
Divergencias especulares

Carmen Serrano de Haro

Ocurre en la ciudad que un elemento haga de espejo. Y que la pátina de azogue sea una escalera.

En ella se contempla un actor y, astuta y mágica, la escalera le refleja a su oponente; se contempla una época y hace la escalera aparecer a la posterior radicalmente distinta.

Este juego sucede en Roma, que no para de enredar con todo lo que en su larga historia encuentra: religión, artistas, guerras, subidas y crecidas del pobre Tíber, ya bastante hartos de su patrona.

Atenas utiliza también de azogue a la escalera, pero se niega, primitiva y triunfante, a mezclar el símbolo con el hecho o la filosofía con el deseo.

Dos escaleras parten del mismo majestuoso zaguán en el Palazzo Barberini. Cumplen igual función en las entrañas del edificio y satisfacen de forma similar las orgullosas pretensiones de la familia

del mecenas Urbano VIII, tan vicioso practicante del nepotismo como virtuoso del arte oculto resumido en las tres abejas de su tiara papal.

Sin embargo, cada una de las escaleras aprovecha su trazado para mostrar las diferencias vitales entre los dos grandes escenógrafos del telón barroco de la metrópoli, entonces gobernanta universal de las batallas, del perdón eterno de los pecados, de los avances de la ciencia y de la rectitud del pensamiento.

Con un perfecto clasicismo asciende por la izquierda del zaguán la que diseña un Bernini cubierto de lujo, reconocido por sus ricos clientes y por su tropel de discípulos. De hecho, el cuadrángulo perfecto por el que discurren las losas de mármol, conformando relajados peldaños, parece preparado para que sea el aclamado arquitecto y solo él quien utilice la escalera y siga aproximándose a la gloria terrenal.

En notable diálogo, o más bien airado pleito, con la escalera de Bernini, sube por la derecha del zaguán, girando y retorciéndose en su cápsula elíptica, la de un agobiado Borromini. Y lo hace con angustia idéntica a la que, salpicada de rostros enmarcados en soles, baja en blanco inmaculado a la cripta de San Carlino alle Quattro Fontane o a la que, muy temeraria, casi convertida en espiral, increpa al cielo, enredándose en la linterna sobre la cúpula de San Ivo alla Sapienza.

Se atreverá Orson Welles, porque sólo él puede cometer semejante idolatría, a descender su brutal humanidad por esa cúpula cuando rueda Cagliostro. Atentará así, como acostumbra, contra la sabiduría máxima de clérigos y abogados, contra la torre de Babel y contra el archivo de Estado que un perverso Mussolini empotra dentro de las antiguas aulas universitarias anejas al oratorio. Recordemos que es aquí a donde se encamina en busca de guía el reflexivo Monti el día después de su designación como presidente de un gobierno técnico en Italia.

Nadie, en cambio, puede subir o bajar la escalera de Borromini en el Palazzo Barberini, porque la composición espacial y el giro del balaustre provocan un agresivo trasiego ascendente de columnas mezclado con el descenso precipitado de fustes y capiteles de esas mismas columnas, que parecen liberadas de su encomienda estructural. Semejante vorágine de movimiento arquitectónico sólo cabe en la cabeza de un creador que se adelanta al movimiento moderno.

Más allá de las discrepancias de carácter entre ambos arquitectos, sus obras, contemporáneas entre sí, difieren en lo profundo y esencial de la concepción del arte. Un desarrollo teórico y abundante del repertorio clásico, sin apenas aportaciones singularmente propias y, por tanto, con garantía de éxito en Bernini, frente a un Borromini que utiliza ese mismo repertorio al servicio del eclecticismo para expresar su personal complejidad intelectual y se arriesga, en consecuencia, a una práctica con importantes dosis de error o, al menos, de incomprensión y de fracaso. Dice de sí mismo que no ha venido a ser un copista de los logros anteriores.

Los edificios de los dos artistas, localizados en la misma trama urbana e incluso en algún caso en emplazamientos casi sucesivos, pretenden intenciones divergentes.

Frente a la propaganda buscada por Bernini con una monumentalidad conmemorativa que perpetúe la trascendencia histórica de la sede papal, aporta Borromini una profunda religiosidad y devoción por las órdenes menores. Además, cuanto más pobres las órdenes, mejor será el encargo, sin prácticamente pago de honorarios, pero con plena libertad de interpretación de la luz, de la sombra y del elemento arquitectónico.

A Bernini lo entierran en Santa Maria la Maggiore, tras un popular paseo en que el féretro recorre aclamado por las lágrimas del público las vías principales. Borromini muere en un supuesto suicidio tras una discusión con su criado, que quería apagar la luz

de la estancia donde el amo yacía enfermo: cae la espada airada del arquitecto sobre su propio pecho y apenas consigue una losa de piedra en la iglesia de la esquina próxima a su casa, la de San Giovanni dei Fiorentini, donde incluso es necesario grabar para la posteridad el recuerdo de un extraordinario espíritu creativo:

Francesco Borromini, natural del Ticino, caballero de Cristo, arquitecto de imperecedera memoria que empleó la fuerza divina de su arte para ornar a Roma con edificios magníficos. Entre los cuales el Oratorio filipense, San Ivo, Sant'Agnese in Agone, la restauración de la Basílica lateranense, Sant'Andrea llamada delle Fratte, San Carlo al Quirinale, sedes todas de propagación de la fe, y este mismo templo cuyo altar mayor decoró, descansa en la paz del Señor no lejos de esta lápida, próximo a los restos mortales de su pariente y émulo de su obra Carlo Maderno.

Tan distintos, tan dispares, y reflejados cada uno en las escaleras tan distintas y tan dispares que suben desde el zaguán por los flancos del Palazzo Barberini.

Esta convivencia singular de escaleras antagónicas se repite en Roma cuando, desde el mismo punto en fuga de la Vía del Teatro Marcello, parten otras dos que ascienden de nuevo por igual a universos diferentes. La que con sus 120 estrechos peldaños se topa con la inmensa fachada ciega de la basílica medieval de Santa Maria in Aracoeli, sólo humildes ladrillos viejos aparejados por un simple artesano, y la que un potente Miguel Ángel diseña casi en dulce y extendida rampa hacia la Piazza del Campidoglio.

Cuenta Roma que si una mujer estéril sube la escalera de rodillas hasta la basílica consigue la fertilidad; en las viejas tabernas del Trastevere añaden que cuando por cada escalón se reza un *De profundis*, las ánimas del purgatorio quedan conmovidas hasta tal punto que recompensan al esforzado penitente con un premio en la

lotería. Curiosa leyenda, en verdad, pues el *De profundis* es un género literario y un tipo de expresión que diríase excluye poderosamente semejante petición. Pero, en fin, Roma es un cosmos capaz de sintetizar todo.

Compartiendo arranque con la escalinata del Aracoeli se refleja en el espejo urbano la solemnidad de la Cordonata de Buonarroti, escala renacentista que conduce al éxito del universo clásico, a la muerte de la superstición y al reconocimiento de un arquitecto, fiel maestro de Borromini en su aproximación al arte, a la técnica y a la vida. Porque ambos no comprendían otra que no fuera la del artista volcado, investigando, en las singularidades de su arte.

Coinciden las dos escaleras en que la basílica fue establo y los caballos, sin embargo, subían cómodos por la escala de Miguel Ángel.

Y al margen de las diferencias de su trazado difieren en que la primera conduce a la fama del obispo o del abad que hubiere ordenado la construcción de la iglesia medieval y redonda finalmente en el honor del Dios cristiano, el arquitecto último y por excelencia, mientras que la segunda confirma a un excepcional creador, tan gran artista que cuando genera perfección estética no distingue si va a cargo de la pintura, de la escultura o de la arquitectura.

Hete aquí que, frente a su sucesora, Atenas no quiere artificios especulares engañando a la ascensión. Le basta a la experiencia ese infinito cielo azul y el azul infinito del mar desplegados cuando la roca sagrada ofrece los descomunales escalones rotos en el medio por una rampa, también de mármol blanco del Pentelli, por la que antaño las bestias, sabedoras de que acudían al sacrificio, se resistían al ascenso, clavaban sus garras en la losa con marcas todavía perceptibles y gemían, aullaban, rebuznaban; en definitiva, lloraban.

Este fatigoso ascenso espiritual, venerado por las Panateneas en su graciosa procesión, violado por Lord Elgin para robar frisos,

estatuas y cariátides, antecede a los perfectos fustes acanalados, sobrias basas y capiteles dóricos, ábaco y equino, conjugados uno a uno en perfectas proporciones, de las imponentes columnas de los Propileos. Diseño inteligente de un olvidado Menesicles, hacedor de perfecta arquitectura, relegado por alterar la exactitud del orden frente a los gloriosos Fidias, Ictinos y Calícrates.

Más arriba todavía, pero quizá más abajo, triglifos y metopas cuentan en silencio a la *polis* hazañas bélicas y esperan quietas para dar la bienvenida al recinto divino del Partenón.

Las escaleras que suben a entornos monumentales destruidos conducen al sentimiento difícil del tiempo irreversible. Y quizá sea la de la Acrópolis la que mejor refleja esta idea.

Los seres que acaban de ascender, hoy, por ejemplo, al hito culminante de la roca quieren contemplar sublimes situaciones. Unos aspiran con nostalgia el aire donde nació aquel sueño común de igualdad ciudadana, mientras el descomunal tamaño de las ruinas confirma en otros que el provecho colectivo necesitó muchos esclavos, de forma natural e indispensable, para erigir semejantes templos en pocos meses. Indiferente a conceptos políticos, el más docto de los llegados a la cumbre descubre entre los vestigios al fantasma germano que negó durante siglos policromía a los frisos. En cualquier caso, han ascendido y encuentran, a través de muñones mal cogidos, civilizaciones idas.

De profesión arquitectos, ríen entonces en su Olimpo todos los dioses, pensando que nunca artista alguno será capaz de diseñar la escalera que los alcance en su excelsa morada.

C. S. de H.