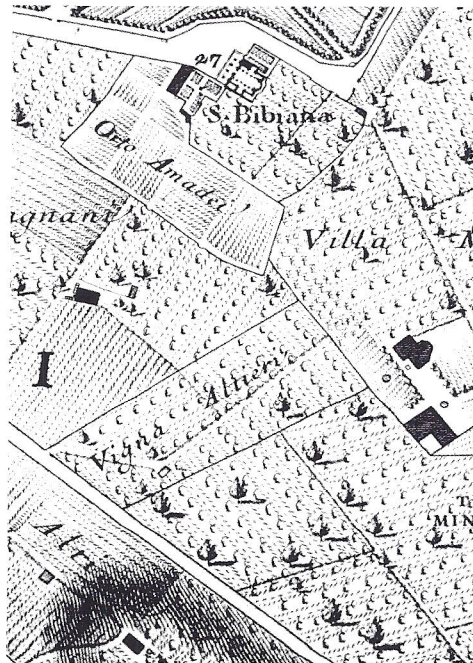


S. BIBIANA, LA PERSPECTIVA COMO PREDISPOSICIÓN

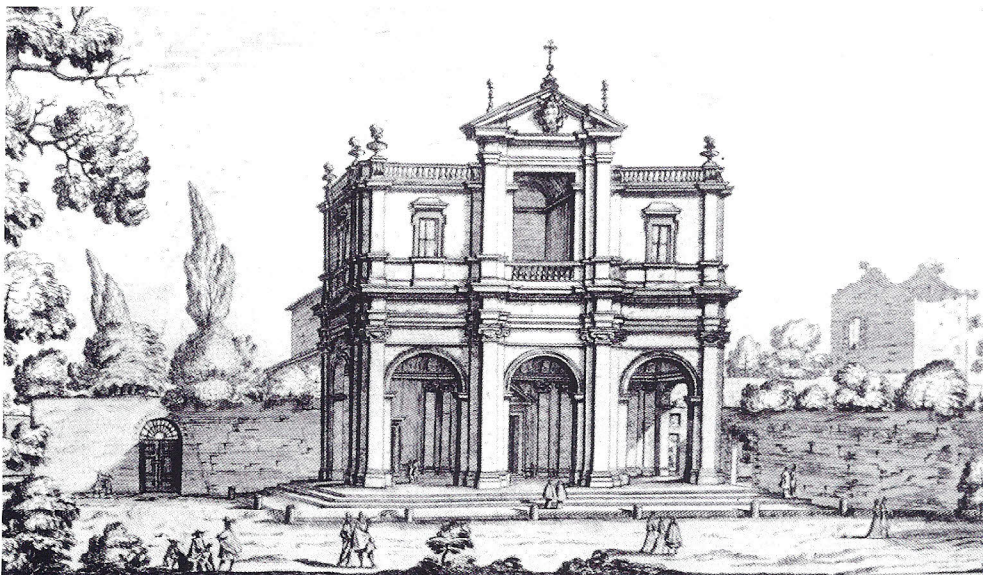
Francisco Martínez Mindaguia



1



2



CHIESA DI SANTA BIBIANA SVL' MONTE ESQVILINO
Architettura del Cav. Gio. Lorenzo Bernino.

3

Santa Bibiana es una pequeña iglesia que ahora se encuentra al lado de las vías de los trenes que salen de la estación de Termini, en Roma (fig. 1). Casi parece estar bajo las vías, pero cuando se construyó estaba en medio del campo, rodeada de huertos y viñas, y así puede verse en el plano de Roma que hizo Giambattista Nolli en 1748 (fig. 2) y en un grabado de Giambattista Falda, de 1697 (fig. 3). En su desgraciada situación actual, arrinconada por el tráfico y alejada de las rutas habituales, pasa fácilmente desapercibida y no es muy conocida, a pesar de ser una obra de Bernini, la primera que hizo como arquitecto, al mismo tiempo que se ocupaba del Baldquino de San Pedro. Realmente no puede decirse que una obra de Bernini pueda haber sido poco estudiada o que sea desconocida. Santa Bibiana queda, en todo caso, eclipsada por la importancia de otras obras como San Andrea al Quirinale o la columnata de San Pedro. Tal vez imperfecta, tal vez sin el control que consiguió en sus obras posteriores, la fachada de Santa Bibiana despierta un interés singular si se observa a partir de sus cualidades gráficas. Observada como si fuera un dibujo, compuesta por líneas y sombras, su lectura descubre cualidades que dan sentido a aspectos aparentemente extraños en ella.

El trabajo de Bernini consistió en la construcción del pórtico de la fachada de una iglesia que ya existía desde el siglo V, construida entre 468 y 483 en memoria de

1. Santa Bibiana, Roma

2. Giambattista Nolli, situación de Santa Bibiana, en Nuova Topografia di Roma, 1748

3. Giambattista Falda, Santa Bibiana, en Il nuovo teatro delle fabbriche di Roma, 1665-1697

santa Bibiana y de su familia, mártires de la persecución del emperador Juliano el Apóstata, y posiblemente situada sobre la que había sido la casa de la familia. La iglesia había sido ya restaurada en 1220 o 1224 pero, en 1624, a raíz del hallazgo de los restos de la santa y de su familia bajo el altar mayor, mientras se hacían obras de mantenimiento, el papa Urbano VIII encargó a Bernini una nueva fachada y su restauración interior. Le encargó también esculpir una imagen de la santa para el altar mayor, la primera que hizo de carácter religioso. Encargó además, a Pietro da Cortona y a Agostino Ciampelli, unos frescos sobre la vida de la santa, para decorar las paredes de la nave y la bóveda.

Hay dos cosas en esta fachada que intrigan especialmente, que no aparecen en otras iglesias anteriores de Roma. Por un lado, las pilastras centrales del nivel superior, que se adelantan e interrumpen la continuidad de la cornisa de los laterales y, por otro, el hueco central que hay entre ellas, profundo y vacío, si tenemos en cuenta que la ventana que se ve en el fondo no estaba en un principio, tal como muestra el grabado de Falda, y que fue proyectado para poder exponer las reliquias de la santa en días señalados. Estos dos elementos hacen de esta fachada un caso singular.

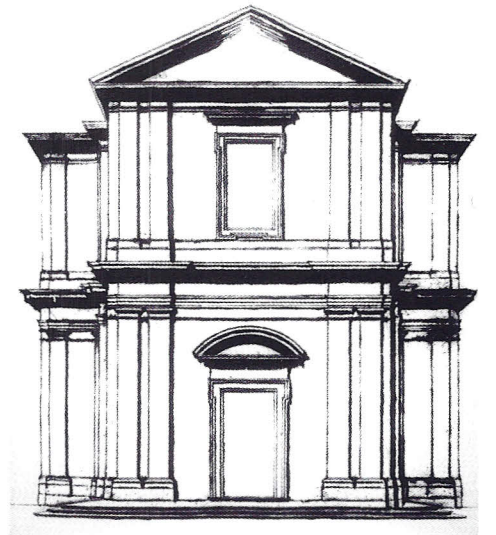
En cuanto a la primera, si observamos el nivel superior, con la parte central retrasada, vemos que tiene una planta en forma de C. Pero el hecho de que las pilastras del frontón no queden interrumpidas por la cornisa, que parece pasar tras ellas y continuar en el interior del hueco, hace que el cuerpo central limitado por estas pilastras parezca estar adelantado y que la planta del nivel superior tenga en realidad forma de T. De hecho, el nivel superior sugiere una planta en cruz como la de la iglesia de San Tommaso da Villanova, que Bernini hizo en Castel Gandolfo, entre 1658 y 1661, treinta y cuatro años después (fig. 4). En esta iglesia, como consecuencia de la forma en cruz de la planta, un observador colocado frente a ella ve

los cuerpos retrasados más bajos que el central. La sensación en Santa Bibiana es la misma, si olvidamos que la fachada es esencialmente plana. De hecho, mirando de frente la fachada es fácil creer que los laterales están más atrás que el cuerpo central. Parece que Bernini haya utilizado los argumentos de la construcción gráfica de la perspectiva para sugerir una planta como la de San Tommaso da Villanova, con un cuerpo central adelantado y dos laterales retrasados. Es extraño, sin embargo, que utilice recursos gráficos cuando nada le impedía construir físicamente aquello que parece sugerir con la perspectiva. Lo sorprendente es que lo haga al mismo tiempo que retrasa el interior del cuerpo central, como si quisiera construir otro baldaquino como el que estaba haciendo en San Pedro, un espacio vacío limitado por columnas exentas. Pero si el hueco central era real, por qué no hacer real también el adelantamiento de las pilastras o por qué no utilizar el mismo recurso gráfico en ambos desplazamientos. Y por qué el hueco no se cubre con un arco, como ocurre en el pórtico inferior. En qué podía afectar que en este hueco se hubiesen de exponer las reliquias de la santa.

No se conservan dibujos de Bernini para esta fachada pero sí los que hizo para la iglesia de San Tommaso da Villanova. Entre ellos hay uno especialmente interesante, que permite apreciar la manera que tenía Bernini de utilizar la perspectiva. El dibujo es el que preparó para acuñar una medalla conmemorativa en 1659 (fig. 5). En él Bernini no hizo un alzado ortogonal de la fachada porque el escaso relieve de la medalla hubiera ofrecido una imagen plana del edificio y optó en cambio por una perspectiva frontal que, sin perder la frontalidad de la proyección, mostraba también el retroceso de los cuerpos laterales, que aparecen más bajos como resultado de su alejamiento. Aprovechó así un recurso gráfico para sugerir la forma de la fachada, compensando la escasez de medios de que disponía. Pero el punto de vista de esta pers-



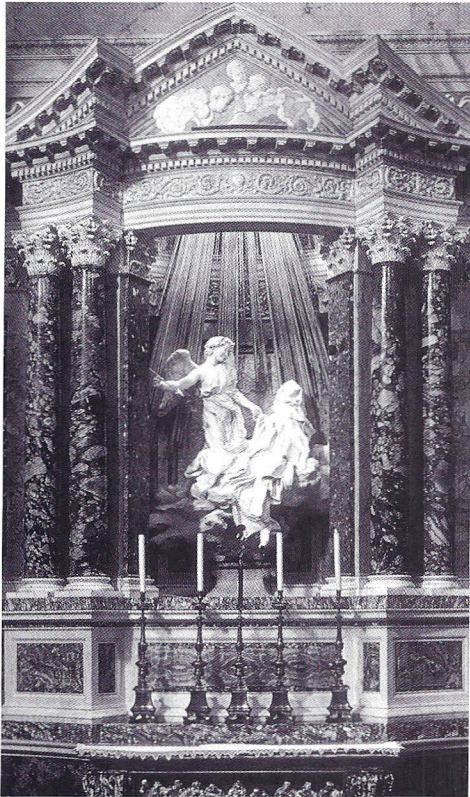
4



5

4. San Tommaso da Villanova, Castel Gandolfo

5. Gian Lorenzo Bernini, taller, dibujo de San Tommaso da Villanova



6



7

pectiva está colocado en el suelo, en el punto medio del hueco de la puerta, desde donde no era probable ver la fachada, aunque desde donde el retroceso de los cuerpos laterales era más expresivo (la visión de la parte superior de los peldaños sólo es una corrección para poderlos distinguir y utilizan un punto de vista diferente). Se deduce que Bernini no pretendía reproducir la visión real de la fachada (lo que vería una persona colocada delante de ella) ya que no colocó al observador en la posición del hombre que observa sino en el suelo, desde donde el edificio crece. Colocar el punto de vista en el suelo implicaba eliminar el suelo del dibujo, evitaba mostrar cuál era su relación con él. Liberado de esta relación de dependencia, que regula la ley que hace que los cuerpos no se separen del suelo porque pesan, el edificio sólo mostraba la silueta que lo relacionaba con el cielo. Mostrar el edificio desde el suelo implicaba ocultar su cualidad material. De este modo, la lectura del dibujo ofrece no tanto un conocimiento racional del edificio como una experiencia del mismo.

Este dibujo muestra una de las vías para entender la arquitectura de Bernini y posiblemente también su escultura. Por un lado muestra la concepción del edificio a partir de una visión frontal del mismo y, por otro, una visión que pretende conmover, provocar una experiencia emocional en el observador. Recordemos aquellas esculturas que Bernini hizo para un lugar concreto, desde el que podía controlar el punto de vista y la iluminación. El Éxtasis de Santa Teresa, por ejemplo, situado dentro de una urna iluminada cenitalmente desde su interior (fig. 6); el altar de la Beata Ludovica Albertoni, a la que parece que observamos a través de una ventana, tendida en el lecho y recibiendo la luz desde la izquierda, aunque sin ver qué la produce (fig. 7), o la estatua ecuestre de Constantino el Grande, a los pies de la Escala Regia, adosada a la pared, sobresaltado ante la luz que le deslumbra desde lo alto (fig. 8). En estos casos no vemos sólo una

escultura, participamos además de la experiencia mística o de la excitación del personaje representado. Una experiencia que se capta rápidamente, sin dar tiempo a un análisis racional.

La acción que Bernini muestra en estas esculturas y el modo en que lo hace sugiere de nuevo el tema del teatro. Respecto de lo tratado aquí, existe una relación significativa entre perspectiva y teatro, que vale la pena tener en cuenta. La primera determina una situación y el segundo plantea una acción, pero ambas suponen una experiencia. Considerado el espacio proyectado como una escena, la perspectiva coloca al observador dentro de ella y deforma las magnitudes y los ángulos en función de su situación. La deformación hace al observador partícipe de la experiencia de estar en el lugar. Por otra parte, el teatro implica una acción y con ella el tiempo. La acción se desarrolla fuera del espectador pero éste puede sentirse identificado con ella. Su percepción cambia así en función de sus experiencias previas, de hecho como cambia la perspectiva en función del punto de vista. Proyectar a partir de la perspectiva implica concebir la experiencia del edificio desde un determinado punto de vista: fijar los puntos de paso de un recorrido y concebir la acción mediante la que el observador tomará contacto con el edificio. Implica responder a qué se ve, cómo se ve, cuándo se ve o qué llamará la atención en un determinado momento. Implica proyectar en función de la experiencia que se tendrá del edificio; implica el intento de condicionar y dirigir la experiencia subjetiva del usuario, como si fuera un actor que actúa inevitablemente sin conocer su papel. Proyectar a partir de la perspectiva es, entonces, construir una escena en función de la situación y el recorrido del observador en ella, que implica predisponer una determinada experiencia en el observador.

En esta situación, ¿cuál es la intención de la perspectiva de Santa Bibiana?. Lo que en el dibujo de San Tommaso da Villanova

es la representación de una tridimensionalidad real, en la fachada de Santa Bibiana es el medio utilizado para sugerirla. Pero ¿qué sentido tiene utilizar los argumentos de la perspectiva para conseguir lo que se puede construir físicamente?. Tal vez la pregunta habría de plantearse de manera diferente: si lo que Bernini construye es una ficción de la realidad, ¿qué aporta esta ficción que la realidad no tenga. Probablemente sea la posibilidad de acceder al contenido simbólico de la obra de arte, un significado diferente de la realidad material, de hecho la posibilidad de predisponer a una experiencia espiritual. Ver la realidad a través de la ficción, la tercera dimensión que no existe, implica la capacidad de ver más allá de las evidencias, de ver aquello que las evidencias ocultan. De hecho, ¿no es este el objeto de la obra de arte? Como se dice en la biografía que Balninucci hizo de Bernini: la importancia del retrato no está en el parecido con el modelo sino en captar lo que es característico en él, lo que le es propio y singular. El interés no está en la realidad física en sí sino en lo hay tras ella o en ella: algo que el arte puede mostrar.

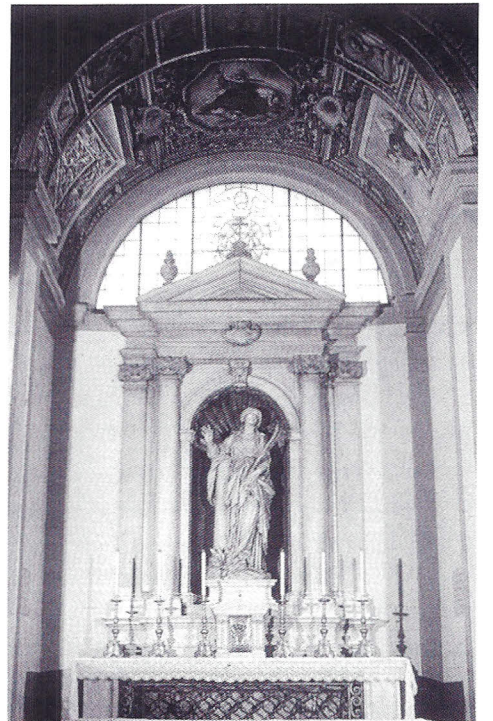
En la escultura de la santa Bibiana, que Bernini hizo para el altar (fig. 9), ésta aparece junto al pilar al que fue atada en su martirio, con unas ramas de laurel a sus pies, una rama de palma en el brazo izquierdo como símbolo del martirio, con la mano derecha levantada en señal de aceptación o perdón y mirando hacia lo alto con la boca entreabierta, en actitud de éxtasis. Pero qué está mirando. Si miramos hacia arriba vemos la luz que entra por la ventana abierta sobre el altar y, más arriba, a Dios pintado en la bóveda con los brazos abiertos. Pero el camino que hay que recorrer entre la mirada de la santa y la simbología de la luz o la imagen de Dios, entre los gestos de la imagen y su significado, es construido por el observador. Él es quien interpreta lo que la escultura sugiere. El barroco llenó las iglesias de imágenes de

éxtasis como ésta. De hecho substituyó la santidad, como norma de comportamiento, por el éxtasis, la visión o comunicación con lo divino, como momento, como imagen. Parece tener más valor ese momento sublime que toda una vida de santidad. No se representa a la santa en el momento de su martirio, tampoco mirando a los fieles para darles consuelo o confortar su espíritu. En vez de ello la figura se aísla, con la vista elevada a lo alto en una relación íntima que contemplamos pero no podemos compartir. Accedemos a un momento de éxtasis que hemos de descifrar porque no se explica. Un momento que es posible intuir aunque no comprobar. El observador tiene que componer entonces los elementos de esta acción que se produce ante sus ojos y en este acto el observador entra en contacto con el momento íntimo del éxtasis. En ese acto el arte consigue conmover al observador, hacer que comparta ese momento inexplicable de la santa, consigue impregnar en él ese momento de santidad. Pero para que esto se produzca ha de existir algo que estimule la imaginación o, al menos, que estimule la necesidad de imaginar. En el caso de las esculturas es esa mirada perdida hacia lo alto, dirigida hacia no se sabe que, esa acción en cierto modo suspendida, y la luz, una luz de la que no vemos el foco que la produce. Estos recursos aparecen en casi todas las representaciones de santos de esta época, de algún modo u otro sorprendidos en un momento de arrebató místico, contemplando atónitos algo que no vemos; composiciones a menudo reducidas a un fondo oscuro en el que sólo se distinguen ciertas partes iluminadas de la figura principal. En esta reducción a lo esencial, el barroco eliminó la propia historia y la substituyó por ese momento de éxtasis. Sustituyó así la narración de finalidad educativa por esa experiencia exclusiva de la santidad: substituyó la razón por la emoción.

En el Baldaquino, que Bernini construía al mismo tiempo de Santa Bibiana, ocurre



8



9

6. Gian Lorenzo Bernini, Éxtasis de Santa Teresa, iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma
7. Gian Lorenzo Bernini, La Beata Ludovica Albertonin, iglesia de San Francesco a Ripa, Roma
8. Gian Lorenzo Bernini, Constantino el Grande, Vaticano, Roma
9. Gian Lorenzo Bernini, Santa Bibiana, iglesia de Santa Bibiana, Roma

algo similar (fig. 10). Allí cuatro grandes columnas delimitan una porción de espacio: una forma abstracta y transparente, con aspecto de un objeto trasladable, un baldaquino de procesión, una construcción real que aparenta ser provisional, que evita voluntariamente el enfrentamiento con la cúpula de Miguel Ángel. Pero el baldaquino no se sitúa bajo el centro de la cúpula sino desplazado hacia el ábside. Este desplazamiento hacia atrás hace que deba ser leído con el espacio vacante que deja en frente, entre él y los fieles. Al retirarse construye un espacio no visible frente a él, bajo el que se abre el foso que accede a la tumba de S. Pedro. Al desplazar el baldaquino, Bernini crea un espacio que no se puede ver pero que puede ser percibido. Y esta percepción de algo que no vemos es tan importante como el propio baldaquino. No se trata de un acto de la fantasía, en cierto modo peregrina, que se consume en sí misma, sino un acto que utiliza la imaginación para intuir el sentido de algo que escapa a lo previsible.

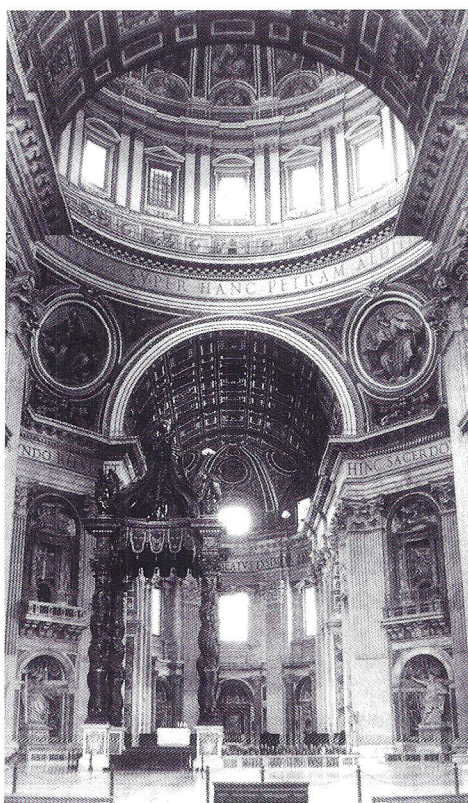
La fachada de Santa Bibiana se articula en busca de una experiencia similar y la clave es el hueco superior: la urna que debía exponer las reliquias de la santa, ya no una imagen sino un testimonio real de ella misma. Unos restos humanos cargados del aura de la santidad. No era de este mundo material lo que de ellos se veneraba sino del mundo espiritual. Los restos aparecían en el hueco como la imagen de la santa lo hacía en el edículo del altar. La interpretación que allí se hacía de sus gestos aquí debía hacerse a partir del lenguaje más abstracto de la arquitectura. Bernini tuvo que hacer entonces una urna, que señalara la importancia de lo que contenía y diera a entender sus valores de santidad.

Si observamos la articulación de los elementos de la fachada vemos que todas las pilastras se adelantan, arrastrando con ellas parte del entablamento que soportan. Se crean así líneas que continúan de un elemento a otro y de un nivel a otro. Por efec-

to del adelantamiento el tramo intermedio del entablamento queda retrasado y aparentemente sin apoyo. De este modo, la estructura de pilastras y entablamento ya no es la representación de una estructura portante, puesto que no expresa cómo las fuerzas se transmiten al suelo. La eliminación del peso de la fachada convierte a ésta en un dibujo. Las continuidades horizontales y verticales convierten la estructura material en gráfica. En esta situación de liviandad, las pilastras centrales del nivel superior asumen una energía y solidez que no tiene el resto por el hecho de ocultar las cornisas de los laterales. Su fuerza deriva de la aparente ligereza del resto de las pilastras. Articulaciones de tipo gráfico en las fachadas de las iglesias se estaban usando en Roma desde 1571, cuando Giacomo Della Porta hizo la fachada de la iglesia de Il Gesù, pero de modo tan radical sólo aparecía en dos obras anteriores: la iglesia de San Lorenzo

in Miranda, de Orazio Torriani, construida en el Foro, aprovechando la cella del templo romano de Antonino y Faustina, y en la fachada no construida de San Carlo ai Catinari, de Rosato Rosati. No aparecía sin embargo ni en los *Sette libri dell'architettura* de Serlio ni en las *Regole delle cinque ordini* de Vignola, que en sus dibujos muestran siempre entablamentos continuos. Se utilizaba pero era una licencia contraria a la norma y así había sido criticada en el *Trattato sopra gli errori degli architetti*, de Teófilo Gallacini, en 1621, con el argumento de que estos adelantamientos hacían que el resto del entablamento pareciera quedar suspendido, sin base alguna, a diferencia de lo que ocurría con los entablamentos continuos. Las pilastras centrales además adelantan los extremos del frontón, partiéndolo y dejando, según la interpretación de Gallacini, sin cubrir el hueco central. El edículo quedaba así, en cierto modo, abierto por su parte superior, reducido a dos enérgicos contornos que limitan un espacio profundo, tanto como la profundidad del pórtico inferior. Semejante al Baldaquino, en cuanto allí las columnas soportan una cubierta ligera cuyos festones parecen movidos por el viento.

Es curioso el tratamiento que Falda daba a este hueco en su grabado: rectangular y oscuro, en contraste con el resto de la fachada, casi enigmático. Un tratamiento similar recibía en otro grabado de 1702, de Alessandro Specchi, aquí relacionándolo con los huecos del nivel inferior (fig. 11). En ambos casos el dibujante parece tener la necesidad de señalar una diferencia de contenido que no se puede expresar tan sólo con el dibujo de las sombras proyectadas. Por otra parte, si prescindimos de la balaustrada el hueco tiene las mismas dimensiones de los huecos inferiores: son iguales *excepto* por su coronación: los inferiores acabados en arco y el superior con una forma ortogonal por encima de la cornisa. Es una diferencia significativa. El arco es la deformación del muro en la necesidad de



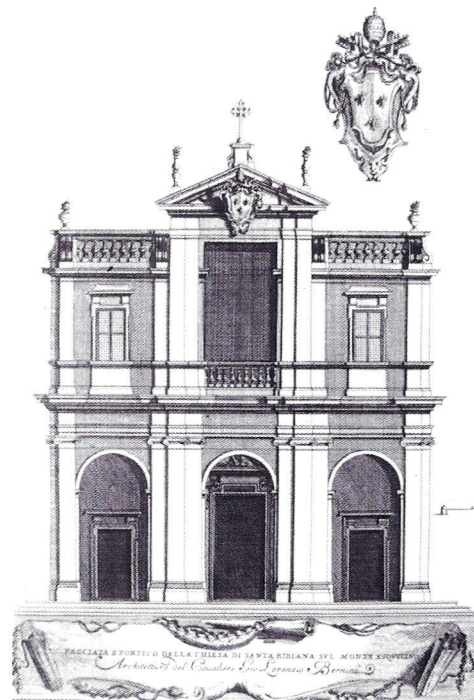
10. Gian Lorenzo Bernini, baldaquino de la basílica de San Pedro, Vaticano, Roma

abrir un hueco en él, es parte del mismo muro. Su forma no expresa una oposición de fuerzas contrarias, como ocurre con la columna y el entablamento, sino una adaptación sensual que se manifiesta en su propia curvatura. La misma necesidad de señalar el inicio del arco lleva a la introducción de la línea de imposta en su arranque, sin la que su inicio sería de apreciación incierta. El hueco superior también es parte del muro pero tiene una forma ilógica desde el punto de vista tectónico. El enfrentamiento ortogonal de sus contornos es una forma abstracta sin una estructura tectónica que la justifique. Tal como parece interpretar Specchi en su grabado, su valor, como ocurre con las pilastras, deriva de los elementos con los que se relaciona: los huecos del pórtico. Los cuatro relacionados con accesos, pero a diferentes contenidos. Al diluir los entablamentos en el muro, Specchi refuerza la importancia de los elementos verticales, en contraste con los paños de muro. Incluso la inclusión del escudo barberini del papa permite reducir el valor del resto de la cornisa inferior del frontón. Si imaginamos en el hueco a la virgen mirando a lo alto, se puede entender que la fractura del frontón permite intuir a donde mira. Lo que en el interior de la iglesia es posible interpretar con la pintura de la bóveda, aquí se intuye con la fractura del frontón. Como los huecos inferiores, éste es un acceso aunque no a un espacio material como aquellos: éste accede a un acto de fe. Situado encima del entablamento, el hueco queda separado del suelo por él, una división que en el interior separa el muro de la bóveda: el espacio de los hombres del espacio místico de Dios. Respecto de la comunicación vertical que permite interpretar la ruptura del frontón, hay una composición similar en la iglesia de Il Gesù que permite confirmarla. Se trata del altar de san Ignacio de Loyola, realizado por Andrea Pozzo en 1696 (fig. 12). En él se representa una visión que el santo tuvo, en la que se le aparecía Jesús con la cruz. En

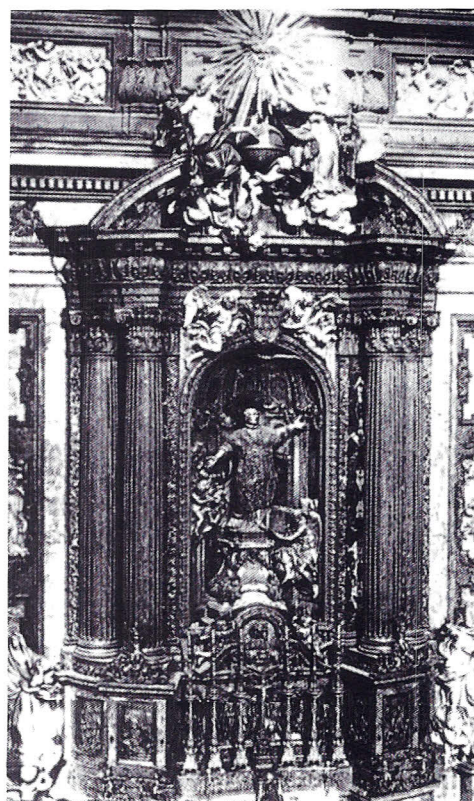
el altar aparece el santo en actitud mística, mirando a lo alto. Está dentro de un edículo de robustas columnas, que tiene el frontón partido, sobre el que se apoyan las tres figuras de la Santísima Trinidad. El santo se muestra frontalmente al observador, aunque las figuras a las que observa están sobre él. La fractura del frontón permite entender que hay una comunicación entre los dos niveles, incluso que la comunicación es visual.

En esta situación la ficción de la perspectiva crea la ilusión de un adelantamiento que podemos ver, conscientes de que no existe físicamente pero que, por la energía de las pilastras, parece más real que el resto. Tan real que su interior es “realmente” profundo. La ficción de la perspectiva es el paso utilizado para cargar de espiritualidad el abstracto hueco central. Es el paso de la estructura plana a la profundidad, el que convierte el hueco en una entrada al contenido espiritual de la iglesia. En él los restos se muestran a nuestra vista pero, por efecto de la fractura del frontón, intuimos también su comunicación ascendente con el cielo. La fachada coloca al observador en el punto de vista de una perspectiva, en el centro de una ficción que no debe confundirse con el engaño. La relación entre realidad y ficción afecta a gran parte del arte barroco. Ya Erasmo de Rotterdam hablaba de la vida como teatro, antes de que lo hiciera Calderón de la Barca o Baltasar Gracián. La escena que Andrea Pozzo pintó en la bóveda de San Ignazio es prueba de esta ficción escénica que pretende que el observador se separe del mundo y de la vida real para creer en esta ficción, en todo caso no mayor que las apariencias de la realidad. La vida es teatro, una ficción de realidad y el teatro es la vida. La ficción es un método que permite penetrar la realidad y sobrepasarla, superar el nivel lógico y trascenderlo. La perspectiva es el origen de esta ficción

La perspectiva es para Bernini el punto de vista, el punto fijo de una disposición teatral. El punto de partida de una experiencia.



11. Alessandro Specchi, Santa Bibiana, en Studio d'architettura civile, 1721



12. Andrea Pozzo, Altar de San Ignacio, iglesia de Il Gesù, Roma