

Història de l'art barroc del segle XVII

Arquitectura i escultura

Dossier-guió per a l'alumnat

2on Història de l'Art – Grup A

Curs 2019-2020

Professor: Carlos E. Navarro-Rico

Sumari

Tema 1. Introducció. L'art i la Contrareforma. La Nova Ciència. Monarquia i Papat....3

Tema 2. El barroc italià. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona. El nord i sud d'Itàlia. .3

2.1. Introducció: l'estela renaixentista del segle XVI.....	3
Miquel Àngel (1475-1564)	3
Il Gesù.....	4
El papa Sixt V y la seua herència	4
Escultura a principis del segle XVII.....	5
2.2. La transició cap al Barroc	6
Carlo Maderno (1556-1629).....	6
L'arquitectura del nord d'Itàlia a principis del XVII.....	7
2.3. El temps dels grans mestres del Barroc romà: Borromini, Bernini i Cortona	7
Borromini	7
Bernini, arquitecte i escultor	16
Escultors de la generació de Bernini: Algardi, Duquesnoy.	26
Cortona, arquitecte	29
L'arquitectura romana contemporània: Rainaldi i Longhi.	29
Arquitectura del nord i sud d'Itàlia: Longhena i Guarini.....	30

Tema 3. El classicisme francès. La França de Lluís XIV.31

3.1. Unes qüestions prèvies.....	31
3.2. El regnat d'Enric IV i Maria de Mèdici	32
Salomon de Brosse (1571-1626)	32
3.3. El regnat de Lluís XIII.....	33
Jacques Lemercier (1585-1654)	33
François Mansart (1598-1666).....	34
Louis Le Vau (1612-1670).....	35
3.4. El regnat de Lluís XIV i Colbert. Versalles i el Louvre.....	36
El Louvre.....	36
Versalles	37
Jules Hardouin-Mansart	39
Escultura: Michel i François Anguier	41

4. Arquitectura i escultura barroca a Flandes **41** |

4.1. Arquitectura.....	41
Nocions generals	41
Jacques Francart (1583-1651).....	41
Pieter Huyssens (1577-1637)	42
Willem Hesius (1601-1690)	42
4.2. Escultura	42
Els Duquesnoy	42
Els Quellinus	43
Lluc Faydherbe (1617-1697)	44

Advertències

Aquest és un breu dossier que el professor Carlos Enrique Navarro Rico posa a disposició de l'alumnat del grup A del segon curs del grau en Història de l'Art de la Universitat de València, curs 2019-2020.

L'objectiu d'aquest dossier és ajudar a la preparació de la dita assignatura, en els nomenats curs i professor, i només en allò referit a l'arquitectura i a l'escultura (excloent la pintura, que en dit curs correspon a un altre professor). **De manera que no és cap manual sobre la matèria, i per això no pot fer-se servir com a únic recurs per a l'estudi. Serà necessària per part de l'alumnat l'assistència a classe i a les activitats proposades, i en alguna ocasió la consulta dels volums recomanats a la bibliografia, per a poder preparar els apunts amb els quals enfrontar-se a l'examen.** Així mateix, aquest dossier tampoc deu fer-se servir en altres grups o cursos, si el professor o professora del mateix no el recomana.

Tema 1. Introducció. L'art i la Contrareforma. La Nova Ciència. Monarquia i Papat.

(El contingut d'este tema es veurà íntegrament a classe, al començament de l'assignatura.)

Tema 2. El barroc italià. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona. El nord i sud d'Itàlia.

2.1. Introducció: l'estela renaixentista del segle XVI

El segle XVII no formularà nous camins ni dràstiques ruptures amb la cultura arquitectònica anterior. Les fonts i els models seran similars als del cinc-cents. El fet vertaderament renovador fou el mode en què es declinaren o s'interpretaren, mutant i donant lloc a nombroses directrius ja implícites al classicisme artístic. La base, per tant, està en el classicisme i en aquelles figures que feren una relectura d'aquell suficientment poderosa per a perviure i fer-lo evolucionar. L'estrela d'açò va ser Miquel Àngel.

Durant els segles XV i sobre tot el XVI es construeix un nou llenguatge arquitectònic, basat en l'antiguitat clàssica: el renaixement. No cal explicar ací quins són els motius culturals, científics, històrics... que provoquen el seu sorgiment. Però cal recordar dos dels fonaments de l'arquitectura renaixentista:

- El primer, la inspiració i reinterpretació de l'antiguitat clàssica, a través dels vestigis i els jaciments.
- La popularització dels textos de l'arquitecte de l'antiguitat Marco Vitruvio Polió (s. I a.C.), recollits en *De Architectura*, imprès en Roma en 1483. Les idees d'aquest autor, més aquelles dels que interpretaren els seus textos, configuraran això que es denomina el *cànon vitruvià*.

A Roma, capital de l'antic imperi romà, es trobaven les més impressionants ruïnes de l'arquitectura clàssica, i el redescobriments dels textos de Vitruvi donava moltes claus per entendre-les. La cultura artística, humanística i arquitectònica del *Quattrocento* italià conflueix en aquesta ciutat amb el seu caràcter de capital del món antic i del món modern, cristià, en tant que era la seu del Papat.

Per tant, a Roma es construeix un llenguatge arquitectònic renaixentista que pretén fer-se amb l'atemporalitat i la universalitat de l'antiguitat, i que vol presentar-se com l'estil més perfecte i pràcticament únic, tot això mirant-se a sí mateixa: és a dir, sobreestimant-se. Això suposa que l'estil renaixentista romà està construït d'esquenes a les tradicions arquitectòniques d'altres geografies (l'arquitectura clàssica presenta derivacions en altres llocs que tot i això també formaven part de l'imperi) i d'altres èpoques. I ja no sols això: el tractat de Vitruvi no recull moltes manifestacions que també estaven presents a la mateixa Roma, i que per tant quedaren fora del *cànon*, encara que eren igualment antigues i clàssiques. Així es com es configura el classicisme renaixentista romà.

Miquel Àngel (1475-1564)

Les actituds arquitectòniques de Miquel Àngel arriben al segle XVII amb una poderosa i divergent influència, potser encara major que en la segona meitat del segle anterior.

- Exemples de l'obra de Miquel Àngel importants per a entendre l'arquitectura barroca:
 - o Sagristia nova de la basílica de sant Llorenç (Florència, 1519-1521): destaca pel caràcter tan viu, tan dinàmic, de la seua superfície murària, i per les seues finestres, que reforcen l'efecte òptic.

- *Biblioteca Laurenziana* (Firenze), dissenyada cap a 1524, acabada després per Bartolomeo Ammannati i Giorgio Vasari: el parament es projecta cap a fora, inunda l'espai, a la vegada que parells de columnes queden absorbides per ell, fragmentant el pla. De nou, el mur tan viu gràcies a finestres i obertures cegues, sense cap sentit funcional.
- Disseny de *san Giovanni dei Fiorentini* (ca. 1559): destaquen les contraccions murals curvilínies i rectes, i l'entrecruament dels arcs, que denota en Miquel Àngel una cultura arquitectònica oberta cap a tècniques i formalismes fora del *cànon*.
- *Capella Sforza, a santa Maria Maggiore* (Roma), dissenyada cap a 1560, acabada després per Della Porta. Trobem plantes complexes on diferents volums s'intercepten, xoquen, de manera violenta; també troben columnes girades al biaix, un exercici que tindrà moltíssima fortuna durant el barroc.

Il Gesù

L'església del *Gesú*, de Roma, va estar projectada per Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) i acabada per Giacomo della Porta (1540-1602).

- Serà el model d'església de la Contrareforma, per la seua funcionalitat i la seua adequació a la predicació i a la nova religiositat. Aquest model serà difós primer pels Jesuïtes (*Il Gesù* era la seua església principal a Roma), i tindrà immediatament un gran èxit. El model presenta aquestes particularitats:
 - No hi ha nàrtex ni espai introductor: el fidel entra directament a l'església.
 - Té només una ximple i ampla nau central, sense naus laterals, de manera que la congregació es trobe unida i concentrada cap a l'altar major. En lloc de naus laterals hi ha capelles interconnectades, però la seua entrada està controlada per reixes decoratives. El creuer està reduït a un esbós, no es desenrotlla, i es cobreix per una cúpula que il·lumina i remarca l'espai. Els braços actuen com a grans capelles.
- La façana de Vignola serà redissenyada per Della Porta, en un exercici que denota un avanç cap al barroc.

El papa Sixt V y la seua herència

Sixt V és el papa responsable de la urbanització de Roma: la va transformar més que qualsevol altre papa, creant avingudes rectes que connectaven llocs destacats de la ciutat, preferentment les basíliques majors, i també places i altres edificis. Va manar la disposició d'obeliscs en les places on s'interceptaven aquestes grans avingudes. Hi ha en tot el seu plantejament una intenció estètica, monumental; a aquesta contribueix l'homogeneïtzació de l'estil de les noves obres.

- Les seues idees estètiques es mantenen fins al papat de Pau V, en el que s'ha denominat "Estil Sixt V"¹.

Durant aquest període treballen arquitectes de la generació de Della Porta (o més joves), que practiquen una arquitectura menys original que la d'ell:

- Es tracta d'una espècie de reacció contra l'ús extravagant dels principis manieristes, una mena d'enduriment de l'estil, que a vegades, es materialitza en una forma severa de classicisme. Però també trobem dins d'aquesta tendència una última *maniera*, però molt acadèmica: és a dir, molt reiterativa de models previs renaixentistes, i d'aquells models manieristes que resultaven més fidels al *cànon* (i per tant també menys originals). En realitat, el que ocorre és que es desfan les

¹ Les cites literals d'este epígraf estan preses del llibre de WITTKOVER que es ressenya a la bibliografia de l'assignatura.

complexitats manieristes, sense abandonar el seu formalisme (la seua inclinació a repetir models formals).

- Per tant, aquest “estil” té diferents manifestacions: unes més “rudes i ordinàries”, inclús “massa refinades” o massa classicistes; d’altres, més “ostentoses i vulgars”, en les que es percep una tendència a la sumptuositat (sobretot a través de l’ús de marbres de colors).
 - Ottaviano Nonni, “Mascarino” (1536-1606)
 - Escalera del palau del *Quirinale* (papat de Gregori XIII, 1583-1585).
 - Domenico Fontana (1543-1607)
 - Arquitecte predilecte de Sixt V (1585-1590), responsable de les seues reformes urbanístiques.
 - *Capella Sixtina a santa Maria Maggiore* (1585): es percep aqueixa tendència a la sumptuositat que hem nomenat.
 - Palau de Laterà: “freda i monòtona recapitulació del Palau Farnese, en un to menor”, on es percep la “petrificació acadèmica”, el caràcter reiteratiu.
 - Flaminio Ponzio (1560-1613)
 - Arquitecte predilecte de Pau V (1605-1621)
 - *Capella Paolina a santa Maria Maggiore* (1605-1611).

Escultura a principis del segle XVII

L’escultura d’aquest moment a Roma manté un to menor, encara molt manierista, poc original. Entre tots, destaquen quatre autors:

- Stefano Maderno (1576-1636)
 - Santa Cecília (1600): crearà un model de representació de màrtirs jacents. Destaca per la seua commovedora senzillesa.
- Pietro Bernini (1562-1629)
 - Es forma a Florència, viu a Nàpols entre 1584 i 1605, i aleshores marxa a Roma, al servei dels Borghese i Pau V.
 - Les seues escultures, encara que visualment molt efectistes, no aconseguen la qualitat de son fill: els cossos i les actituds no estan del tot ben estudiats, i la tècnica és més pobre.
 - *San Giovanni* (1614-1615)
- Camillo Mariani (1565?-1611)
 - Va tenir prou impacte, sobretot per la penetració psicològica que aconseguix en les seues obres. Transmeten profunditat espiritual. Va destacar en els treballs d’estuc.
 - Santa Catalina (1600)
- Francesco Mochi (1580-1654)
 - En la seua *Anunciació* (1603-1608), revela el seu origen florentí: és una escultura fresca i enèrgica, que desprèn força i esperit.
 - Va realitzar destacats monuments eqüestres: entre ells, el de Alessandro Farnese (1620-1625), que és molt innovador per la sàvia unificació que fa de les dues figures.
 - Comparació: Pietro Tacca (1577-1640) i el seu *Felip IV* (1634-1640), immòbil i reservat, sense ímpetu a pesar del moviment del cavall.
 - Santa Verònica (1629-1640) revela, no obstant això, una tensió nerviosa massa grandiloqüent, exagerada davant les obres de Bernini o Duquesnoy. L’energia i força de les primeres obres deriven en un caràcter massa exagerat, poc subtil.
 - Es va negar a acceptar la superioritat de Bernini, i això el va frustrar.

2.2. La transició cap al Barroc

Carlo Maderno (1556-1629)

Nebot de Domenico Fontana, va començar a treballar amb ell, fins que en 1592 Fontana es trasllada a Nàpols. Maderno suposa l'enllaç entre l'arquitectura prèvia i la barroca. Trenca amb la severitat del gust imperant i substitueix el classicisme massa refinat de Ponzio o Mascarino per un estil vigorós amb notables qualitats escultòriques i de clarobscur.

- *Palazzo Mattei* (1598-1616)
 - o De caràcter encara manierista, molt vinculat a models precedents.
- Façana de Santa Susana (1597-1603)
 - o És considerada per alguns autors la primera obra del barroc.
 - o Es tracta d'una variació del model del *Gesú*, però:
 - Vigoritza la façana amb una gran plasticitat i caràcter tridimensional.
 - Es basa en una concentració progressiva dels elements arquitectònics. Hi ha una triple projecció, en plans escalonats, de la façana. Aquesta projecció es coordina amb el nombre, mida i volum dels elements que presenta. Tot fermament emmarcat en ordres arquitectònics.
 - La disposició dels elements és una evolució de les maneres de Miquel Àngel, inspirada a més per obres com la façana de *san Fedele* de Milà, obra de Pellegrino Tibaldi (ca. 1569).
 - El segon cos es concep d'una manera més lleugera al substituir les columnes per pilastres i simplificar l'ornamentació.
 - La intenció era comunicar un moviment dinàmic i clarament dirigit, tant a l'estructura horitzontal com a la vertical, a través d'unitats individuals.
 - Refinada decoració, joc de llums i claroscurs.
 - Segons Bérchez i Gómez-Ferrer: és un exemple de "classicisme d'ample vessant lumínic, *tenebrista*, a to amb l'òrbita cultural del moment", en referència a la pintura d'artistes com Caravaggio.
- El 1603, és nomenat arquitecte de la basílica de sant Pere del Vaticà.
 - o Pau V estava empenyorat en l'ampliació de la basílica, convertint-la en una església de creu llatina. Va convocar un concurs de projectes el 1607: es presentaren Ponzio, Domenico i Giovanni Fontana, Girolamo Rainaldi, Niccolò Braconio, Ottavio Torrigiani, Giovan Antonio Dosio, Ludovico Cigoli i Carlo Maderno, que fou l'escollit.
 - o El disseny de la nau tenia moltes dificultats i el resultat demostra que Maderno va actuar amb cautela i va ser molt respectuós respecte a la basílica preexistent, dissenyada per Miquel Àngel.
 - o L'articulació interior de la nau segueix el disseny previ i l'estil de Miquel Àngel.
 - o La nau va arruïnar per sempre la visió exterior de l'enorme cúpula ideada per Miquel Àngel. Maderno era conscient d'això i ho va tractar d'arreglar amb la façana.
 - o La façana, realitzada entre el 1607 i 1612, és una mostra de l'admiració de Maderno per Miquel Àngel: reelabora les façanes originals de la capçalera de l'església, tractant de respectar al màxim la contemplació de la cúpula amb una composició extremadament horitzontal. S'articula amb un ordre colossal, combinat amb un ordre menor arquitravat, de petites columnes exemptes (seguint les indicacions del cardenal Carlos Borromeo, un important bisbe de la contrareforma, que defenia que a les esglésies havien de construir-se entrades arquitravades, i no en forma d'arc).
 - o Aquesta horitzontalitat de la façana estava compensada per dos campanars que, no obstant això, no es realitzaren.
- *Palazzo Barberini*
 - o El papa Urbà VIII era Maffeo Barberini, i va encarregar a Maderno un palau per a la seua família.

- Dissenyat el 1628 per Maderno, el comença amb ajuda del seu parent, Francesco Borromini. En 1629 mor Maderno.
- Maderno serà succeït per Bernini (des del començ del papat de Barberini -1623- estava en un ascens imparable). Borromini queda aleshores a les ordres de Bernini.
- Hi ha moltes incògnites sobre el projecte:
 - La construcció acaba el 1633, però la decoració, el 1638. Per tant, Bernini és responsable de l'execució (ajudat per Borromini).
 - El primer projecte era el d'un palau en bloc, quadrangular. Però se substitueix per un en forma de H, amb un gran pati davanter, com una antiga vil·la suburbana, i per això es canvia la façana, però pareix que encara en vida de Maderno. Qui és el responsable d'aquests canvis, el mateix Maderno o Bernini?
 - A la façana del pati, la innovació resideix en elements com les finestres del segon pis, traçades atrompetades i amb efectes òptics. També són molt originals les finestres laterals, que tenen un entaulament que es projecta obliquament, en biaix, als seus extrems. Aquestes finestres són atribuïdes a Borromini.

Maderno va dirigir l'arquitectura romana per nous camins. Va rebutjar el fàcil i amanerat manierisme de les seues primeres obres romanes, per a explorar nous recursos (molt influït per Miquel Àngel) i donar lloc a una obra de solidesa, serietat i fonament, que seria molt respectada posteriorment.

L'arquitectura del nord d'Itàlia a principis del XVII

Els arquitectes del nord d'Itàlia de principis del segle XVII resulten més imaginatius que els romans, i el seu estudi pot resultar més interessant. Destaquen Lorenzo Binago, Giovanni Magenta i Francesco Maria Ricchino.

- Francesco Maria Ricchino (1584-1658)
 - Capgira l'arquitectura milanesa cap al barroc. Compleix el paper de Maderno a Roma, i possiblement es troba a l'altura d'aquest.
 - Església de *san Giuseppe*, a Milà (1607-1616)
 - Hi ha una correspondència entre la façana i les parts de l'edifici: s'estén el mateix ordre per tot l'exterior. Per a la façana es fixa en la de santa Susana de Maderno, però amb un accent més vertical.
 - Façana del *Collegio Elvetico* (1627)
 - Obra vigorosa que potser es tracta de la primera façana còncava d'un *palazzo* barroc.

2.3. El temps dels grans mestres del Barroc romà: Borromini, Bernini i Cortona

Borromini

"Bon heretge": les bases de la seua arquitectura

Borromini va ser considerat, ja en el seu temps, com un corruptor de l'arquitectura, i així va transcendir.

- Però en realitat, va treballar dins d'unes normes tan estrictes, o més, que les dels seus competidors cridats clàssics; i el seu estil provenia en gran part de l'estudi d'aquells mestres antics que el van acusar de rebutjar.
- Segons deien alguns dels que el van conèixer, amb l'exercici de l'arquitectura, Borromini "clarifica el seu pensament".

Les bases de la seua arquitectura són:

- 1. Pràctica de l'arquitectura com a exercici de geometria i de matemàtiques:
 - Sobre un dels seus projectes va dir: "Tot l'edifici seria un estudi de matemàtica aplicada".
 - Concep les seues obres des de la projecció geomètrica, però no només en el pla bàsic de la planta o el plànol, sinó en tota l'articulació dels elements.
 - Possiblement aquesta "geometria" mental deriva de la seua formació en estereotomia i picapedreria, activitats que requereixen una gran precisió en el càlcul de les diferents pedres, talls i torsions...
 - La seua formació:
 - Va començar a Milà, on hi havia diferents obres en marxa:
 - Catedral i *San Lorenzo*: va poder conèixer la feina dels picapedrers, del tallat de la pedra, que serà fonamental en la seua obra.
 - *San Lorenzo Maggiore*: es començà el 1573 per ordre de Carlos Borromeo, i es va concloure cap al 1619. És un edifici d'un ostentós treball de la pedra.
 - Contacta directament amb una manera tradicional i autòctona de concebre l'arquitectura, de formes i tècniques de pervivència gòtica (arcs atrompetats, nervis), encara que ara traçades amb un sintagma clàssic.
 - Arquitectes dels quals va poder veure obres que nodriren la seua formació:
 - Tibaldi, que va suposar un primer contacte amb el món de Miquel Àngel, encara que diluït i acadèmic.
 - Ricchino, com a representant de la major llibertat del nord respecte als usos classicistes.
- 2. Miquel Àngel: serà el seu gran referent.
 - Estudiarà la seua obra i la d'aquells que la van interpretar d'una manera més original: Giacomo del Luca, Carlo Maderno.
 - Encara que altres com Della Porta o Vignola havien assumit el llenguatge de Miquel Àngel, és només d'una manera acadèmica; serà Del Luca el que entendreà millor els aspectes revolucionaris de les seues últimes obres. (Encara que es tracta d'exemples més aviat decoratius)
 - A través d'exemples com el dels frontons units (Miquel Àngel – Del Luca – Borromini) o el de les volutes jòniques que suporten boles, s'aprecia la relectura intel·lectual, molt reflexiva, que feia Borromini de l'arquitectura de Miquel Àngel. Hi havia un procés també de geometrització i quasi d'abstracció, i que serà palès no només en detalls sinó també a nivells estructurals i espacials.
 - Ocorre així amb la relectura espacial que fa de la *capella Sforza a san Carlo alle Quattro Fontane*, amb unes capelles obertes i bolcades per complet a l'espai central. Ho repetirà en diferents de les seues obres.
 - L'herència que rebé de Miquel Àngel és la de l'arquitectura dramàtica, que es convulsa i viva, no la reiterada per tots.
- 3. El referent de l'antiguitat
 - Al Renaixement s'havia codificat l'arquitectura clàssica segons els rígids preceptes de Vitruvi i seguint una sèrie d'edificis destacats (el cànon).
 - Borromini coneix perfectament eixa arquitectura canònica...
 - ... però s'interessa més inclús per altres arquitectures també antigues, però que no es considerarien incloses en el cànon vitruvià.

- També tindrà un gran interès per l'antiguitat bíblica o "mosaica", popular i cercada en aquell moment per les elits intel·lectuals.
- Igualment, gràcies a la seua formació coneix i practica solucions d'esperit medieval.

Tot això va xocar amb l'hegemònic corrent classicista romà. La seua arquitectura és una forta inflexió, un radical canvi de sentit, del llenguatge clàssic renaixentista que s'havia elaborat un segle abans, eixe llenguatge romà universalista i sobreestimat, al que incorpora altres fonts d'inspiració i una gran dosi d'imaginació, però sempre autosotmès a unes estrictes regles geomètriques i matemàtiques.

- 4. El valor escultòric de la seua arquitectura
 - A les seues arquitectures trobarem sempre diferents elements d'escultura, que sembla simplement decorativa però en realitat nodreix el significat dels mateixos edificis.
 - A més, i de nou inspirat per Miquel Àngel, tota la seua arquitectura es configura d'una manera molt tridimensional, envaint i transformant l'espai.

Primers anys a Roma

- Arriba cap a 1620, i comença a treballar amb Carlo Maderno, familiar seu, primer com a escultor ornamental i a poc a poc ocupant-se de qüestions arquitectòniques.
 - Es va convertir en el més important dels ajudants de Maderno. Sempre li tindrà un record molt especial.
 - Obres de Maderno en aquell moment:
 - Sant Pere del Vaticà: Farà querubins, detalls decoratius, traçarà reixes...
 - *Sant'Andrea della Valle*: traça la llanterna de la cúpula, on demostra ja una gran capacitat per a la invenció: les parelles de columnes comparteixen un capitell, que presenta un querubí entre les volutes i la garlanda inferior.
 - *Palazzo Barberini*: Maderno és ja vell, de manera que Borromini assumiria gran part del disseny.
 - Finestres en tronera, atrompetades, i amb efectes òptics de falsa perspectiva.
 - Finestres amb un curiós entaulament que es projecta lateralment en biaix.
 - Escalera de caragol ovalada (1633-1634): és una variant de l'escalera feta per Mascarino al Quirinal, però:
 - Redueix els suports.
 - És més ovalada que el·líptica.
 - Respon a tota una tradició d'escaleres d'aquest tipus.
 - Dona accés a 5 pisos. Cada rampa té tres parells de columnes, de manera que hi haurien sis parells per pis.
 - Hi ha dubtes respecte a la seua atribució.
- El 1629 mor Maderno. Bernini es nomenat arquitecte de sant Pere i del *Palazzo Barberini*, i Borromini queda a les seues ordes.
 - Sembla que Bernini va deixar prou camp d'acció a Borromini, però Borromini posteriorment dirà que Bernini era un explotador i es portava tot el mèrit del treball dels seus ajudants.

- Col·laboren a:
 - *Palazzo Barberini*
 - Baldaquí de sant Pere (1629-1633): Borromini traça les seues volutes superiors, ideades per ell; supervisa la construcció i els detalls tècnics.

En qualsevol cas, la relació entre els dos va ser molt complexa. De fet, entre l'any 1632 i 1633 trencaren relacions.

S. Carlo alle Quattro Fontane

Encarregada l'any 1634 per l'orde dels Trinitaris Descalços espanyols, molt pobres, que tenien un xicotet solar a una intersecció on hi havia quatre fonts. El solar imposava limitacions que va saber superar: hi havia només 25 metres de façana on havien d'entrar l'església i el claustre.

Les obres començaren per les dependències monacals.

- **Claustre:** és fonamentalment rectangular, però en retallar els cantons introdueix varietat i moviment. Aquests trams als cantons es corben lleugerament al pis inferior i a la balustrada (que és també molt original: per la secció dels balustres, i per l'alternança en la seua disposició), mentre que a l'arquitrav superior aquests trams es projecten rectes.
 - Borromini estructura el claustre també de manera original, a la "serliana", alternant buits coberts per arcs amb altres amb llindes.
 - Aquesta estructura descansa sobre columnes llises, d'un ordre toscà heterodox, perquè l'arquitrav que compartixen és a la vegada el seu àbac.
 - Quant a l'ordre superior, és de nou una espècie de toscà, encara que amb capitells ortogonals, que remetien a l'arquitectura gòtica. Amb ells aconseguix solucionar el problema que deriva d'aquests cantons retallats i de la seua correspondència amb els capitells.
- **Església (1639-1641):**
 - (En classe es comentaran les complexitats geomètriques de la planta).
 - Trencava la continuïtat del perímetre ovoidal, que es manté només al nivell de la cúpula, però es fragmenta per complet a la planta. Això provoca la fluïdesa del parament, que resulta compost per trams corbats (uns profunds i d'altres menys) i trams rectes que els uneixen.
 - Tot el parament està tractat d'una manera quasi escultòrica, d'una manera que recorda a Miquel Àngel. Està articulat per gegants columnes, imbuïdes en el mur, i agrupades de quatre en quatre; i per trios de nínxols, disposats els centrals a major altura.
 - El ritme compositiu és diferent segons on mireu: si mireu a les diagonals, trobem un ordre diferent que si mireu cap als altars, que concentren la visió gràcies als frontons que els coronen i a les seues pintures. (Sorprenent efecte entre el ritme de fons i el ritme "principal")
 - Aquestes capelles s'obren a l'espai central de manera abrupta (*Capella Sforza*), i estan cobertes amb voltes de quart d'esfera, decorades amb cassetons i florons que òpticament fan l'efecte d'una major profunditat.
 - Finalment, l'element que unifica el conjunt i actua com a cesura visual són les mateixes columnes, i l'entaulament, que corre per tot el perímetre del temple amb un sentit elàstic però gens violent.
 - Sobre l'entaulament trobem una àrea de transició entre el cos inferior i la cúpula, que es on es troben les voltes de quart d'esfera que tanquen les capelles; i les petxines que sostenen la cúpula.
 - La cúpula, de planta ovalada, descansa sobre un anell ornamental que oculta parcialment les finestres que s'obren. Tota la superfície està coberta per una espècie

d'enteixinat amb formes octogonals, hexagonals i de creu, que disminueixen de mida segons ascendeixen, reforçant l'efecte d'ascens i d'altura.

- Una llanterna s'obri en el lloc de la clau, aportant una il·luminació diàfana a l'espai, subratllat per la presència de les finestres a l'arrencada de la cúpula.
- Les referències són múltiples: els capitells fan referència a diferents models heterodoxos; la cúpula enteixinada remet a mosaics paleocristians, els querubins al *Sancta Sactorum* del Temple de Jerusalem (salomonisme, antiguitat "mosaica", etc.)
- **La sagristia:** anteriorment era el refectori.
 - De cantons arrodonits, que veurem en la seua obra.
- **La façana** l'estudiarem al final de la seua vida

Aquesta església va ser reconeguda com una gran obra immediatament per un xicotet grup d'intel·lectuals i gent de cultura, entre els quals es va formar una bona imatge de Borromini.

Galeria del Palazzo Spada (ca. 1635)

- Situada en el Palau d'esta família, se li encarrega construir una galeria que fingira més de 30 metres de llarg, encara que només en té 9.
- Demostra la facilitat i la destresa amb la que podia fer projeccions geomètriques.
- Innova en la projecció obliqua dels elements, per tal de fer la il·lusió òptica: ja no sols en els arcs atrompetats, sinó també en els capitells, les columnes, etc., que estan traçades adequant-se a eixa projecció.

Oratori de sant Felip Neri

L'any 1637, abans de començar les obres de *san Carlino*, Borromini guanya un concurs per a la construcció de l'Oratori de sant Felip Neri o de l'orde dels filipenses. Es tractava d'un complex d'oratori, refectori, sagristia, habitacions i una gran biblioteca. La construcció va ser ràpida.

- **Façana:**
 - És independent de les estances de l'interior. No hi ha correspondència entre espais i les parts de la façana.
 - Està construïda en maó o rajola, perquè no volien fer ombra amb ella a la façana de l'església, que estava al costat.
 - La part principal de la façana es compon de dos cossos, i cinc carrers, dividits per pilastres gegants, tot sobre una superfície còncava de doble ressalt; de fet, les pilastres que tanquen aquesta part principal pels costats, s'adapten i es pleguen per efecte d'aquest moviment de concavitat. Aquestes pilastres presenten a més un ordre corinti particular, molt estilitzat o simplificat. Les superiors, per altra banda, són corínties, tallades totalment (Ús heterodox dels ordres).
 - No obstant això, el carrer central està corbat cap a fora, en convexitat; esta reacció al moviment general de la façana té una altra reacció al cos superior, ja que l'obertura central està oberta en un nínxol amb balcó, reiterant-se aqueixa concavitat. El cassetonat del cobriment del nínxol ja l'hem vist i pretén un efecte òptic.
 - Este joc de moviments apareix rematat per un gran frontó mixtilini sobre el primer ressalt dels tres carrers centrals. Ja hem explicat d'on prové el frontó, de l'experimentació geomètrica i l'abstracció d'altres experiències. Ja l'havia fet servir al monestir de *san Carlo*, a les estances privades.
 - El conjunt resulta d'una gran verticalitat per com emmarca el frontó als tres carrers que de per sí ja es troben destacats en planta. No obstant això, hi ha harmonia horitzontal i una transició ben resolta entre el remat central i els laterals de la façana.
 - S'hi presenta una varietat de recursos a nivell també de detall: les finestres inferiors, obertes com a nínxols mixtilinis, aporten un acusat clarobscur.

- Les superiors del primer cos compten cadascuna amb un frontó, comprimit de tal manera entre la finestra i l'entaulament que queden reduïts a una cornisa triangulada, arrodonida en la central.
- Contrasta aquesta compressió d'elements amb la llibertat espacial en què es troben les superiors, que tenen un curiós frontó redó amb una estrella al centre.
- **Claustre:**
 - Demuestra que sap utilitzar formes més canòniques, però encara així és molt original: hi ha pilastres gegants, com les de Miquel Àngel; igualment, hi ha la desaparició de l'entaulament superior. Ús de la rajola, inclús en les pilastres que es bleguen. Un classicisme molt personal.
- **Oratori:**
 - Es tracta d'un espai rectangular, centralitzat.
 - La concavitat de la façana i la projecció i reforçament de les seues pilastres amb aquelles mitges pilastres que comentàvem, troba ací una funció tectònica, i ja no només ornamental: actuen com a contraforts de l'estructura de la capella.
 - L'altar s'ordena amb columnes, mentre que la resta de l'oratori amb pilastres jòniques.
 - La volta és especialment interessant perquè planteja un oval cap al qual caminen una sèrie d'arcs que s'entrecreuen, i que remetien al passat medieval.

Església de sant'Ivo della Sapienza:

És l'església d'una institució educativa que derivaria en universitat. Acabada quasi al complet el 1650, la decoració s'estendrà fins al 1660. És important recordar que el *cortile* o pati que serveix de distribuïdor per a tot l'edifici és de Giacomo della Porta.

Per al disseny de l'església, Borromini torna a la geometria bàsica del triangle, però aquesta vegada formant un hexàgon irregular estrellat.

- El parament és absolutament flexible, fusionant concavitats i convexitats, amb la transició entre d'elles de breus trams de mur recte.
- De nou es genera un ritme indefinit: l'element rector està a les concavitats, o a les convexitats? O potser als trams rectes?
- El mur presenta nínxols i tribunes buides, sense sentit funcional, només amb funció de nodrir l'espai arquitectònic. Recorda a solucions de Miquel Àngel.
- De nou són els suports (les pilastres) les que confereixen unitat al conjunt i actuen com a element de cesura o de descans visual. Compten amb uns capitells corintis particulars: els caulicols s'enrotllen de baix cap a dalt.
- I també, de nou és l'entaulament, i la cornisa sobre la qual s'asseu la cúpula, la que trasllueix a l'espectador la forma de la planta, amb un efecte espectacular.
- No hi ha com a san Carlo un espai de transició, de manera que la cúpula s'obre directament sobre l'entaulament i les cornises. Continua la forma d'estrella de la planta, amb els panys de la cúpula de diferent mida, una solució molt original.
- Encara que ho sembla, els panys convexos no són tal: l'entaulament simula que mantenen aquesta forma corba però en realitat són plans.
- Als sis panys principals s'obren finestres, tres més grans i d'altres tres més xicotetes, que il·luminen la cúpula de manera diàfana, però també l'espai interior. A la clau de la cúpula hi ha una llanterna.
- En aquest sentit, per a Borromini, la il·luminació interior no ha de complir una funció de reforçament decoratiu, ni de creació de clarobscur; sinó que és un element més de la mateixa concepció de l'arquitectura: la llum aporta la claredat necessària per a poder comprendre l'arquitectura; és com una mena de metàfora sobre la importància de la llum, del coneixement, per a desenvolupar el coneixement geomètric i arquitectònic.

- Simbolisme: hi ha elements que fan referència a la família Chigi, perquè la decoració es va dur a terme durant el papat d'Alexandre VII: els *monti* (muntanyetes) amb estrelles, i les mateixes estrelles de huit puntes, eren els símbols d'esta família. També hi ha el tema salomònic: estrelles de sis puntes o estrelles de David, i fulles de palmera.
- Exterior de la cúpula:
 - Borromini aconsegueix aprofitar el *cortile* o claustre de Della Porta per a sumar un espectacular efecte amb la façana de l'església i l'aspecte exterior de la cúpula, que és totalment original, mai vista.
 - La cúpula està encapsulada dins d'una mena de tambor, és a dir, no està extradossada, com havia estat tradicional des de Brunneslecchi. Això ho pren Borromini de la seua formació al nord d'Itàlia, on havia après aquella tradició.
 - No obstant això, fa un ús d'aquesta tradició de forma personal: primer trobem un tambor molt alt, hexagonal però de perfils convexos, que provoca una reacció contrària a la façana còncava de l'església. Allà on es troben aquestes convexitats s'han reforçat els ordres, les pilastres, i açò augmenta la percepció de vitalitat i tensió.
 - El tambor està cobert amb una espècie de piràmide escalonada, dividida en sectors per contraforts que traslladen les forces, precisament, als angles reforçats del tambor (per això es troben reforçats).
 - A aquests contraforts veiem aqueix préstec de Miquel Àngel de la *Porta Pia*, de capitells jònics rematats amb boles, que ja hem comentat anteriorment.
 - Després es troba la llanterna, de dobles columnes (com ja vam veure a l'església de *sant Andrea della Valle*, de Maderno) i entrants còncaus entre d'elles. Presenta una planta que ja vam comentar, estreta de models molt curiosos i quasi desconeguts de l'antiguitat, i per tant, fora d'allò més canònic.
 - Tots aquests elements estan perfectament harmonitzats gràcies a la continuïtat dels elements estructurals: pilastres, contraforts i parelles de columnes.
 - Finalment, sobre la llanterna s'alça una espiral, de component quasi escultòric. Sense correspondre a cap element del voltant, pareix sumar i unir les forces estructurals i tectòniques i projectar-les cap a l'infinit.
 - Ha estat interpretada de moltes maneres. Potser es tracta d'una referència a un *zigurat* babilònic, fent referència a la torre de Babel, més tenint en compte que es tracta d'un lloc educatiu: la universitat. De nou trobem un préstec de la cultura de l'antiguitat "mosaica", bíblica, que havia estat eludida per la cultura romana renaixentista.

S. Ivo és l'obra mestra de Borromini. En ella trobem que el dramatisme i l'expressivitat de l'arquitectura Borrominesca resideix en la mateixa dinàmica arquitectònica. Al contrari, Bernini concebrà l'arquitectura com a marc o decorat per als esdeveniments dramàtics representats a través de l'escultura.

Remodelació de san Giovanni in Laterano (1646-1649)

L'any 1646 es produeix l'ascens al papat d'Innocenci X, papa Pamphili, no massa proper a la política de Barberini i per tant, no proper a Bernini. És per això que comencen a produir-se encàrrecs papals a Borromini.

- Innocenci X vol reformar sant Joan del Laterà per a l'any sant de 1650, però vol conservar l'antiga basílica, que es considerava la més antiga del món. Borromini haurà de reformar l'existent. Com fer un edifici modern?
- Borromini resol aquest problema concebent uns amples pilars que emmascararien o encapsularien les columnes primitives, alternant trams d'arc amb altres de grans nínxols. Cada pilar estaria emmarcat per pilastres gegants.

- De manera que al llarg del mur s'alternen trams d'arc i finestra, amb altres de nínxol-tabernacle, relleu escultòric i tondo pictòric.
- Aquests trams nous es conceben amb una gran vivesa, ja que els tabernacles es presenten en contrast cromàtic i molt destacats en planta; a més, ressaltats en convexitat, i amb grans escultures dels dotze apòstols (fetes ja a principis del segle XVIII). Els relleus superiors (que sí que són de l'època) també sumen cromatisme i ressalt, i representen escenes de l'antic i el nou testament.
- El ritme, de nou, és ambigu: Quin és l'element rector, la combinació d'arc-nínxol, o la de nínxol-arc?
- Contra-façana interior: per tal d'evitar els angles rectes, blega les pilastres. Amb això es crea un espai que sempre remet cap a l'interior, en definitiva cap a l'altar, perquè el mur no acaba, no hi ha angles.
- A les naus laterals els restarà importància, seguint el model de temple que es volia a la Contrareforma, on la nau principal és la més important. En les laterals alternarà trams que se simulen coberts per cúpules, oberts amb una finestra; amb altres que es plantegen com arcs intermedis, foscos, creant així un altre ritme cromàtic i lumínic.

Sant'Agnese in Agone (1653-1655)

Innocenci X volia fer de la *piazza Navona* la més grandiosa perquè en ella estava el palau de la seua família. Per a això, encarrega el 1651 un concurs per fer una font al centre, concurs que guanyarà Bernini (font dels quatre rius), encara que Innocenci X l'avorria.

El 1652 encarrega a Girolamo i Carlo Rainaldi la nova església de santa Agnès, però seran substituïts per Borromini en 1653.

- Els Rainaldi projecten una església de creu grega amb capelletes entre els braços.
- Borromini va haver de continuar el projecte dels anteriors, però amb modificacions:
 - o Simplifica les estructures de les capelletes laterals, per tal de donar a la planta una forma més octogonal, i menys de creu grega.
 - o Separa del parament les columnes que es troben als angles de l'octògon, simulant que es troben separades, perquè funcionen com a element escultòric.
 - o A la façana, introdueix una gran concavitat, que amb la forma de l'escala forma un gran oval.
 - o Va projectar una façana original que no va ser feta, perquè en 1655 l'obra queda paralitzada, el 1657 és substituït per Rainaldi de nou, i després també intervindrà Bernini.

Sant'Andrea delle Fratte (1653-1665)

Es tracta d'una església que havia estat construïda a finals del segle XVI, i que Borromini reformarà en alguns aspectes, encara que van ser obres intermitents i que no van ser fetes del tot. De fet, les obres a l'interior no són molt interessants, i els punts més destacables es troben a l'exterior, en la seua cúpula i torre.

- **Cúpula:** pareguda a sant Ivo, està envoltada per un tambor molt alt, del qual surten diagonalment quatre contraforts.
 - o No obstant això, l'aspecte final no és el d'una cúpula, perquè cada costat queda treballat quasi com una façana; sembla que és una construcció redona.
 - o Cada pla presenta un cos central convex, amb una finestra i dues columnes gegants, i d'ell naixen plans laterals còncaus, rematats per una altra columna.
 - o S'harmonitzen els conceptes ondulats de les concavitats i convexitats amb l'obliquïtat en que es disposen els trams laterals.
 - o Sembla estrany perquè està inacabat: damunt anava una llanterna que equilibrava les convexitats amb altres concavitats.
- La **torre:** està concebuda amb un deliberat contrast amb la cúpula.

- Té tres pisos, d'unitats separades i molt diferents i contrastades.
- El més baix: és sòlid i quadrat, amb una claríssima demostració de l'ús dels biaixos a les columnes laterals, que remeten a la *capella Sforza* de Miquel Àngel. A més, les cornises estan molt destacades.
- El cos següent presenta un deliberat contrast, tant en material (estuc blanc) com en forma (redona). Potser és una de les estructures més "clàssiques" o canòniques de l'obra de Borromini, encara que presenta les originalitats pròpies de l'artista.
- Finalment, l'estructura està coronada per un últim cos que recorda a la llanterna de sant Ivo. Parells d'hermes conformen un templec circular amb concavitats.
- Tot es remata amb una extensió de l'estructura superior i amb un capritx ornamental de volutes i una corona d'espigues.

Collegio de Propaganda Fide (1647-1664)

Diversos arquitectes havien treballat ja en aquest projecte, inclòs Bernini, que havia realitzat una església que Borromini va tirar en terra. És el centre que es va construir per a la Congregació per a la Propagació de la Fe, que era l'entitat papal responsable del treball missioner, i que des del principi va estar administrada pels jesuïtes.

El projecte de Borromini es va acceptar en 1647 però les obres anaren molt a poc a poc, no arrencaren del tot fins a 1661-2, i no acabaren fins a 1664. El més destacable del conjunt és l'església i la façana.

- **Capella dels Reis Mags:**

- Es tracta d'una església de planta rectangular, com ja havia utilitzat a l'Oratori filipense. No obstant això, l'ha evolucionat i perfeccionat.
- Borromini evitarà a la seua obra els cantons en angle, i si en l'Oratori havia retallat els cantons aixamfranant-los, en aquesta capella els arrodonirà, com ja havia practicat a sant Joan del Laterà.
- Hi ha dos ordres, un gegant i un altre més xicotet, emmarcant els accessos.
- L'ordre gegant és particular no només pels capitells, també perquè no té un entaulament complet. L'entaulament només apareix sobre les pilastres, i el que continua per tot el parament és la cornisa (trenca l'ús canònic dels ordres).
- Igualment, sobre la cornisa i allà on hi ha pilastres, es reproduïx l'entaulament, com si es tractés de pedestals. Sobre d'ells surten els arcs entrecreuats que sostenen la volta de llunetes.
- Estos arcs són una actualització de principis tectònics gòtics; mostren l'esperit geomatitzant de Borromini; i a més, generen un efecte que dóna continuïtat a l'arquitectura dels paraments, perquè les pilastres es projecten amb aquests arcs cap als altres murs. En paraules dels especialistes, es tracta d'un "sistema sense ruptura que uneix estretament totes les parts de l'edifici en totes les direccions".
- En definitiva, l'arquitectura en aquest cas està pràcticament reduïda a estructura: és com un esquelet: se suporta sobretot amb les pilastres, perquè hi ha quasi una absència del mur (o s'ha volgut simular la seua absència), i la volta queda reduïda als seus nervis.
- L'esquema resultant és d'una gran senzillesa i lògica arquitectònica.

- **Façana:**

- Hi ha un ordre gegant de pilastres des del terra fins a la cornisa; sobre d'ella hi ha una galeria. La façana es divideix en set trams o carrers. Tot ací és molt heterodox:
- El pis inferior és la part més senzilla de la façana, amb obertures de perfil mixtilini, i sobre d'elles, senzilles finestres quadrades. Això trenca amb les formes canòniques, que recomanaven que les façanes s'organitzaren amb els elements més "pesats" visualment en els pisos inferiors.
- El *piano nobile*, el pis noble, o pis principal, és el més original:

- Les finestres presenten una articulació arquitectònica heterodoxa i original, seguint un ritme:
- Primera, tercera, quinta i setèma, tenen el mateix esquema: dues pilastres que l'emmarquen i dues columnes al biaix, amb un entaulament discontinu i frontó redó amb finestreta.
- Segona i sexta: frontispici còncau de dos parells de columnes, amb un entaulament complet i un frontó capritxós, mixtilini i decorat.
- El tram central és realment sorprenent. Està projectat en concavitat. Al pis inferior, la porta s'emmarca per dos estípits acanalats i esbiaixats. L'entaulament i la cornisa són molt elàstics i acusen el dinamisme de tota la façana.
- La finestra superior, enfonsada per la concavitat, presenta dues columnes exteriors en biaix, i sobre d'ella un entaulament que es corba en convexitat, amb un frontó com el de les finestres dels trams parells.
- La cornisa, que mostra la concavitat violentament, de manera exagerada, no té fris i està suportada per ancons de perfil absolutament geomètric, quadrat, que entren i ixen. Entre d'ells, trobem florons.
- Tota la façana és un estudi de variacions de qüestions geomètriques i arquitectòniques: concavitats i convexitats; línia i corba; rectes i obliqüitats...

Façana de san Carlo (1667-1668)

Va ser l'última obra de Borromini, continuada després de la seua mort.

- En ella, utilitza l'ordre gegant, però també un ordre inferior, pres de Miquel Àngel (i reinterpretat per Maderno). A més, l'inclou en els dos cossos, el qual no era gens canònic. L'objectiu és específic: invertir al pis superior i de manera quasi completa el pis inferior. Així, en cadascú dels trams laterals, trobem la successió de mur amb finestreta-nínxol-entaulament-nínxol-mur amb tondo.
- En el cos inferior, els trams laterals són còncaus i el central és convex. Aquest moviment es trasllada fidelment al potent entaulament.
- Al cos superior, els tres trams són còncaus, i l'entaulament es trenca al mig, quedant els laterals summament destacats.
- Té un gran protagonisme l'escultura.

Bernini, arquitecte i escultor

Nocions prèvies sobre Bernini

- 1. El "*Bel Composto*": A moltes de les seues obres es dilueixen les fronteres entre arquitectura, pintura i escultura.
 - Les obres en les quals combina les arts estaran caracteritzades per allò que Baldinucci va nomenar "*bel composto*", la **perfecta integració de les arts, en una obra total on s'imbriquen perfectament arquitectura, escultura o pintura**, i els diferents materials.
 - El caràcter escenogràfic que normalment s'ha atribuït als seus conjunts, en realitat deriva del caràcter de "*tableau vivant*", de quadres vius, de les seues composicions; es tracta d'actualitzar i portar a la realitat les escenes representades, de reviuir una acció de forma permanent.
- 2. Precisament pel càlcul total que Bernini feia de les composicions, és que el punt de vista de les seues escultures és quasi sempre només un.
 - Tradicionalment es diu que l'escultura barroca es fa per veure-la des de diverses perspectives.
 - Això no sempre és així, i Bernini n'és un exemple.
 - Bernini disposava les seues escultures vinculades a un ambient predeterminat, per tant amb una perspectiva principal.

- Això no és obstacle per a:
 - Que les seues escultures estiguin acabades perfectament per tots els seus costats.
 - Que tinguin un gran caràcter tridimensional i un gran caràcter dinàmic en l'espai: les figures es mouen, ocupen i transformen tot l'espai que les envolta.
- El punt de vista principal, revela l'acció narrativa o el tema; mentre que una contemplació d'altres perspectives ens aporta matisos i detalls, però el concepte original apareix en la frontal o principal.
- 3. L'instant.
 - Bernini capta els instants, els moments clau, els moments dramàtics o carregats de significat.
 - A més, interrelaciona i projecta l'escultura al seu ambient, tant si es tracta d'una composició (*bel composto*) com si són peces individuals:
 - Per aquest motiu, fa a l'espectador part d'aqueixa representació, l'introdueix dins de l'acció que té lloc.
 - L'espectador és part del moment decisiu, es troba en el mateix lloc i el mateix pla que la narració representada.
 - **Diem per això que a les seues obres hi ha una unificació de l'espai real i artístic.**
- 4. Llum i color.
 - Bernini considerava que l'objectiu més complex de l'escultor era produir la impressió i efecte del color amb el marbre blanc.
 - Als retrats, deia que havia d'introduir recursos que no existien en la figura real, per tal que amb ells es mostraren els trets personals.
 - Suggestirà els colors i les tonalitats amb diferents textures i tractaments del material: estriat, polit, trepanat...
 - Això perquè el color no apareix a les seues escultures amb intenció naturalista, sinó per a remarcar o suggerir diferències.
 - Per exemple, a la tomba d'Urbà VIII, el bronze s'usa per allò que envolta al difunt i la seua mort; mentre que el blanc per a les al·legories que, no obstant això, pareixen personatges del nostre món.
 - A més, al concebre les obres com un conjunt unificat, introdueix la llum com a factor fonamental de la mateixa: una llum dirigida, estudiada i modificada, perfectament integrada en el seu *bel composto*.
- 5. En escultura, el seu referent serà l'escultura clàssica, preferentment hel·lènica:
 - La transformarà i estilitzarà; la reinterpretarà, en major grau quan és ja madur.
- 6. La tècnica de treball:
 - Durant els primers anys d'activitat (fins a 1625 aprox.), s'ocupa ell mateix de les seues obres.
 - No obstant això, a mesura que recull encàrrecs, anirà derivant més feina en ajudants i col·laboradors.
 - Arribarà un punt en què les seues obres són seues pel disseny. Ell intervindrà en les obres més destacades dels conjunts o fent els models.
 - Per altra banda, per a dissenyar les obres:
 - Primer realitzava dibuixos i esbossos al paper.
 - Després, feia múltiples esbossos en fang i argila, on anava treballant les actituds, els moviments, etc.
 - Si l'obra anava a fondre's en bronze, es preparava un model a escala real per a fer el motlle d'escaiola.
 - Si es feia en pedra, Bernini no treia de punt les figures; és a dir, no feia un calc exacte. Els esbossos eren assajos però no el model definitiu.
- 7. Nous models

- Crea un nou tipus de monument papal: tomba d'Urbà VIII.
- També un nou tipus de fonts monumentals, que ja no seran només arquitectòniques.
- 8. El Bernini arquitecte:
 - Les seues obres són d'un acusat classicisme. No trenca amb la tradició ni ho pretén. Vol donar a la Roma papal l'aspecte universal i etern que mereix, essent un continuador de la tradició arquitectònica romana.
 - És escultor de vocació i formació i això es veu en la seua faceta arquitectònica, perquè sempre concebrà l'arquitectura com una vertebració d'elements escenogràfics.
 - Jugarà amb la monumentalitat. Un dels trets diferencials de les seues construccions serà la seua grandària, la seua pretensió monumental.
 - A més, la presència de l'escultura serà molt important.

Obres:

San Sebastià (1616-1617)

Realitzada per a la família Barberini, una de les més importants de Roma en aquell moment, i que serà fonamental per a aquest artista. És una obra d'adolescència, en la que ja mostra una capacitat precoç, encara que l'obra està molt vinculada a principis manieristes.

Papat de Pau V – Borghese (1605-1621)

Encàrrecs Scipione Borghese (1618-1624):

Eneas i Anquises (1618-1619)

- Sembla que és la primera obra de mida gran que fa.
- Fa servir una composició plenament manierista, disposant el moviment i els personatges en espiral, recordant així a l'escultura de Giambologna.
- Encara que és obra de joventut, revela precisió, vigor i fermesa d'execució.
- El tema és mitològic: Eneas fugint de Troia, amb son pare Anquises (que sospesa als *penates*, deus de la llar) i son fill Ascanio (portant el foc de la llar).
- En les següents escultures hi ha un procés d'emancipació i de desenvolupament propi molt ràpid.

Rapte de Prosèrpina (1621-1622)

- Interès en la captació d'un instant narratiu, l'instant clau o punt àlgid d'una narració.
- Hi ha un gran realisme en la captació del detall i de les textures.
- Les escultures pertanyen al mateix espai en què es troba l'espectador.

Apol·lo i Dafne (1622-1624)

- De nou, l'interès es troba en la captació de l'instant decisiu: tot just quan Apol·lo assoleix Dafne i aquesta comença a transformar-se en llorer. Ambdues expressions estan perfectament representades: ella, que va petrificant-se; ell, que ha aconseguit el seu propòsit, comença a adonar-se de què alguna cosa no va bé.
- L'instant: l'espectador és part del moment decisiu, es troba en el mateix lloc i el mateix pla que la narració representada. (Enllaça, per exemple, amb les obres contemporànies en pintura: Guido Reni, o inclús Caravaggio).
- Això pren sentit total amb el David.

David (1623-1624)

- David es troba en el moment exacte de la concentració, però a diferència del *David* de Miquel Àngel, aquesta acció es continua, està succeint i nosaltres som part. En algun lloc de l'espai que compartim amb ell es troba Goliat, i David està a punt de colpejar-lo.
- La composició ja no és en espiral, sinó que explora les possibilitats de les diagonals i de la tensió dramàtica que transmeten.

Papat d'Urbà VIII – Barberini (1623-1644)

Santa Bibiana (1624-1626), escultura

- Amb santa Bibiana, es produeix el canvi determinant dels seus principis escultòrics.
- A més de la narració i de les qualitats, entra en joc el concepte plenament espiritual de l'escultura.
- Per tal d'abastir aqueixa espiritualitat, l'escultor farà servir tots els recursos expressius possibles, especialment lumínics i cromàtics. Per això, introdueix la roba i els cortinatges quan es tracta de conjunts.
- Es percep el canvi entre una escultura de caràcter més recreatiu (anterior), i una altra que ja ha de complir amb una funció religiosa, i adequar-se a l'esperit de la Contrareforma.

Santa Bibiana (1624-1626), façana

- És el primer esforç de Bernini en el camp arquitectònic.
- És innovadora perquè, sobre un tram central que es projecta lleugerament cap a fora, disposa un temple o frontispici molt destacat en altura, que reforça l'accent vertical de la façana. Pareix la façana d'un palau més que d'una església.

Palazzo Barberini

- Bernini assumeix la direcció de l'obra rere la mort de Maderno el 1629. Continua amb els seus plans, amb l'ajut de Borromini fins al 1632. Se li atribueix l'escalera quadrada, encara que podria haver estat dissenyada pel mateix Maderno. (També hi ha autors que li atribueixen l'escalera oval).

Baldacchino (1624-1633)

L'any 1624 serà fonamental per a Bernini, perquè a partir d'aquell moment estarà vinculat, quasi tota la seua vida, a l'obra de sant Pere del Vaticà. El papa Barberini el posa al capdavant de les obres de decoració de la basílica i de l'ampliació que havia fet Maderno.

El que semblava més imperiós era un dosser o baldaquí sobre la tomba de sant Pere, i les gegants proporcions de l'església exigien una solució que no fóra corrent.

- Existia la tradició de cobrir l'altar major amb un baldaquí, dosser o tabernacle efímer durant algunes ocasions, i ja en 1610 es va encarregar a Maderno un projecte de baldaquí, on incloïa les **columnes salomòniques**:
 - o A la basílica de sant Pere hi havia 12 columnes helicoidals, que segons la tradició havien arribat des de Jerusalem amb santa Elena, i que procedien del temple de Jerusalem o de Salomó. En realitat, es tracta de columnes de creació grega, que arribaren a la basílica entre els segles V i VI. A l'antiga basílica de sant Pere estaven col·locades a la manera d'una pantalla enfront de l'altar i al voltant d'aquest.
- Durant els deu anys de realització d'aquest baldaquí, Bernini tingué en compte moltes referències i models, com el de Maderno; no obstant això, es tracta d'un conjunt molt original i que no haguera estat possible sense la seua genialitat.
- És una grandiosa combinació d'una estructura arquitectònica amb escultura monumental i efectes pictòrics.

- La idea d'usar les columnes salomòniques, fora o no de Bernini, enllaçava amb la tradició catòlica i, per la seua grandària contrastada amb les columnes originals, expressen simbòlicament el canvi des de la senzillesa dels primers cristians al triomf de l'església contrareformista sobre tot el món.
- A més, la seua forma ajudava a resoldre el problema inherent a una estructura arquitectònica d'aquest tipus: qualsevol altre tipus d'ordre habitual haguera creat un contrast massa fort amb el context; una estructura arquitectònica d'aquesta mida amb columnes jòniques, corínties... haguera rivalitzat amb l'estructura completa. Aquesta forma les fa més lleugeres visualment.
- El conjunt assoleix ja no només combinar-se bé amb el marc arquitectònic, sinó que també actua com una mediació entre l'espectador i les dimensions monstruoses de la basílica.
- En el mateix sentit actuava el seu color negre del bronze utilitzat, que també el diferencia dins de l'estructura; crea un contrast dramàtic, i situa l'estructura en una dimensió diferent: què és, una estructura real, o fingida? Forma part del món terrenal o del món celestial?
- Sobre les columnes hi ha fragments d'entaulament, encara que entre d'elles només comparteixen la cornisa, i d'ella pengen motius tèxtils, "llambrequins", que simulen els baldaquins i pal·lis tèxtils antics.
 - o Alguns arquitectes del moment van criticar que no hi havia una estructura arquitectònica completa.
 - o Un artista espanyol va criticar que l'ordre salomònic no s'estengués per tota l'estructura.
- Com a remat, Bernini va idear en un principi uns arcs que es creuaven i que estaven coronats per una figura de Crist. No obstant això, va incloure el remat de volutes ideat per Borromini.
- L'escultura juga un paper fonamental, i va destacant-se segons s'eleva l'estructura: en els pedestals es troba l'escut Barberini, en baix-relleu; en les columnes trobem fulles de llorer i abelles, símbols de la família Barberini, amb xicotets *putti* o angelets; i sobre d'elles, quatre grans àngels que sospesen garlandes que pareixen, al mateix temps, sostindre les volutes del remat. Sobre els llambrequins, angelets sostenen els emblemes del papat.
- Per damunt de tot, la creu com a símbol de triomf de la cristiandat: és un magnífic estendard dels principis de la Contrareforma.

Altars de les relíquies

Durant la realització del baldaquí, es va encarregar a Bernini la remodelació i decoració dels quatre grans pilars de la basílica.

- Bernini va resoldre dedicar aquesta decoració a quatre dels sants dels quals es trobaven relíquies relacionades a la Basílica: Sant Longí (Bernini, dissenyada cap a 1630, feta entre 1635-1638), santa Verònica (Francesco Mochi, 1629-1640), sant Andreu (Francesco Duquesnoy, 1629-1649) i santa Elena (Andrea Bolgi, 1629-1639).
- Aquestes escultures gegants es troben en enormes nínxols o fornícules. Sobre d'elles, Bernini va idear unes balconades que servien com a grans expositors de les relíquies relacionades amb els sants representats. Els suports d'aquestes balconades són aqueixes antigues columnes salomòniques que hi havia a la basílica, de manera que Bernini assoleix vincular-les amb l'obra del Baldaquí i situar-les a un lloc destacat de la basílica.

Longí (1628-1638)

- Bernini es va reservar el nínxol del pilar que rebia directament la llum del sol, per tal de sumar efectisme a la seua estàtua de sant Longí.
- Per a una escultura d'aquesta mida, Bernini va preparar nombrosos esbossos. Després d'un primer disseny, traslladat a l'estuc en 1631 per a provar-lo in situ, va introduir modificacions i va començar la figura final.
- Situat a una fornícula, no hi ha dubte sobre la perspectiva frontal d'aquesta escultura.

- La llança i els braços estesos configuren el triangle amb què es compon la figura. L'expressió es dirigeix cap a la llum, representant el moment en què reconeix a Crist com a fill de Déu. Els vestits es nuguen baix un dels braços i ondeggen de manera artificiosa i nerviosa.
- L'escultura és d'un moviment en realitat senzill; el dramatisme el trobem, ja no sols a l'expressió física en si, sinó també als moviments dels plecs i als contrastos que es generen pel clarobscur, i per les diferents textures emprades (polidesa de la pell; tacte envellutat de les diferents parts).

Els campanars de la façana de sant Pere del Vaticà

La façana projectada per Maderno comptava amb dos campanars, però com ja vam dir, no arribaren a fer-se. Des d'aleshores diferents arquitectes van fer projectes, per diferents motivacions, però cap es va prendre seriosament fins a Bernini. Aquest reprèn el projecte però introdueix modificacions, adaptant-les al seu gust.

- Va començar a construir la torre sud (esquerra) cap a 1636. No obstant això, en 1641 la construcció es va interrompre perquè les subestructures no estaven suportant el pes. En 1646, durant el papat d'Innocenci X, va ser desmantellada totalment i Bernini va perdre la poca simpatia que li tenia aquest papa, i va estar durant uns anys sense rebre encàrrecs papals.
- Uns anys després va presentar un nou projecte per a la façana, que consistia en reforçar les torres, separant-les de la façana per a evitar que aquesta sofrís danys, i respectant la configuració que li havia donat Maderno, donant-li unes proporcions més harmonioses. Però no es va acceptar.

Papat d'Innocenci X – Pamphili (1644-1655)

Al perdre la simpatia del Papa, Bernini haurà d'atendre encàrrecs per part d'altres membres de la societat, i així assumirà l'encàrrec de la capella de la família Cornaro.

Capella Cornaro (1647-1652)

És una capella que es troba a l'església de *Santa Maria della Vittoria*, una església de l'orde del Carme. Encarregada per un membre de la important família Cornaro, molts dels seus membres havien estat membres poderosos de l'església.

- És una obra mestra de Bernini on desenvolupa en tota la seva esplendor el concepte del *Bel Composto*, perquè és un conjunt perfectament integrat d'arquitectura, pintura i escultura, tant en el sentit estètic com en el sentit narratiu.
- L'Esperit Sant apareix pintat a la volta, en un trencament de glòria on àngels i querubins l'adoren. És un fresc pintat per Guidobaldo Abbatini però seguint la idea de Bernini. Una finestra il·lumina aquesta escena.
- La llum, tanmateix, il·lumina l'escena representada a l'escultura principal, tant de manera figurada (rajos) com real (llum natural).
- Es tracta de l'Èxtasi de Santa Teresa, moment descrit en els textos d'aquesta santa que va reformar l'orde del Carme, i que és un dels màxims exponents de la literatura mística espanyola. Ací portem el text que va servir d'inspiració a Bernini:

«Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal [...] No era grande sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan (deben ser de los que llaman querubines) [...] Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las

entrañas; al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto».

- Com podem comprovar, el text es representa fidelment. L'àngel pareix haver baixat de la representació superior de la volta.
- Als costats de la capella, dos balconets s'obrin en perspectiva fingida per a fer presents de l'escena als membres, ja difunts excepte un, de la família Cornaro.
 - o Es tracta d'uns dels primers retrats de grup escultòrics, en plena concordança amb aqueixos retrats de grup que es popularitzen a la pintura.
- Bernini ha anat més enllà de tot el que havia fet, concebant l'obra d'art de manera total, integrada. Tot el conjunt i els efectes que genera formen part de l'obra.
- Quant al **grup central**, realitzat en marbre, és d'una qualitat extraordinària.
 - o A l'àngel ha aconseguit plasmar perfectament aqueixa descripció ("*No era grande sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan*"). Té una anatomia menuda i delicada, les robes s'ajusten al seu cos, com menejades per una brisa celestial; Bernini ha aconseguit fer-les parèixer d'un teixit lleuger, quasi vaporós, amb el plegat menut i nerviós. Aquest plegat, i la manera en què s'ha tallat el cabell, recorden també a les flames del foc.
 - o Quant a la santa, apareix transida d'aqueix dolor plaent, levitant no sobre un núvol, sinó sobre una matèria indeterminada (buit, fosc, fum?) i desmaiada, sense coneixement, per l'experiència divina del contacte amb Déu. Bernini ha aconseguit una representació totalment creïble: en contrast amb les robes de l'àngel, les seues semblen més pesades i tosques, com efectivament era l'hàbit del Carme; i més es nota la diferència amb la toca, que sí sembla més lleugera que la resta de l'hàbit.
 - o Bernini també va preparar a consciència aquesta escultura amb dibuixos i models.

Font dels quatre rius (1648-1651)

El Papa volia instal·lar a la *piazza Navona* (on estava el seu palau familiar) una font amb un obelisc que en aquell moment romania desmuntat. Borromini havia pensat en dedicar aquella font als quatre grans rius del món i havia ideat el sistema per a proveir-la d'aigua, i possiblement fóra en principi l'encarregat de fer-la.

- No obstant això, un amic de Bernini casat amb una neboda del Papa, va aconseguir posar una maqueta del disseny de Bernini a la vista d'aquell, i li va agradar tant que va resoldre encarregar-li la font, encara que no li tenia molta simpatia.
- Bernini va idear una gran roca en forma d'illa, de la qual broden els quatre grans rius del món. Cadascú està representat per una estàtua i el conjunt està dominat per l'obelisc, rematat amb la Paloma dels Pamphili, i que ací s'interpreta com l'església triomfant sobre els quatre continents i sobre totes les religions (pagana-egípcia i protestant).
- La talla i la construcció, feina realitzada per moltes mans, va ocupar entre 1648 i 1651, i es va realitzar en marbre travertí.
- Es considera que Bernini va concloure la roca, la palmera, el lleó i el cavall, que es van fer *in situ*.
- Les figures dels rius les feren ajudants seus, seguint els seus dissenys, entre 1650-1651:
 - o Antonio Raggi, el Danubi.
 - o Jacopo Antonio Fancelli, el Nil, que té el rostre cobert perquè la llegenda deia que el seu naixement havia estat molt temps sense descobrir-se.

- Francesco Baratta, el riu de la Plata (una persona de color amb monedes, en referència a la riquesa d'Amèrica)
- Claude Poussin (?), el Ganges
- A aquesta font ha desaparegut tota simetria i referència a l'estructura arquitectònica; és un plantejament molt original, perquè "naturalitza" la idea de font. En ella, l'element fonamental ja no és ordenar la manera en que broda l'aigua, sinó que és l'aigua en si mateixa. Dona la idea de naturalesa salvatge.

Papat d'Alexandre VII – Chigi (1655-1667)

Sant'Andrea al Quirinale (1658-1670)

Es tracta de l'església construïda per al noviciat dels jesuïtes a Roma. El solar era xicotet i va haver d'aprofitar molt el terreny, per això es va construir amb una planta ovalada, però amb el costat més llarg paral·lel al carrer, i el més curt perpendicular a l'entrada, configurant-se com a eix principal.

- **Exterior:**
 - Bernini assaja els jocs de corbes i contra corbes, concavitats i convexitats. La façana s'obri dins d'una gran concavitat al carrer. En realitat la façana es presenta com una gran portada, emmarcada amb un frontispici o temple, que li dóna molta verticalitat. El frontó és convex i se sosté amb dues columnes disposades en obliquïtat. El cos de l'església, ovalat, també respon a aquests jocs de corbes.
- **A l'interior,** trobem quatre capelles a cada costat, amb el mur articulat mitjançant pilastres.
 - Una qüestió molt innovadora és la disposició als eixos laterals de pilastres, i no de capelles. Així s'aconsegueix no crear espais subalterns que resten preeminència a l'espai central.
 - En aquest sentit, les capelles no destaquen per aqueix motiu. A més, hi ha diferències d'il·luminació per a crear el contrast entre l'espai central i els laterals.
 - L'església està concebuda per a concentrar la vista en l'altar major: es troba en un espai còncav, visiblement separat de l'espai central amb dos parells de columnes.
 - Bernini vol transmetre la idea de l'ascensió de sant Andreu. Des de la pintura, el sant contempla la glòria que s'obri per a rebre la seua ànima. Bernini ha obert una llanterna per a il·luminar aquest espai i completar la simulació.
 - Sobre l'altar hi ha una escultura de sant Andreu pujant al cel, i la llanterna de la volta és com una obertura per a acollir-lo. Els angelets l'esperen.
 - La volta està decorada amb un enteixinat d'estucs que simulen l'efecte òptic de distància. Sobre les finestres, que il·luminen de manera diàfana la volta dorada, hi ha escultures d'estuc, fetes per Antonio Raggi.

Càtedra de sant Pere (1657-1666)

Amb aquest Papa, Bernini torna a rebre encàrrecs vaticans. És ja un artista completament madur, amb una gran personalitat i caràcter, i el vistiplau del papa li donarà ales per a crear els seus conjunts més personals i monumentals.

Respecte a la càtedra de sant Pere, a la basílica es conservava una relíquia que es pensava que era l'antiga càtedra o seient de l'apòstol. Hem de saber que la basílica de sant Pere no és la catedral de Roma (aquesta és l'església de sant Joan del Laterà), però és el símbol de la continuïtat del papat i de la primacia dels bisbes de Roma des de sant Pere.

El conjunt escultòric ideat per Bernini com a reliquiari i exaltació de la càtedra és de bronze i estuc.

- Representa a quatre dels pares de l'Església, especialment destacats per la seua afirmació apostòlica (és a dir, perquè en els seus textos confirmen especialment la continuïtat de

l'església primitiva en el Papat): sant Agustí, sant Ambrosi, sant Atanasi i sant Joan Crisòstom.

- Entre ells s'enlaira, sospesada de manera simbòlica per ells, la representació de la càtedra.
- Un trencament de glòria, amb núvols i angelets que envaeixen l'estructura arquitectònica i l'oculten parcialment, s'obri a una finestra amb vidriera que representa l'Esperit Sant.
- En principi es va idear a una escala més reduïda; no obstant això, en 1660 es va fer una prova amb models d'algeps i fang i es va veure que era massa xicotet. Bernini va ampliar l'escala i en 1661 es va fer una nova prova.
- Per a tot el procés va tenir treballant al seu servei fins a 35 ajudants.
- Bernini va valorar moltes idees per a este espai, però tenia una prou clara, i era que l'efecte hauria d'estar en conjunció amb el del baldaquí. Es tractava d'un efecte molt pictòric, en línia amb allò del "*tableau vivant*". També és un exemple perfecte de "*bel composto*", de fusió d'arquitectura, escultura i pintura:
 - o L'arquitectura apareix inclosa dins del conjunt perquè el trencament de glòria no oculta les columnes, i per la perfecta integració i efecte del baldaquí.
 - o Hi ha un genial joc escultòric: des de la llunyania sembla quasi una pintura, després un relleu, però és un conjunt totalment tridimensional.
 - o El efecte pictòric apareix amb la bicromia dels elements.
- Tot el conjunt és una afirmació del Papat i de la superioritat de l'Església romana.

Plaça de sant Pere (1656-1667)

La funció principal que havia de complir aquest espai era acollir i congregar d'una manera adequada als fidels que acudien per a rebre les benediccions papals, ja fora des del balcó principal de la basílica o des de les estances privades del Papa. A més, es necessitaven espais coberts o corredors per a protegir als peregrins de la pluja o el sol, i per a poder celebrar processons litúrgiques com el Corpus.

- En principi, Bernini va pensar fer una plaça similar a un pati de palau, amb galeries laterals.
- Però finalment, va resoldre desenvolupar unes columnates arquivades, que resultaven molt més monumentals, feien una major referència a l'antiguitat i tenien menys vinculació amb l'arquitectura civil.
- A més, l'objectiu era que les estructures tingueren la menor altura possible, perquè més altes rivalitzarien amb la façana de Maderno, que inconclusa, havia quedat tan aplanada.
 - o De fet, ja sabem que Bernini havia tractat d'intervenir en la façana: primer, amb uns campanars que s'enderrocaren cap a 1646; després, amb uns campanars exempts que no van passar de la idea.
- De manera que ara havia d'intentar equilibrar la façana amb efectes òptics, més que estructurals.
 - o Per a donar-li una major sensació d'altura a la façana, la va unir amb llargs i relativament baixos corredors que continuen les columnates.
 - o Estos dos corredors formen el que s'anomena "*piazza retta*", amb planta trapezoidal perquè no hi havia altra manera de traçar-la, ja que a la dreta hi havia les habitacions privades i el palau apostòlic.
 - o Sorteja aquestes estances, ja era possible ampliar la plaça.
- Una de les idees per a donar-li forma oval va ser que l'església abraçava als peregrins, i les columnates serien com els seus braços.
- Encara que la forma de la plaça és ovalada, Bernini va simplificar el disseny, donant-li a les columnates forma semiesfèrica. Al centre es trobava un obelisc, que ja estava instal·lat allí, amb la font de la dreta, que va ser desplaçada per Bernini, i reproduïda a l'esquerra.
- Les columnates són estructures arquitectòniques amb un gran sentit escultòric: la visió de les columnes sempre és canviant, pareix un bosc d'unitats individuals, però l'uníson de totes elles produeix una gran sensació de monumentalitat i poder.

- Les columnes són dòriques, però l'entaulament és jònic, que aporta un poc més de verticalitat. Damunt hi ha una llarga balustrada i, sobre l'eix de les columnes, escultures de sants.
- Quan es va concebre, Bernini havia projectat un tercer braç que tancava l'oval de la plaça. Després, el va desplaçar un poc més enrere per tant que l'espectador tingués una perspectiva prèvia de tot el recinte ovalat.
- Tenint en compte que tot el barri previ al Vaticà estava configurat per carrers estrets i cases de dues o tres altures, l'entrada a la plaça era una autèntica sorpresa. Aqueix tercer braç formava part d'aqueixa idea de sorpresa i canvi bruscat, però finalment no es va fer.
- L'obertura a partir dels anys 30 del segle passat de la *Spina del Borgo* ha aconseguit que pugui veure's la cúpula en perspectiva, però ha canviat per sempre la concepció que Bernini tenia de la plaça.

Scala Regia (1663-1667)

Mentre es construïa la plaça de sant Pere, Bernini va dissenyar i va construir també la *Scala Regia*. Aquesta escalera comunicava els apartaments papals amb la basílica i la plaça de sant Pere, però per això, Bernini havia d'adaptar-se a un espai molt estret i difícil. La solució:

- Rememora l'enginy de Borromini a la *Galleria Spada*: és una monumentalització d'aquella idea.
- L'efecte òptic l'aconsegueix disminuint l'altura de les columnes a mesura que s'allunyen, unint-les al mur progressivament. L'ús de l'ordre columnari en realitat amaga la convergència dels murs, que estreiteix el corredor, i dona la sensació d'una ampla escalera.
- Hi ha una progressió cap a la llum, des de l'inici de l'escala, fins a un replà també il·luminat, i el final, amb una gran finestra.
- Però no desenvolupa la perspectiva en una clau tan matemàtica o geomètrica com Borromini: de fet, no aplica l'arquitectura obliqua: no traça els elements en obliquïtat, sinó a la manera canònica (amb falques). És a dir, la perspectiva l'assoleix amb recursos més escenogràfics que no tècnics, perquè la seua formació no és la d'un arquitecte (i aquesta és una de les grans diferències que té amb Borromini).
- Al replà inicial, que connecta amb el nàrtex de la basílica, Bernini va resoldre disposar una escultura de Constantí, l'emperador que es va convertir al catolicisme i que segons la tradició havia donat Roma a l'església.
- Era una escultura que feia temps que volia fer-se i Bernini troba aquest lloc com l'ídoni, en el nexa entre el caràcter terrenal i temporal del Papa (les habitacions) i l'espiritual o religiós (la basílica).
- Bernini va disposar l'escultura de cara a una finestra oculta, cap a la que va dirigir la mirada de l'emperador.
- Així, es percep a aquesta escultura el desig d'integració de les diferents arts per part de Bernini, donant lloc a aqueixa idea de *Bel composto*.
- També es veu aqueix caràcter dramàtic de la representació: representa el moment exacte en què Constantí rep la visió de la creu abans de la batalla de Milvi. La llum el cega i el sorprèn, i el cavall s'esglaia.
- És una escultura tridimensional però que s'utilitza a la manera de relleu. La presència del cortinatge posterior reforça un pretès caràcter d'aparició, fent present l'escena.

Viatge a França (1665)

El 1664, Colbert, primer ministre de Lluís XIV, va sol·licitar a Bernini uns plànols per al palau del Louvre. Després d'enviar-los, Colbert li va demanar rectificacions, i una vegada enviades, en 1665 va convidar a Bernini a viatjar a França. Ell va arribar a París en juny, tractat quasi com un príncep.

El Louvre

- D'aquest projecte en parlarem dins del tema de França.
- Aquest era el vertader sentit del viatge.
- Els seus primers projectes no van ser acceptats perquè eren massa revolucionaris, i l'últim es va començar però l'oposició dels arquitectes francesos va fer que finalment no s'acabés.

Bust de Lluís XIV

- Va començar prenent apunts ràpids al paper i en argila. Són dos mitjans diferents:
 - o Els apunts en paper estan destinats a captar el semblant i el caràcter del protagonista; els d'argila, per a pensar i trobar la composició idònia.
- Una vegada desbastat el marbre, va deixar a un costat els apunts i models i va treballar directament la pedra.
- La roba va ser tallada pel seu ajudant, Giulio Cartari.
- El rostre i cabell els va fer en 13 sessions d'una hora cadascuna. L'últim que va tallar van ser els ulls.
- Es tracta d'un retrat d'una gran solemnitat, més que de paregut amb el representat.

Lluís XIV a cavall

- Es va enviar a Paris l'any 1684, després de la seua mort.
- No va agradar i va ser retocat per Girardon.

Tornada a Roma

Pont de sant'Angelo

Clement IX (1667-1669) va encarregar una nova decoració per al pont que donava accés al Vaticà. Foren deu àngels de mida superior a la natural, dirigits i dissenyats per Bernini.

- Ell va realitzar l'àngel de la corona i l'àngel portant la llegenda INRI, els dos l'any 1668.
- Va treballar partint de dibuixos i esbossos, i els va concebre de manera simultània. De fet, formaven una parella complementària.
- Els àngels de Bernini van agradar tant que es van instal·lar a *sant Andrea delle Fratte*, mentre que s'encarregaren dues còpies per al pont. L'àngel de la llegenda el va començar Giulio Cartari, però alguns especialistes diuen que va ser conclòs pel mateix Bernini.

Capilla Altieri (1674)

És un encàrrec d'un familiar del Papa Clement X

- (Església de san Francesco a Ripa)
- Beata Ludovica Albertoni, beatificada en 1671.
- Més de setanta anys.
- Espai amb una cavitat oberta per Bernini rere l'altar per a revelar la visió de la mort de la Beata. Llau en un llit baix un quadre de la Sagrada Família (fet per G.B. Gaulli). L'efecte il·lusori de l'escena s'assoleix mitjançant la il·luminació indirecta de les finestres laterals.
- La visió està emmarcada per un arc atrompetat que dóna perspectiva i caràcter il·lusori al conjunt.
- Els angelets dirigeixen la mirada al rostre de la santa.

Escultors de la generació de Bernini: Algardi, Duquesnoy.

Francesco Duquesnoy (1597-1643)

- Naix a Brusel·les, fill de Gerome Duquesnoy, un important escultor flamenc. Arriba a Roma en 1618 i allí mor en 1643. Durant la seua vida es mourà dins del cercle classicista: va viure amb Poussin i era molt amic de Sacchi.

- Entre 1627 i 1628 va treballar per a Bernini, per exemple, a les obres del baldaquí. A més, se li va confiar la realització d'una de les escultures dels pilars de sant Pere: la de sant Andreu (1629-1640).

Santa Susana (1629)

- Amb la mà dreta sospesava la palma que feia referència al seu martiri, i amb la mà esquerra assenyala tímidament l'altar; la mirada es dirigeix cap als fidels.
 - o De manera que es tracta d'una obra que, com les de Bernini, dialoga amb l'espai que l'envolta, i connecta el seu sentit narratiu amb l'espectador i l'espai real.
- És un gran estudi del natural, però tractat a la manera clàssica, de l'antiguitat.
- El suau *contrapposto* i la textura i caiguda de les robes estan inspirats en obres antigues; de fet, a l'època es va valorar molt pel tractament tan clàssic dels plecs i dels teixits: no hi ha moviment en ells, sinó que cauen per efecte de la gravetat.
- Totes les línies compositives estan totalment equilibrades, la sensació és de repòs i serenitat.
- És una actualització de l'ideal clàssic, però transportat o traslladat als sants.

Sant Andreu (1629-1640)

- Aquesta enorme escultura presenta una postura, un *contrapposto*, i una caiguda de les robes igualment classicistes.
- No obstant això, ací hi ha una major exploració dels recursos lumínics i de clarobscur.
- L'escultura, igual que la santa Susana i les de Bernini, dialoga amb l'espai i sense ell no seria autosuficient.
- El nínxol on es troba aombra la creu, donant-li efecte tridimensional a tota la figura; i la mirada i tota l'expressió es dirigeix cap a la llum que entra per la cúpula.

Tomba de Ferdinand van Eynde (1633-1640)

- L'interès especial de Duquesnoy es va centrar en la representació de angelets o "*putti*", als quals va aconseguir dotar de vivesa i esperit infantil.
- Es va inspirar per als seus *putti* en les obres de Tiziano, especialment en *l'Ofrena a Venus*.
- Amb els seus *putti* va consolidar un gènere que tindria un gran èxit i del qual no escaparia ni Bernini.

Duquesnoy va morir l'any 1654. No va rebre cap gran encàrrec ni tampoc va tenir un gran deixeble. No obstant això, va tenir una considerable influència que es va exercir, més que per la fascinació de la seua personalitat, per les qualitats objectives de les seues obres.

Alessandro Algardi (1598-1654)

Procedent de Bolonya, on havia freqüentat als Carracci (Ludovico), es trasllada a Màntua i després a Roma. A la seua arribada es va dedicar a la restauració d'escultures antigues, i durant algun temps el seu taller va ser quasi tan gran com el de Bernini, sobretot durant el papat d'Innocenci X.

- Per la seua formació i interessos, Algardi estava connectat amb el classicisme de Poussin, Duquesnoy y Sacchi; no obstant això, es va veure molt influït per Bernini, amb qui va treballar en diverses ocasions.

Santa Maria Magdalena i sant Joan Evangelista (1628, a *san Silvestro al Quirinale*)

- Estan fetes amb estuc.
- Són característiques de la seua obra
- Es tracta d'escultures d'un gran deute classicista: representen un estat espiritual, amb major o menor serenitat, però no un moment determinant de l'acció.

- Les figures es troben a un pla espiritual, diferenciat de l'espectador; no hi ha una connexió directa amb l'espai o el fidel.

Camillo Pamphili i Laudivio Zacchia (1644-...)

- És un retrat majestàtic, molt realista però també molt llunyà, allunyat de l'espectador. Impassible i sever. "El talent [d'Algardi] en la sòbria representació del caràcter ha sigut sempre admirada".

Tomba de Lleó XI (1634-1644)

- Reitera una composició piramidal, amb el Papa beneït i amb les virtuts en un pla anterior, però simplificant-la. Afegeix les representacions de la magnanimitat i liberalitat.
- No hi ha policromia: tot és marbre blanc
- La figura del Papa és molt més dubitativa, no té l'ímpetu de la de Bernini.
- No hi ha acció: tot és reposat.

La decapitació de sant Pau (1641-1647, església de sant Pau, Bolonya)

- Són figures d'un gran classicisme, tant en postures i gestualitat com en el tractament dels cossos.
- Òbviament, l'esperit barroc està present en els panys o el realisme de sant Pau, o en la composició diagonal del cos del botxí.
- No obstant això, les figures estan perfectament traçades i diferenciades: cada una és un bloc diferenciat i, encara que hi ha un diàleg narratiu entre elles, la relació no és dramàtica, i la presentació del moment és clara i diàfana.

Encontre de Lleó I i Atila (1646-1653)

Representa el triomf de l'església, representada pel papa Lleó el Gran, enfront dels bàrbars, en aquest cas, Àtila, que amenaçaven la seu de Roma l'any 452. El papa du una escolta de cardenals a cavall i aconsegueix la retirada dels huns en el riu Mincio, prop de Màntua. Inclou les figures llegendàries de sant Pere i sant Pau en el cel, sostenint espases. Aquesta representació de l'alliberació de Roma és una clara al·lusió a les lluites del papat contra França, que estaven produint-se aleshores.

- La interpretació d'Algardi és senzilla però convincent. Solament el Papa i Àtila s'adonen de l'aparició de sant Pere i sant Pau, i Àtila comença a fugir.
- L'escena està composta en tres parts i tres blocs de marbre: la Papal, la d'Àtila, i la superior.
- Té una gran mida: més de 7 metres d'alçària.
- L'espai òptic no té res a veure amb el representat pels artistes del renaixement. Algardi utilitza gradacions en la projecció de les figures per produir la sensació de profunditat. Les més properes són quasi tridimensionals, i això les converteix en el nexa entre l'espai real i l'artístic o representat.
- Marcarà tendència: fins aleshores aquests altars havien estat ocupats per grans pintures; a partir d'ara, moltes vegades s'optarà per aquests relleus.
- Això es deu al fet que el relleu és una forma a mig camí entre la il·lusió pictòrica i la realitat, perquè els cossos tenen un volum real, hi ha una vertadera profunditat i existeix una transició gradual entre l'espai de l'espectador i el del relleu.
 - o Segons Wittkower: "El relleu escultòric va satisfer més eficientment que la pintura il·lusionista el desig barroc d'esborrar les fronteres entre la vida i l'art, entre l'espectador i la figura (...). Fou Algardi el que va crear el relleu pictòric del Barroc (...)"
 - o Però... de veres va ser Algardi?

Cortona, arquitecte

Cortona va ser un pintor que també va treballar com arquitecte, encara que aquesta mai va ser la seua activitat principal, sinó que era una mena d'afició. No obstant això, és un dels arquitectes que millor interpreta l'herència de Miquel Àngel, junt amb Borromini, encara que amb un llenguatge molt diferent, més classicista.

- Igual que Borromini, va ser especialment imaginatiu. Va incorporar la flexibilitat curvilínia a les façanes, va conjugar elements rectes i corbs, i va explotar al màxim els efectes pictòrics i escultòrics dels elements arquitectònics, com ara columnes, entaulaments, etc.

Santi Luca e Martina (1635-1650)

- En ella s'aprecien aqueixes conjuncions de trams rectes amb trams corbats, fent una reinterpretació de les plantes de creu grega renaixentistes, com ara la de Miquel Àngel per a sant Pere.
- La combinació en els pilars de pilastres (ressaltades) amb columnes que semblen embotides dins del pilar recorda al referent de Miquel Àngel. Les ombres creades per les columnes generen un clarobscur que crea un ritme que dirigeix la mirada cap a l'altar.
- La façana és molt original: la curvatura del tram central, en convexitat, pareix produïda pels potents i remarcats trams laterals, que sembla que el comprimeixen.
- Hi ha diferències amb les obres de Borromini: no hi ha ordres gegants; la disposició dels elements és classicista.

Santa Maria della Pace (1656-1657)

- Trasllada a la façana el concepte de teatre: el pòrtic sembla l'escenari, la plaça el pati de butaques, i les cases laterals les llotges.
- És també molt teatral per l'accés a la plaça, estret, que sorprèn l'espectador.
- La façana, projectada en convexitat (més acusada al cos inferior, més suau al superior) està abraçada per dos braços còncaus.
- Hi ha una recerca de ritmes compositius i lumínics: columnes a parelles, els ressalts i entrants laterals dels cossos inferior i superior, l'opacitat del pòrtic i de diferents elements...

L'arquitectura romana contemporània: Rainaldi i Longhi.

Carlo Rainaldi (1611-1691)

- La seua obra està molt vinculada a l'arquitectura del nord d'Itàlia.

Santa Maria in Campitelli (1663-1667)

- És una curiosa façana que introdueix a Roma el model de façana amb dos templets que ocupen els dos pisos, molt similar a la que Ricchino havia fet per a *sant Giuseppe* de Milà.
- La tradició romana està present en l'augment del volum de les pilastres, les mitges columnes i les columnes exemptes.
- Així mateix, acusa les tendències de l'alt barroc romà amb els potents frontons i les formes voluminoses i pesades dels elements, com també en la multiplicació de les columnes.

Martino Longhi el jove (1602-1660)

- La reputació d'aquest arquitecte es basa sobretot en la realització d'una façana de gran mèrit:

Santi Vincenzo ed Anastasio (1646-1650)

- El tret més característic d'esta façana és la multiplicació de suports al voltant de la porta principal i de la finestra del cos superior.
- Aquesta terna, que avança progressivament cap al centre, es trasllada als entaulaments, que estan escalonats. Tot li dona al disseny dinamisme i empena.

- A pesar d'eixa espenta central, les columnes laterals serveixen de contrapunt i complement rítmic al conjunt central. La sensació de continuïtat és causada per la continuació del mateix entaulament.
- Els jocs d'entaulaments i escultura decorativa han dut a considerar aquesta obra com deutora del manierisme.

Arquitectura del nord i sud d'Itàlia: Longhena i Guarini

Baldassare Longhena (1598-1682)

- És l'únic arquitecte venecià que pot equiparar-se als romans, format en la tradició estereotòmica tradicional.
- La seua obra fonamental és *santa Maria della Salute* (a partir de 1631), situada en un monumental lloc, en la boca del Gran Canal.
- Té planta octogonal rodejada per una galeria, un tipus de planta ja utilitzat en l'antiguitat i durant l'edat medieval.
- De fet, la incorporació de les columnes, incorporant aquest model de planta en una tradició "clàssica", és eminentment decorativa i escultòrica.
- És una audaç construcció, principalment per la sorprenent diferenciació dels espais laterals i la seua integració geomètrica amb l'espai central, mitjançant biaixos i obliqüïtats. Perspectives visuals i connexions de caràcter escènic.

Guarino Guarini (1624-1683)

Ingressa en l'orde teatina i viu per tot arreu d'Itàlia, amb viatges a França, i potser també Portugal i Espanya. És un dels grans hereus del quefer de Borromini, de qui va aprendre el rigor constructiu (una arquitectura total, pensada com a tal) i els seus jocs estructurals.

No obstant això, renuncià a la puresa i coherència geomètrica de Borromini i optà per un sistema més expressiu i dinàmic, en confrontació oberta amb la lògica estàtica més clàssica. Porta l'experimentació matemàtica a un grau més capritxós i variat, amb efectes òptics originals, tot això inspirat en tradicions diferents de la romana.

- Desenvoluparà el concepte de l'infinit aplicat a l'arquitectura.
- Serà molt influent a la història de l'arquitectura, sobretot, per la difusió dels seus dissenys i models a través de la seua publicació pòstuma a *l'Architettura civile* (1737).
 - o Gràcies a aquesta publicació coneixem la seua església de santa Maria de la Divina Protecció, de Lisboa.

Santa Maria de la Divina Protecció

Va ser destruïda pel terratrèmol de 1755.

- Tenia una planta longitudinal, amb diferents trams coberts amb voltes.
- No obstant això, el disseny és molt capritxós: tots els murs i els elements es corben i ondulen, i els punts ixents que creuen la nau ja no estan units per un arc; al contrari, contenen, en la zona de la volta, finestres encaixades en un marc redó.
- En l'alçat, el disseny és també molt original. Guarini desenvolupa tot un ordre ondulant, salomònic.
 - o A més de l'interès salomònic de la cultura del barroc europeu, Guarini potser va connectar amb el particular salomonisme hispànic, on els ordres salomònics van tindre un gran èxit.
 - o Teòrics com fra Juan Rizzi proposaven l'extensió de l'ordre salomònic a tots els elements arquitectònics.
 - o Potser Guarini va conèixer aquestes tendències en l'àmbit hispànic.
- Altre element característic de l'arquitectura de Guarini, i que s'ha vinculat a l'arquitectura hispana, és l'ús d'arcs entrecreuat en forma de nervis.

- Hi ha un gran paral·lelisme entre les seues cúpules i les d'origen hispanomusulmà.

Sant Llorenç de Torí (1668-1687)

- La forma bàsica de la planta és un octògon amb els costats corbats cap a l'interior de l'espai. Cadascú d'aquests costats consisteix en un motiu serià.
- Es dificulta la percepció clara de l'estructura original octogonal.
- Hi ha una mampara de 16 columnes que unifica l'estructura, però no per això la clarifica; més aviat, complica la percepció dels ritmes i de l'estructura.
- L'estructura queda més clara al potent entaulament, com també ocorria a les obres de Borromini.
- La cúpula és molt sorprenent, tant per la seua vinculació a exemples hispanomusulmans, com per la seua exploració dels conceptes d'infinít. Ha tractat de reduir la cúpula al mínim.

Les idees arquitectòniques de Guarini van tenir un gran èxit, especialment a Àustria i al sud d'Alemanya, gràcies a la seua difusió a partir de 1737, perquè van ser impreses.

Tema 3. El classicisme francès. La França de Lluís XIV.

3.1. Unes qüestions prèvies

“Barroc” i “Classicisme francès” (aprofundirem en aquests termes en classe).

- L'arquitectura francesa es diferencia de la italiana en moltes qüestions: el passat medieval porta l'arquitectura per altres camins, no només formals, sinó també tècnics i materials: l'ús de la pedra i de l'estereotomia.
- A mesura que avança el segle XVII trobem una major importància de l'arquitectura residencial, destinada no només a la noblesa, sinó també a famílies burgeses que, a través dels negocis i de controlar alguns sectors de l'administració, s'han enriquit. Així, hi ha una gran importància dels encàrrecs de palaus o *chateaux*; o *d'hotels* o palauets dins de les ciutats.
- Cap a la meitat del segle, França es fa amb l'hegemonia europea, substituint el paper preponderant que fins aleshores havia tingut Espanya. Lluís XIV, el “rei Sol”, va assolir el poder el 1661, portant durant el seu regnat l'absolutisme a cotes extremes. Pensadors, literats i artistes van exaltar aquesta forma de governs, perquè suposava una gran exaltació dels valors nacionals i una explosió d'obres públiques de gran envergadura. Això va crear un fort sentiment identitari de nació poderosa.
- La monarquia absoluta no va perdre l'oportunitat d'aprofitar el factor religiós, i sense fer una reforma com l'anglesa, va tractar de fer de l'església francesa una església nacional, exponent dels valors francesos i compromesa amb l'Estat absolutista. Això l'obligava també a identificar-se amb l'estil “oficial” del regne.
- Aquest “estil” de caràcter quasi nacional s'inspirava en el classicisme i era diferent del barroquisme imperant en Europa, un estil que demostrava que el poder polític i cultural de França estava per damunt de la resta de països, inclosa l'Espanya imperial.
- La influència dels grans pensadors i els descobriments científics van provocar entre els arquitectes francesos un retorn als valors clàssics, interpretats amb serenitat i rigor. Ja no es conformaren en imitar als italians sinó que es dedicaren a estudiar i aplicar els nous coneixements científics a la construcció.
- Molt important és el sorgiment de l'Acadèmia. La *Académie royale de peinture et de sculpture* va ser fundada el 1648, prenent com a model les acadèmies italianes, especialment la de *San Luca* de Roma.
 - El 1661, l'Acadèmia va passar a ser controlada per Jean-Baptiste Colbert, qui va fer de les arts el principal instrument per a la glorificació de Lluís XIV. L'Acadèmia va

assolir un grandíssim poder de control i dominació de les arts franceses, sobretot des de 1683, amb la direcció de Charles Le Brun, quan es va consolidar una forta jerarquia de membres i un estricte sistema educatiu.

3.2. El regnat d'Enric IV i Maria de Mèdici

Salomon de Brosse (1571-1626)

Naix en 1571, fill d'un arquitecte, i va començar a tindre èxit a partir de 1610.

- Es considera el precursor de Mansart pel seu desenvolupament del classicisme.
- La seua aportació fonamental va ser idear els seus edificis en termes de volum i massa, i no de decoració superficial. El més important de l'arquitectura és la distribució harmoniosa i proporcionada dels grans volums que conformen els edificis, i no tant el seu aspecte exterior (durant el manierisme francès, les façanes i exteriors dels edificis havien rebut grans decoracions, havien acaparat l'atenció).

Va construir alguns grans castells:

Palau de Luxemburg, París (1613-1624)

- Es tracta d'un palau fet per a la reina Maria de Mèdici, que va ser la reina regent des de la mort d'Enric IV el 1610 fins al 1617.
- Té una planta que es convertirà en molt típica de l'arquitectura residencial francesa: un edifici rectangular central, de distribució, amb quatre pavellons als seus cantons, on es situen els apartaments residencials. Aquest complex es nomena *Corps de logis*.
- Dues ales que surten de dos d'aquests pavellons, tanquen un pati davanter que configura el *Cour d'honneur*.
- S'aprecia perfectament aqueixa cura en la distribució dels volums que comentàvem.
- Les façanes presenten un encoixinat uniforme i lleu, molt sobri, que no trenca la claredat del contorn dels blocs, dels volums.

Palau de Blérancourt (1612-...)

- De Brosse ha volgut fer un edifici amb uns volums encara més clars i diferenciats, per això no li fica ales al conjunt, com era habitual: és d'allò més original, és el primer que trenca la forma de U habitual. Això va ser una novetat a França, perquè allí els palaus es construïen amb un pati o seguint un traçat recte.
- Altre element que contribueix a aqueixa sensació compacta, de volum tancat i definit, és el tipus de teulat utilitzat: mentre que als palaus francesos era habitual l'ús de teulats alts, amb molta pendent, al Luxemburg ja l'havia retallat i a aquest el rebaixa, i els pavellons els cobreix amb cúpules quadrades –de “racó de claustre”– molt rebaixades també.
- Aquests pavellons i les seues cobertes troben un eco als pavellons d'entrada.
- Les façanes estan tractades amb una gran severitat clàssica, tant en els elements arquitectònics com finestres.

Façana de l'església de Saint Gervais, París (1616)

- Se li atribueix el disseny d'aquesta façana.
 - o Es considera la primera façana del classicisme del segle XVII.
 - o Va ser realitzada per Clément Mérezeau entre 1616-1621, adossada a un edifici gòtic.
 - o La gran novetat que representa és constituir-se com una versió francesa de la façana romana de l'època.
 - o Fusiona, uneix, el concepte de façana de palau amb el de façana d'església “a la romana”. De Brosse inventa així una versió francesa de la façana a la manera romana.

- Per a això, De Brosse no va fer sinó utilitzar com eix centralitzador l'element més característic de les façanes dels palaus: un frontispici en ressalt, compost per la superposició de tres ordres formats per columnes que emmarquen un accés o finestra en cada pis.
- A esta estructura li va afegir dos frontons, un recte al cos inferior i un corbat al superior.
- Als costats també va afegir dos carrers laterals més baixos, component així una façana d'estil romà.
- L'elecció dels tres pisos ve determinada per l'altura de l'església gòtica interior; no obstant això, una església un cop posterior com la de sant Pau i sant Lluís, de François Derand (1634), presenta una altura molt similar, derivada del gust francès per la verticalitat als temples.

3.3. El regnat de Lluís XIII

Jacques Lemercier (1585-1654)

Va viure uns anys a Roma, d'on va tornar cap a 1614. Però la seua carrera va estar molt vinculada al favor del cardenal Richelieu, el privat del rei.

La Sorbona (1635-...)

- Es concep com a mausoleu del cardenal Richelieu, per això fusiona una planta longitudinal tradicional amb un caràcter centralitzat.
- Té una planta poc comú, que remet a l'església de *san Carlo ai Catinari* de Roma, ideada per Rosato Rosati, amb qui Lemercier potser va treballar.
- La façana al carrer és plenament deutora del quefer romà.
 - És original el pòrtic del costat nord, que buscava crear un efecte impressionant i imponent, obrint-se a un pòrtic. En ell veiem una original combinació d'elements: un pòrtic clàssic amb columnes, però amb les columnes agrupades en diferents ritmes, reiterant els de la façana lateral però donant-les vida i espai; rematat amb frontó, rere el qual s'obri un gran arc –de triomf-, rematat amb una balustrada i sobre d'ella, un teulat de faldó, i rere d'ella s'alça imponent la cúpula.
 - Els costats llargs ofereixen una visió, mentre que els curts altra, on la cúpula té una presència fonamental.
- Les esglésies de Lemercier presenten la influència de la seua estada a Roma.
 - Les façanes ho demostren, sobretot les dels trams curts: dos ordres superposats coincidents amb la nau, quedant la part superior unida per volutes als cossos inferiors que tanquen les naus laterals.
 - Lemercier va aplicar el mateix model a les esglésies de Rueil, Richelieu i la Sorbona.
 - Es considera que Lemercier va dur a França l'estil acadèmic inaugurat per Della Porta i continuat per arquitectes com Rosati, aquells que es resistiren al moviment de Maderno cap el barroc.

El pavelló Lemercier al Louvre (1624-...)

En 1624 se li encarregà continuar les obres del Palau del Louvre, començades el segle anterior.

- El Palau del Louvre havia estat un palau medieval, però al segle XVI el rei Francesc I, rere el seu captiveri a Espanya, havia decidit refer-lo com un palau del Renaixement.
- Aquelles primeres obres foren encarregades a Pierre Lescot, que va derruir part del castell medieval i va construir una de les ales de l'actual palau.
- Posteriorment, Catalina de Mèdici havia manat construir cap a 1564, enfront del complex del Louvre, el palau de les Tulleries, que es connectava amb una galeria a aquell, construïda entre 1607 i 1610.

- Doncs bé, en 1624 s'encarrega a Lemercier continuar la construcció de Lescot.
 - o Lemercier continua aquella construcció, doblant la grandària de la de Lescot, seguint la mateixa concepció; a més, construeix un pavelló central.
 - o El pavelló, nomenat posteriorment com pavelló del Relotge o Sully, segueix el disseny de Lescot, encara que:
 - Lemercier li ha afegit un tercer cos, que ordena amb cariàtides, esquivant així el problema de la continuïtat canònica dels ordres (baix hi ha corinti i compost). Les cariàtides són obra de Jacques Sarrazin (al 1641), escultor que havia estat a Roma i que desenvolupa el gust classicista francès a l'escultura, en un paral·lel a la pintura de Poussin o a l'escultura de Duquesnoy.
 - Hi trobem també el motiu decoratiu de frontons corbs i rectes inscrits uns en altres; un motiu miquelangelesc que Della Porta havia dut a la façana del Gesú (i que Giacomo del Luca havia transformat i derivat de manera original, influïent en Borromini).
 - A més, cobreix el pavelló amb una cúpula de racó de claustre (de base quadrada, amb angles entrants i plements triangulars corbats).

Cúpula de Val-de-Grace (1646)

En 1646, s'ocuparà de concloure la cúpula de Val-de-Grace, de Mansart. (En parlarem després)

François Mansart (1598-1666)

És l'arquitecte més important del seu període. Encara que no va estar a Itàlia, va entendre instintivament algunes qualitats de l'arquitectura clàssica italiana de manera més profunda que alguns que també practicaven una arquitectura més italianitzant.

- Així, la seua arquitectura es caracteritzarà per una intel·ligent unió i fusió de la tradició arquitectònica francesa, inclosa la potent herència medieval, amb l'esperit romà classicista.
 - o De la tradició francesa pren la pràctica de l'estereotomia; la combinació de rajola i pedra; la forma de les teulades.
 - o Del classicisme, l'ús canònic dels ordres, la distribució dels volums de manera proporcional i clara.
- Va tenir un caràcter un poc difícil, tret que al final de la seua vida li durà problemes. Rectificava i modificava contínuament els seus projectes, inclús durant la seua construcció, fruit d'una contínua experimentació i indagació arquitectònica.

Palau de Balleroy, Normandia (1626-...)

- El palau està precedit per dos pavellons, com havia fet De Brosse a Blérancourt.
- No obstant això, el model del *corps de logis* és diferent: Hi ha un cos central de tres altures, que sobreix per ambdós costats dels cossos laterals, que a més tenen només dues altures. Als extrems hi ha dos breus cossos d'una única altura.
- Mansart ha aconseguit un gran equilibri dels volums i les proporcions del conjunt, tant amb la visió dels pavellons exempts com del conjunt del *corps* principal.

Ala Gaston del palau de Blois (1636-1638)

- És una ampliació d'un conjunt preexistent i reformat al segle XVI per Francesc I. Està encarregat pel duc d'Orleans, membre de la família reial.
- Mansart fa un nou cos central i una nova ala. Predomina un llenguatge molt clàssic, superposant-se en els tres pisos els tres ordres canònics: dòric, jònic i corinti. Les columnes i pilastres es troben totes parellades, creant així un efecte rítmic.
- Els tres pisos estan perfectament diferenciats amb un remarcad entaulament, que aporta una gran horitzontalitat al conjunt.
- El pavelló central resulta d'una gran elegància i equilibri. El centre simula un frontispici o temple. Especialment el pis superior, presenta una mesurada decoració escultòrica.

- Les ales laterals s'uneixen al cos central per una columnata corbada, molt original a l'àmbit francès.
- De l'interior, és interessant veure com va cobrir el cos principal de l'escalera, amb una volta quasi plana que al centre s'obri a una cúpula. Introdueix així jocs lumínics i efectistes molt originals. A més, està realitzada en pedra.

Val-de-Grace (1645-...)

- Es va començar per ordre d'Ana d'Àustria, reina (dona de Lluís XIII), pel naixement del seu fill Lluís (XIV).
- El projecte original consistia en una església amb un convent a un costat i un palau a l'altre, concepció que es remuntava a l'Escorial i, encara més, al Temple de Salomó.
- Mansart va estar al capdavant de les obres durant poc més d'un any, temps en què va alçar l'església fins a les cornises. Després, va ser substituït per Lemercier.
- Es tracta d'un espai longitudinal que porta cap al centre, marcat pel creuer i la cúpula. La planta està inspirada en exemples de Palladio, cosa que ens posa alerta sobre els referents renaixentistes i clàssics de Mansart, que resultaven molt originals en el context de l'arquitectura francesa.
- L'estructura s'articula amb pilastres corínties, amb un sobri entaulament. El creuer presenta una gran flexibilitat: es combinen trams llisos i trams corbats, còncaus, coberts per voltes de forn o quart d'esfera. S'assemblaria a les solucions de Borromini, en una indagació de recursos unificadors de l'espai.
- El cos inferior de la façana és una demostració de la plasticitat de l'estil de Mansart. Comparada amb el pòrtic de Lemercier en la Sorbona, aquest té molt més volum i un concepte rítmic i escultòric més original, per la superposició de columnes adossades i exemptes, i per la seua disposició parellada. El contrast amb el pis superior, acabat per Lemercier, és deliberat, quasi lleuger i delicat.
- Cúpula:
 - o Alçada per Lemercier, és original per la gran quantitat de contraforts que la sostenen, a més de per la seua forma de pilastres tan accentuades i destacades respecte al tambor. Això dona un efecte plàstic que, amb els remats d'escultures i canelobres, reforcen una sensació ascensional i vertical molt destacada. L'aspecte és, a més, molt italianitzant.

Escalera de l'Hotel d'Aumont (1665)

- Demostra la importància d'aquest arquitecte en l'arquitectura residencial i el seu enginy.
- Ha aprofitat les possibilitats del reduït espai disponible, situant els primers escalons del tram enmig de l'arc que s'obri a l'escala, i després ha anat desplaçant la resta cap a un costat a la vegada que els fa més estrets, però açò no és visible i l'efecte és el d'una gran i ampla escalera. L'accés, a més, resulta del tot barroc, amb aqueixa concepció tan escenogràfica.

Louis Le Vau (1612-1670)

Palau de Vaux-le-Vicomte (1657-1659)

- Fet per a Nicolás Fauquet, superintendent d'Hisenda. Es tracta d'un bloc aïllat, seguint la tradició de Lemercier amb Blérancourt. Però ha introduït corbes en les façanes i en el traçat del gran saló interior, cobert amb una gran cúpula, derivant el model i fent-lo més original.
- A l'interior, Le Vau va idear algunes de les estances més impressionants del barroc francès. Per exemple, en l'habitació anomenada com l'apartament del Rei, Le Vau va introduir un estil directament portat des d'Itàlia, consistent en la combinació d'estuc, pintura i daurats, realitzats amb l'ajut del pintor Charles Lebrun, i que aquest va poder veure als interiors d'edificis romans. És un estil barroc, però diferent de l'italià.

- En agost 1661, Fouquet va oferir una grandiosa festa a tota la Cort en aquest Palau. Tres setmanes després, va ser detingut per malversació de fons, en una operació manejada per Colbert, que volia ocupar el seu lloc preeminent en la Cort com a encarregat de les finances. Colbert va contractar a tots els artistes que havien participat en la construcció d'aquest palau i els va dur a la nova gran obra del moment, Versalles (obsessió del rei), que durant uns anys es construiria de manera simultània a l'ampliació del Louvre (impulsada per Colbert).

College de les Quatre Nations (1662-...)

- Es va projectar front al Louvre, a l'altra vorera del riu Sena, per part de Le Vau.
- Es va fer com a testament del cardenal Mazarino, que havia estat el privat o favorit del rei. Ara, Colbert, altre dels ajudants del rei i que es va convertir en el ministre més important de França.
- Encara que és un edifici a part del Louvre i que es va construir com una espècie d'acadèmia per a futurs administradors o negociants, es va concebre com una extensió de la monumentalitat del Palau. (Façana similar al *Val-de-Grace*).

3.4. El regnat de Lluís XIV i Colbert. Versalles i el Louvre.

El Louvre

- El palau del Louvre era el palau reial de París. Ja hem vist quina va ser la seua evolució i com Lemercier havia ampliat l'ala nord.
- Durant el regnat de Lluís XIII es construïren els pavellons Richelieu i Denon, que ampliaven l'edifici fora del *cour carré* i creaven un *cour d'honneur*.
- S'enderrocaren els murs de l'antic palau medieval, i durant els primers anys de regnat de Lluís XIV s'ampliaren les ales nord i sud, de manera que només quedava per tancar el costat est del *cour carré*.
- Encara que a partir de 1661, el rei va començar a fixar-se en Versalles, Colbert volia mantenir el Louvre com a palau reial i la cort al seu si.
- En 1661, l'arquitecte Antoine-Léonor Houdin va presentar un gran projecte per acabar el Louvre i unir-lo amb les Tulleries a través d'un enorme pati central. No es va dur a terme.
- El més important era acabar el *cour carré* i tancar-lo pel costat est.
- Le Vau havia fet algun projecte, on desenvolupava una columnata per a aquesta ala, però no va agradar a Colbert, que el va sotmetre a la crítica d'arquitectes francesos, i després va demanar el concurs d'arquitectes italians: Borromini, Bernini, Cortona i Rainaldi.

El projecte de Bernini per al Louvre

Va enviar un primer projecte. En ell afegia una façana que presentava una gran concavitat, on es desenvolupava un vestíbul en convexitat, molt similar al de Vaux-le-Vicomte. Aquest gran saló ovalat quedava acollit dins de les dues ales el·líptiques, creant un efecte molt escenogràfic. A més, per aquesta concavitat corrien dues galeries obertes, de manera que les finestres no s'obrien directament a l'exterior.

- A Colbert no li va agradar el disseny: les formes eren massa atrevides, la distribució interior dels espais no li agradava, i a més va assenyalar que a París una galeria oberta restava llum i no resultava pràctica.

Bernini va enviar un segon projecte, on eliminava la convexitat i el saló ovalat, però mantenia unes galeries obertes al centre de la concavitat.

- Tampoc va agradar a Colbert, que va invitar a Bernini a París.

A París (1665) va fer un tercer projecte, molt més conservador, que va ser l'escollit. Aquest no només va concebre una nova façana per al costat est, sinó que consistia en tot un nou recobriment de les estructures que ja existien, fent així quatre noves façanes i un nou *cour carré*, des del qual no es podien veure ja les ales de Lescot o Lemercier, que quedaven absorbides.

- No obstant això, només es començaren els fonaments, ja que els arquitectes francesos avorrien Bernini i van fer pressió perquè no es dugués a terme el seu pla.

La solució final per al Louvre

- Així, en la primavera de 1667, abandonats ja els plans de Bernini, va crear un consell conformat per Le Vau, Lebrun i Claude Perrault.
- Varen presentar dos projectes alternatius, un dels quals estava inspirat en el que va fer Le Vau anys abans, conformat per una gran columnata.
- Es tracta d'una façana clàssica, en tant que els volums estan perfectament definits, la façana es construeix en una clara línia recta, sense corbes ni interrupcions, els entaulaments severos i la puresa del detall dels ordres i les motllures. A més, al contrari al costum francès, no hi ha teulats, sinó un remat terrassat.
- No obstant això, es perceben elements barrocs: l'escala tan monumental de l'ordre, la profunditat de la columnata i els efectes lumínics que genera, la varietat del ritme marcat per les columnes geminades.
- A pesar que pareix una obra senzilla o fàcil quant al seu disseny, en realitat no tenia precedents en l'arquitectura francesa. Hi ha similituds amb l'arquitectura romana, com un projecte per al palau Chigi de Cortona, sobretot en la concepció d'un estilobat o pis baix com a basament. L'original aparellament de les columnes es pot vincular a Le Vau. Però la fidelitat del concepte i dels detalls amb el passat arqueològic romà pot derivar de Claude Perrault, que era un metge i matemàtic que havia editat el tractat de Vitrubio, i per tant coneixia fidelment l'arquitectura clàssica.
- Abans de concloure's aquesta façana cap a 1670, el rei Lluís XIV ja havia resolt traslladar la cort i residència reial al Palau de Versalles.

Versalles

Versalles va representar el punt culminant de l'arquitectura palatina europea, no només per les dimensions, la magnificència i el caràcter avançat de la seua planta, sinó també per la seua perfecta escenificació del poder reial absolutista. Versalles no era la residència d'un humil mortal, com l'Escorial de Felip II; sinó el símbol d'un poder que estava per damunt del temps i per damunt de tot: la residència del rei Sol.

Le Vau i Lebrun

L'evolució constructiva d'aquest palau és la següent:

- El 1624, Lluís XIII havia construït un xicotet palau recreatiu, de pedra i rajola, ampliat en 1631 i compost per un pati rodejat de tres ales.
- El 1650 Lluís XIV visita Versalles per primera vegada, i li agrada molt el lloc, paisatge, etc.
- El 1661 el rei envejava la construcció de Vaux-le-Vicomte, i va decidir dur-se Le Vau, Lebrun i Le Notre a Versalles. Lis va manar fer algunes modificacions del Palau existent, entre 1661 i 1665, a pesar del descontentament de Colbert, que desitjava reformar el Louvre.
- Le Vau, Lebrun i Le Notre foren els encarregats d'integrar en un mateix complex palatí la naturalesa i la construcció arquitectònica.
 - Cap a 1665 els jardins ja comencen a prendre la grandiosa forma actual, seguint els plans d'André Le Notre.
- Però no serà fins el 1668 quan el complex del palau comença a configurar-se amb la grandiositat de hui en dia.

- Le Vau concep un embolcall extern de part de l'antic Palau, un embolcall que mira cap als jardins. L'antic palau queda visible per al poble, que també es replanteja urbanísticament, traçant-se a partir de tres grans avingudes que conflueixen al Palau, de manera escenogràfica.
- La incorporació de Le Vau, com diem, recau als jardins. Concep una construcció que es disposa, com la seua façana per al Louvre, sobre un pis inferior que simula un gran basament per a les columnes i pilastres que articulen el pis principal. Hi ha un àtic, coronat amb balustrades i trofeus militars. L'aspecte és italianitzant per l'ordenació emprada i també pel fet que les cobertes, de molt poca inclinació, s'amaguen rere els coronaments dels àtics.
- L'edifici presentava dos pavellons laterals, units pel pis inferior, i a l'altura del primer pis per una terrassa que els connectava. El pavelló nord era per al rei i el sud per a la reina.
- La distribució interior dels espais es feia a través de la gran **escalera** dels Ambaixadors, dissenyada conjuntament per Le Vau i per Charles le Brun:
 - No es conserva, però coneixem fidelment el seu aspecte.
 - Era una escalera original en tant que ocupava un espai ample però estret, amb poca profunditat; per aqueix motiu, després d'un tram curt, l'escalera es dividia en dos trams llargs pegats a la paret.
 - La decoració, pensada i feta per Lebrun, era d'una gran esplendor i buscava la glorificació de la monarquia francesa. La part inferior de les parets estava coberta de marbres de diferents colors, i la part superior comptava amb pintures d'artifici, que simulaven una arquitectura de pilastres jòniques, entre les quals se simulaven tapisos que il·lustraven les victòries militars de Lluís XIV i lògies obertes amb al·legories dels quatre continents. El sostre estava també pintat, i en ell es continuava la simbologia dels continents.
- En 1670 va morir Le Vau, i va continuar les seues obres François D'Orbay.

Els jardins

El conjunt de l'edifici, d'una gran horitzontalitat i elegància, es compren només si es posa en relació amb l'extens jardí i parc al qual s'obri.

- Amb les seues instal·lacions d'oci, fonts, glorietses i grups escultòrics, es garantia un escenari ideal per a les festes i per al divertiment del rei.
- En la construcció del jardí es pot apreciar l'habilitat d'André Le Notre per aprofitar els accidents del terreny a la vegada que els obliga a participar d'un disseny coherent i clarament comprensible, que a mesura que s'allunya del palau, resulta més silvestre i salvatge.
- Segons Anthony Blunt, "igual que en Vaux-le-Vicomte, la naturalesa era la matèria primera de la qual havien de traure's els efectes, però calia domesticar-la i obligar-la a entrar en un esquema adequat a l'ús de l'home i a les idees d'ordre de les que depenia l'existència de l'home, en una societat tan reglamentada com l'absolutista".
- Esta concepció del jardí, com una estructura que ha d'ordenar-se i regular-se amb fonts, carrers i formes geomètriques, però que també ha de servir de nexa i transició amb la naturalesa, és la contribució de l'art francès a la jardineria; enfrontada a esta visió estarà el jardí anglès, que buscarà un caràcter més silvestre i natural.
- En els jardins són fonamentals les fonts i també alguns conjunts escultòrics. Per a estos conjunts va treballar, entre d'altres, François Girardon (1628-1715).

François Girardon (1628-1715)

- Girardon va ser un escultor íntim col·laborador de Le Brun. Havia viatjat a Roma i participava de l'academicisme francès. Va començar a treballar en l'estil classicista de Sarrazin, encara que de les seues primeres obres no conservem moltes.

- A partir de 1663 va treballar per a obres reials, i en 1666 va rebre l'encàrrec més famós: el grup d'Apol·lo i les nimfes de Tetis, per a la gruta de Tetis dels jardins de Versalles.
 - o Originalment estava dissenyat per a formar part d'una estança construïda de manera al·legòrica, i dins d'ella es trobava dins d'un nínxol.
 - o Aquest xicotet edifici es va construir amb una inspiració marítima, recobert amb una imitació de closques. Al mig es trobava el grup d'escultures que representava al déu Sol (Apol·lo) rodejat de les nereides, mentre que a ambdós costats es trobaven les representacions dels cavalls atesos pels servents de Tetis. Aquests grups escultòrics estaven rodejats de fonts i jocs d'aigua.
 - o El conjunt escultòric de Girardon ha estat considerat l'obra més purament clàssica de l'escultura francesa del segle XVII: hi ha una inspiració hel·lènica directa dels tipus, els nus i els panys; l'Apol·lo està directament inspirat per l'Apol·lo del Belvedere, per exemple. De fet, Girardon va fer un breu viatge a Roma per inspirar-se per a este conjunt.
 - o Però el problema no eren les figures en si, sinó la composició general. Encara que potser fóra dissenyada pel mateix Le Brun, s'ha assenyalat la dependència respecte a pintures de Poussin. En definitiva, hi ha una forta fidelitat al classicisme.

Jules Hardouin-Mansart

En 1678 es va dur a terme una segona remodelació del Palau de Versalles, molt més radical, per part de Jules Hardouin-Mansart (1646-1708).

Aquest nebot de Mansart va construir la Galeria dels Espills (1678), ocupant l'espai de l'antiga terrassa central, que unia els pavellons i antics dormitoris del rei i la reina.

- És una galeria de 75 metres de llarg.
- La decoració és obra de Le Brun, qui va crear un "ordre francès" per a l'ordenació dels murs.
- El màxim refinament artístic s'uneix amb un contingut molt complex: hi ha cicles de quadres i frescos al·legòrics que il·lustren la història de França, especialment les victòries militars.
- No obstant, l'atractiu que desplaça a segon terme tota la resta d'elements, és el joc de reflexió de la llum dels innumerables espills, que fan palesa la metàfora que allà dins es troba el rei Sol.

Va modificar algunes estances i va traslladar el dormitori del rei a l'eix est-oest, al centre de l'edifici, per fer un paral·lelisme amb la trajectòria diària del Sol. A més, les set habitacions de l'apartament del rei portaven els noms dels set planetes del sistema solar, i es van decorar seguint un programa iconogràfic sobre les deïtats paganes (Venus, Júpiter, etc.).

- Al saló de Venus es representa la influència de l'amor sobre els reis; al saló de Mercuri, el de la saviesa; en el de Mart, es representen els grans reis guerrers de l'antiguitat.
- El Rei era tractat com a centre de l'univers. Realment es considerava tot el que feia com una metàfora del comportament diari del Sol: alçar-se, passejar, gitar-se... Sobretot era important el procés d'alçar-se i vestir-se, detallat i reglamentat en llibres i dietaris, amb un severíssim protocol. La Cort estava present en aquests moments i, aquells que tenien una major proximitat al cerimonial perquè eren més propers al rei, tenien una major "brillantor", com si fóra una estrella del firmament.
- De manera que en la cort francesa hi havia quasi un culte al rei com a déu Sol.
- Les estances reials es van decorar entre 1671 i 1681 sota la direcció de Charles Le Brun. Els sostres i les parets estan decorats amb una combinació de relleus en estuc i pintures de motius geomètrics, vegetals, il·lusionistes, commemoratius, narratius, etc.

A més, també va construir les dues ales laterals, rectes i imitatives de la façana principal, perfectament simètriques. Així, va crear una nova perspectiva de l'edifici, reforçant aquella horitzontalitat que li dóna una visió quasi infinita.

- A l'ala nord, va fer la capella (1689-1703).
 - o La va construir amb l'ajut de Robert de Cotte.
 - o És de planta basilical, amb capçalera semicircular, tot de dos pisos, el baix per a la cort i el superior per a la família reial.
 - o Ambdós pisos s'articulen de manera diferent: l'inferior amb pesades arcades, que remetien al passat medieval; la superior amb una majestuosa columnata coríntia, que a més presenta una altura major que el pis inferior, accentuant-se el sentit vertical de l'edifici. A més, aquest pis superior acull una lluminosa lògia amb balcons, i a ell es pot accedir des de les dependències reials.
 - o Es tracta, en realitat, d'una revisió o actualització dels principis de la *Sainte-Chapelle* de París (1242-1248), manada construir pel rei sant Lluís IX, al que no per casualitat es consagra aquesta església: és una escenificació conscient de la monarquia francesa, del seu poder i la seua continuïtat des de feia segles.
 - o És, per tant, una reelaboració classicista, moderna i a la francesa, d'una tradició gòtica: això es fa palès a la torsió dels arcs de la capçalera, i també és eloqüent l'exterior, de vertical volumetria, amb airosos arbotants amb pilastres clàssiques en subtil corba.

Església de l'Hospital dels Invàlids (1676-1691)

És l'obra més important de Hardouin-Mansart, per darrere de les obres de Versalles. Aquesta església es troba inclosa dins d'un gran complex que Lluís XIV va manar construir el 1670. En principi el va idear l'arquitecte Libéral Bruant, però la construcció la va assumir Hardouin-Mansart, principalment entre el 1671 i el 1674. D'aquesta església destacarem:

- A la façana, una vegada més, són les columnes geminades, quasi totes exemptes, les que imposen el ritme a l'edifici des del sòcol fins a la cúpula i les que el doten d'extraordinària plasticitat.
- Es dirigeix subtilment la mirada cap al centre variant l'amplària dels eixos/intercolumnis des dels extrems del bloc fins al portal, i incrementant la profunditat del relleu de la façana.
- L'ordre colossal corinti subratlla la verticalitat predominant, i les columnes exemptes accentuen els eixos principals.
- La verticalitat que predomina en el conjunt està determinada, en primer lloc, per aqueixa duplicació del tambor, al que ha afegit un segon cos, i que fa que la cúpula s'enlairi a una gran altura. En segon lloc, va disposar en el tambor (sobre els angles on l'estructura es troba amb les petxines) un parell de contraforts, que més enllà de la seua funció arquitectònica, serveixen també per a disminuir l'efecte òptic d'estatisme de la cúpula. Finalment, en l'articulació del tambor mereix una especial atenció la disposició en l'eix de la façana d'un tram de mur o d'un pilar en lloc d'una finestra o un buit, qüestió que resultava completament anticlássica, repetint-se el mateix esquema a la llanterna.
- La cúpula és de doble composició:
 - o Hi ha una primera cúpula truncada, per damunt de la qual està la vertadera, en la que es va pintar una glòria celestial. Aquesta glòria rep una llum pensada baix conceptes escenogràfics i de sorpresa plenament barrocs, ja que il·luminen les finestres obertes en el segon cos del tambor, que des de l'interior de l'església romanen ocults de la vista per la primera cúpula oberta.
 - o La cúpula superior, en realitat, és falsa; és una cúpula que en terminologia barroca espanyola denominem "*cúpula encamonada*", i que té el seu origen precisament en el gòtic francès.
- La cúpula, d'una gran altura, defineix també l'interior, de planta centralitzada. Al cercle central s'uneixen quatre braços transversals curts i en els angles de l'edifici quadrangular s'obrin també capelles; s'uneixen obliquament, en biaix, amb el creuer.

- L'aspecte de l'interior de l'edifici és també molt barroc, encara que en l'actualitat està molt alterat per l'excavació feta baix la cúpula per acollir la sepultura de Napoleó. En essència, els murs s'articulen mitjançant un ordre corinti a base de pilastres parellades en els braços de la creu, i un parell de columnes davant de cadascú dels quatre pilars que sostenen l'espai central, que sospesen un fragment d'entaulament que destaca sobre la resta. Entre cadascuna d'aquestes parelles de columnes s'obren, baixos relleus de pedra, els accessos a les capelles angulars, fent ús per tant del mateix esquema que vam veure al *Val-de-Grace*.

Escultura: Michel i François Anguier

Representen una tendència dins de l'escultura francesa de l'època, a part del grup que envoltava a Sarrazin. Ambdós viatjaren per Europa, inclosa Roma, on treballaren amb Algardi. Mostren una forma de barroc més temperada que la de, per exemple, Bernini, i per tant més assimilable per al públic francès, prou més classicista.

François Anguier

- Tomba de Montmorency (Moulins, 1649-1652):
 - o La figura del duc és un clar exponent de la mescla d'influències: la postura és típica en l'escultura funerària francesa del segle XVII, però el tractament del cos, el cabell i els panys demostren influència romana.

Michel Anguier

- Va fer per a *Val-de-Grace* una Nativitat que hui està a l'església de sant Roc (1665). En ella s'imposa un moviment barroc, encara que no mostra l'èxtasi del barroc romà, sinó una espècie de patetisme típic del gòtic.

4. Arquitectura i escultura barroca a Flandes

Flandes és el territori que després de 1581 continua pertanyent a la corona espanyola i continua essent catòlic.

4.1. Arquitectura.

Nocions generals

- Hi ha una important pervivència del gòtic.
 - o El millor exemple d'açò és l'església de Sant Pau (Anvers).
- Però també hi ha una arquitectura d'inspiració romana que guanya terreny
 - o És una relectura de l'arquitectura romana prebarroca, derivada de Miquel Àngel i de Maderno, però amb més llibertat compositiva per no estar tan sotmesos al cànon; que desenvolupa el sentit escultòric i decorativista, derivada dels tractats manieristes flamencs, que eren molt més imaginatius que els italians.
 - Wendel Dietterlin: És autor d'un d'aquests tractats. Fa un recull d'invençions anticlàssiques, manieristes, de caràcter fantàstic i molt ornamental o decorativista. Resulta molt pintoresc, amb incorporacions d'elements animals, vegetals...

Jacques Francart (1583-1651)

A partir de 1591 es va formar a Roma, i cap a 1608-1611 es va instal·lar a Brussel·les.

- Façana de l'antiga església dels **Agostins de Brussel·les**, hui a l'**església de Trinitat** (1620)

- Presenta una ordenació molt similar a les façanes romanes d'aquell període, com les de Maderno; i amb les volutes laterals com les del Gesù.
- Ordenada a través de semi columnnes, l'entaulament té escalonaments, i un potent frontó partit.
- El tram central és el més destacat, remarcant profundament per l'estructura del segon cos, que repeteix l'estructura inferior però amb un ordre compost més estilitzat.
- **Façana de l'església del Beguinatge**, Malines (1629)
 - No és una façana de Francart, però la portem ací per servir d'exemple.
 - La composició de la façana és similar a l'anterior, però la verticalitat s'accentua amb major força, ja que el tercer cos es desenvolupa més.
 - La façana resulta més eclèctica, en combinar elements de tradició romana amb variacions pròpies flamenques

Pieter Huyssens (1577-1637)

Va ser el primer dels arquitectes jesuïtes de Flandes que va basar l'estil de les esglésies de l'ordre en els models classicistes de Roma.

- Església de **sant Ignasi**, o de sant Carles, d'Anvers (1615-1621)
 - Temple italianitzant i clàssic: de fet, es fa servir una planta de tipus basilical, de tres naus amb arcades sobre columnnes, abandonant la idea de fer una església a imitació del Gesù.
 - Serà habitual en les esglésies flamenques d'aquest període l'ús d'aquest tipus de planta.
 - La façana sí que es troba inspirada en el Gesù, encara que desenvolupa tres cossos dividits per pilastres i semi columnnes, i amb un sentit més decoratiu i escultòric. Les escultures van ser realitzades per Hans van Mildert a partir de dissenys de Rubens; i Rubens també va dissenyar el retaule major.
- **Església de sant Lupo**, a Namur (1621)
 - La façana està tractada amb un animat concepte escultòric.

Willem Hesius (1601-1690)

Va prendre el verticalisme i les estilitzades proporcions, i l'element central que projecta la façana verticalment, dels arquitectes anteriors. Açò es veu clarament en:

- **Façana de sant Miquel**, de Lovaina (1650-1666)
 - El tret més destacat és la rica decoració de la façana
 - La façana es divideix amb notables efectes contrastants creats per les columnnes quasi exemptes i per les cornises partides amb seccions en avanç i retrocés.

4.2. Escultura

L'escultura, en general, serà d'un gran classicisme.

Els Duquesnoy

Hieronymus Duquesnoy I (ca. 1570-1641)

- Tabernacle de Saint-Martinuskerk, Aalst (1604)
 - És un conjunt eclèctic i exuberant, de motius clàssics però agrupats en una estructura heterodoxa, quasi goticista.
- Manneken-Pis

Hieronymus Duquesnoy II (1602-1654)

Va rebre la seua primera formació amb son pare (Hieronymus) i son germà (el famós François Duquesnoy, que hem comentat al tema d'Itàlia). Amb aquest va anar a Itàlia, i rere la mort del seu germà, tornà a Flandes. Allà desenvolupa l'estil classicista del seu germà.

- Sant Tomàs (1644), *Sint-Michielskathedraal*.
 - o A l'antiga catedral de santa Gúdula, hui de sant Miquel de Brussel·les, hi ha un conjunt d'escultures dels apòstols. Quatre d'ells són de Hieronymus Duquesnoy II, un és aquest sant Tomàs.
 - *Contrapposto*, suaus drapejats, continguda expressivitat: és deutor del sant Andreu del seu germà.
- Tomba del bisbe de Gante, Antonius Triest (1642-44)
 - o La Verge s'assembla molt a la santa Susana del seu germà; el Crist està inspirat en el Crist de Miquel Àngel per *santa Maria sopra Minerva*.
 - o Trobem l'ús de salomòniques.

Els Quellinus

Artus Quellinus I (1609-1668)

Es va formar amb son pare (Erasmus Quellinus I) i després va anar a Roma a treballar amb Duquesnoy. En 1634 ja havia tornat a Anvers.

- Ajuntament d'Amsterdam (1650-...)
 - o L'ajuntament havia d'expressar el poder comercial i la riquesa de la ciutat.
 - o L'escultura d'Artus va ser utilitzada al servei de la propaganda política en els relleus i programes decoratius.
 - o Frontó: al·legoria d'Amsterdam amb els rius Amstel i IJ, als quals estan homenatjant els quatre continents.
- El Vierschaar: el tribunal de justícia. Allí va esculpir tres grans relleus amb prefiguracions anecdòtiques i moralitzants de l'administració de justícia de l'Antic Testament i de la Història antiga. Els components més cridaners són les cariàtides dolents, amb el cap inclinat, símbol de penitència. Tot el conjunt està rematat amb garlandes i festons decoratius de flors i fruits, que fan referència a la prosperitat d'Amsterdam.

Artus Quellinus II (1625-1700)

Cosí d'Artus I, va col·laborar amb ell en les obres de l'Ajuntament d'Amsterdam, i després va marxar un temps a Itàlia. Va ser molt important perquè va rebre encàrrecs de tota l'Europa del nord. Va trencar l'estil classicista anterior per posar en relleu una major expressivitat més commovedora i també més ostentosa, en línia amb allò que havia fet Bernini.

- Déu Pare (1682), església del Salvador de Bruixes.
 - o Una gran captació psicològica, amb voluntat de connexió amb l'espectador. Penetrant expressivitat. Participació dinàmica amb l'entorn. Les robes volen, agitatedes pel vent.
- Apoteosi de sant Jaume (1685), església de sant Jaume, Anvers.
 - o L'ascensió del sant se suggereix mitjançant el moviment ondulatori i giratori dels panys i els plecs agitats de les robes.
 - o El sant presenta una actitud de sorpresa i entrega.
 - o Es tracta com un esdeveniment espontani, ens fa partícips.
 - o Quellinus ha conegut els recursos de Bernini i ha creat una composició que integra també arquitectura, pintura i escultura.
 - o La il·luminació és canviant, la figura s'emmarca en un marc arquitectònic.
 - o L'estructura s'assembla molt als retaules del barroc hispànic.

Lluc Faydherbe (1617-1697)

Provenia d'un humil entorn d'escultors i tallistes de Malines. Entre 1636 i 1640 va treballar al taller de Rubens a Anvers, on produïa figuretes de marfil dissenyades pel pintor. Durant aquest període va fer un relleu amb un disseny de Rubens:

- Dansa de xiquets amb el déu Pan (ca. 1640)
 - o Prové dels dissenys de Rubens per a la seua pintura de la Festa de Venus.
- Crist amb la creu (1676), església de nostra Senyora de Hanswijk de Malines.
 - o Realisme pictòric, variats jocs d'ombres i llums, i notable percepció del color local. Caràcter emotiu i viu.