una gran piscina elíptica, coronada en su centro con piezas de mármol, sobre la que se eleva un obelisco egipcio de época romana, el obelisco de Domiciano. En la plaza (la antigua spina , se colocan tres fuentes, entre ellas ésta).

Bernini tuvo la idea, de traer agua y disponer el obelisco creando en la base figuras evangelizadoras : los 4 ríos del mundo.

Su programa iconográfico es la labor de misión de la Iglesia. El obelisco era traído del circo de Calícula, y se disponen sobre la base materiales horadados por cuatro puntos. El obelisco es símbolo contrarreformista (contra la herejía), con la paloma del Espíritu Santo, y el agua derramada por la Fe, que iba a permitir que la humanidad se salvara por la difusión de la Fe.

Esto lo configuran esos 4 ríos que representan también los 4 continentes : Nilo, Ganges, Danubio y Río de la Plata.

La paloma simboliza el Espíritu Santo y también el emblema de los Pamphili (papa). Lo materializa a través de la perfecta visión del obelisco, las rocas, las alegorías y el agua.

Se observa que la parte inanimada se complementa perfectamente.

Son personajes reales que se mueven en el espacio, en orientación distinta, comunicándose entre ellos y proyectándose en el espacio de alrededor.

El agua, juega un papel fundamental. La utiliza saliendo a borbotones en gran cantidad : eso supone añadir murmullo, vida, movimiento. La idea de vida y de movimiento es la orientación básica.

Esto en Miguel Ángel, que veía en el bloque la obra final, hubiera sido impensable, ya que decir que el añadir era la labor de un sastre, no de un escultor.

Todo esto está muy influido por el pensamiento de San Ignacio, quien aconsejaba a los fieles, para comprenderlo, recrear el lugar del misterio.

Luis XIV puso de moda las pelucas, porque de joven tuvo una enfermedad con la que perdió casi todo el pelo

Esta presentación ef-mera la hizo en m;rmol en la tumba de Alejandro VII

2