

**BORROMINI**  
UNA NOVELA BIOGRÁFICA



COLECCIÓN THOMPSON&THOMPSON

**ANDREAS BELLASI** (Zúrich, 1951, Graubünden, 2013): Estudió Periodismo y Didáctica del Lenguaje en Zúrich y se formó en Biblioteconomía y Documentación en Berna. Recibió diferentes galardones por su obra literaria y periodística, entre otros, el Ostschweizer Medienpreis (2001) y el Bündner Literaturpreis (2006). Escribió reportajes para algunas prestigiosas revistas suizas: *Du*, *Zeitmagazin*, *Das Magazin*, *Merian* y *NZZ-Folio* (suplemento mensual del diario *Neue Zürcher Zeitung*). Autor de diversas obras de no ficción: *Vom Kraut zum höchsten Glück* (1993), *Alsleben, alias Sommerlad; Liechtenstein, die Schweiz und das Reich* (1997, con Ursula Riederer), *Lilly Keller, Das Leben. Das Werk* (2010, con Ursula Riederer) y editor de la antología *Höhen, Tiefen, Zauberberge. Literarische Wanderungen in Graubünden* (2004), su novela *Borromini* fue publicada en Suiza en 1997.

**TERESA RUIZ ROSAS** (Arequipa, 1956): Novelista y traductora literaria, formada en las universidades de Arequipa, Budapest, Barcelona y Friburgo de Brisgovia. Finalista del Premio Herralde de Novela (*El copista*, 1994) y ganadora del Juan Rulfo de Cuento (*Detrás de la calle Toledo*, 1999), ha traducido del alemán obras de Winfried G. Sebald (*Los emigrados*, 1996 y 2007), Franz Werfel, Fred Wander, Soma Morgenstern, Botho Strauss, Alex Hacke, Marco Th. Bosshard, Rose Ausländer (con José Ruiz Rosas); y también del húngaro (Milán Füst y András Forgách), del luxemburgués (Roger Manderscheid) y del inglés (Nicholas Shakespeare).

Andreas Bellasi

**BORROMINI**

UNA NOVELA BIOGRÁFICA



*Traducción a cargo de  
Teresa Ruiz Rosas*



**EX LIBRIS**.....

.....



GINGER APE BOOKS&FILMS

La traducción de la presente novela ha sido posible gracias al apoyo de:  
fundación suiza para la cultura

**prohelvetia**

Título original: *Borromini* (1997)

Autor: Andreas Bellasi (Zúrich, 1951 - Graubünden, 2013)

Traductora: Teresa Ruiz Rosas

Editor general: Marvin Thompson

Editor técnico y asesor histórico: Rubén López Conde, doctor en Historia del Arte

Colección Thompson&Thompson

TT09-00022-A

Primera edición en Ginger Ape Books&Films: marzo de 2020

© De la edición original: Ursula Riederer Bellasi

© De la traducción: Teresa Ruiz Rosas

© De la presente edición: Ginger Ape Books&Films, S. L.

© Copyright

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

ISBN: 978-84-121689-1-4

Depósito legal: AL 282-2020

THEMA: FC (Ficción biográfica)

Diseño y fotografía de cubiertas: Maximilian Thompson

Maquetación: Maximilian Thompson

Impreso por ROT B. V. en España

GINGER APE BOOKS&FILMS, S. L.

[WWW.GINGERAPEBOOKS.COM](http://WWW.GINGERAPEBOOKS.COM) · [WWW.FACEBOOK.COM/GINGERAPEBOOKS](http://WWW.FACEBOOK.COM/GINGERAPEBOOKS)



## ÍNDICE

PRÓLOGO .....	09
QUERUBINES Y COMETAS .....	11
LUNA LLENA .....	49
TENGO QUE APRENDER .....	79
ERUPCIÓN .....	93
OBELISCO Y DICHA FUGAZ .....	117
SINUSOIDE Y SULFURO .....	137
UNA ESPIRAL HACIA EL CIELO .....	169
EPÍLOGO .....	179
OBSERVACIONES A LOS CAPÍTULOS .....	193



## EPÍLOGO. CONOCIMIENTO Y OLVIDO. MEMORIA Y COMERCIALIZACIÓN

No se dice una sola palabra tras su muerte. Enmudecen los discursos necrológicos, los difamatorios y sarcásticos. Con su muerte enmudecen también envidiosos y críticones. Y ni sus más vehementes adversarios vuelven a burlarse. Francesco Borromini cae velozmente en el olvido. Pero no descansa en paz.

Como fue su deseo durante la agonía, se le entierra en la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini, junto a su tío Carlo Maderno. Pero en absoluto silencio. Clandestinamente. Sin ninguna indicación escrita, como expresa asimismo en sus últimas voluntades. Y también sin sacerdote, sin cortejo fúnebre. Así lo establece la Santa Iglesia Romana para quienes mueren por mano propia. Entonces no es un verdadero cristiano y no recibe acompañamiento santo.

El sobrino Bernardo y el discípulo Righi terminan la iglesia de San Carlino a partir de los planos de su maestro. La torre del campanario se remodela y amplía, como era la intención de Borromini. En 1669, Bernardo construye la linterna de la cúpula. Y entre los años 1674 y 1676, se trabaja bajo su dirección el segundo orden de la fachada; en todo caso, el sobrino aquí no sigue con exactitud la voluntad ni las intenciones de su tío, como demuestra el cotejo con el alzado original de Borromini. Tampoco deja otras huellas y es relegado al anonimato. Bernardo muere a la edad de 66 años en 1709. ¡En la historia del arte, su persona es insignificante! Solo los trinitarios de San Carlo mantienen viva hasta hoy la memoria del «sobrino del gran arquitecto».

Cincuenta años después de la despedida de Francesco Borromini de este mundo, surgen en Francia las primeras edificaciones, pero sobre todo elementos decorativos, que remiten a sus creaciones: formas sutiles y juguetonas, espacios llenos de luz, caracolas y angeletes, frontones rectos y curvados, efectos ilusionistas, claroscuros. Las propuestas de Borromini reaparecen poco después en el sur de

Alemania, en Austria y en Bohemia, y sus complejas concepciones del espacio hallan imitación y perfeccionamiento sin que el nombre de su ideador sea conocido. Tal es el caso de la fachada de la basílica de Vierzehnheiligen, santuario de peregrinaje en Bad Staffelstein, en las inmediaciones de la ciudad bávara de Bamberg, que Balthasar Neumann erige a partir de 1743 con paredes curvas. No así la persona de Borromini, pero sí sus obras arquitectónicas, se redescubren un siglo después de su muerte y se reconsideran a la luz del espíritu de la época. Y se imitan. De pronto Borromini se convierte prácticamente en tendencia. Al estilo que reemplaza la monumentalidad del Barroco y da forma al arte europeo hasta 1780 aproximadamente, se le designa por primera vez en 1836, no sin sarcasmo, *Rococó*, un término que deriva de la palabra francesa *rocaille*, que alude a las pequeñas piedras desprendidas de una roca por acción y efecto de la erosión. Después de 1900, el término se convierte en la denominación oficial del período. Y de hecho, el historiador del arte vienés Oskar Pollak llama a Borromini, sin afán de malicia, el padre del Rococó<sup>1</sup>.

La espiral es una curva que rodea un punto fijo en una infinidad creciente de giros. Y Francesco Borromini representa en esa imagen el papel de polo: el tiempo lo envuelve con amplitud cada vez mayor, y en su trazado se alternan conocimiento y olvido. Es así como en 1887, en el marco de un examen y valoración completamente renovados del Barroco, se produce el auténtico descubrimiento de su arte y la honra de todo cuanto Borromini concibió. El historiador sajón del arte Cornelius Gustav Gurlitt (1850-1938) escribe en su obra en tres volúmenes *Geschichte des Barockstiles in Italien* (Historia del estilo Barroco en Italia):

«Todos los que aún no han perdido el valor de inventar nuevos medios de expresión para afrontar las nuevas tareas que conlleva la construcción, hallarán en Borromini un espíritu afín».

La entusiasta conclusión de Cornelius Gustav Gurlitt despierta el deseo de redescubrimiento por la comunidad académica. La historia del arte recibe un nuevo objeto de atención. Sin embargo, el es-

tudio sistemático de la arquitectura de Borromini data de una fecha posterior a 1900. Viena fue el primer foco de interés y ello obedeció a una razón concreta. El museo Albertina, que alberga una de las colecciones gráficas más grandes e importantes del mundo, con más de 30.000 dibujos originales, posee unos cientos de esbozos y proyectos arquitectónicos de Francesco Borromini.

También entre los historiadores del arte italianos se tematiza la obra de Borromini. El detonante fue un breve panegírico titulado *Elogio del Borromini*, que escribió en 1918 el historiador del arte y arquitecto romano Antonio Muñoz. Al año siguiente, Muñoz estudia con profusión de detalles el *arte architettonica* de Francesco Borromini. Titula su ensayo «La formazione artistica del Borromini». Ese mismo año publica en Milán un texto casi idéntico en su libro *Roma Barocca*. Y la monografía *Francesco Borromini* verá la luz en 1921 en Roma. Con ello Muñoz se acreditará como gran especialista en Borromini y en adelante aprovechará bien ese saber.

Borromini se convierte así en objeto obligado de las investigaciones académicas, polémicas, hipótesis, elaboración de un perfil propio. Eberhard Hempel revisa a comienzos de la década de 1920 varios cientos de dibujos de Borromini en la Albertina de Viena, al tiempo que dirige sus averiguaciones a Roma, a los Archivos Vaticanos, en demanda de documentos gráficos y escritos de Borromini. Y examina *in situ* sus obras y rastrea sus huellas de vida. Pero la casita del Vicolo dell'Agnello no la encuentra<sup>2</sup>.

Porque ya no existe. Tampoco existe el Vicolo. Aquella callecita lateral de la Via Giulia desapareció víctima de la pica u alguna otra intervención masiva en la estructura arquitectónica histórica del barrio. En todo caso, entre el Lungotevere y Via Monserrato, hay un enorme solar sin edificar, al que tampoco se le ha dado el nombre de plaza. Limita al este con el Vicolo della Moretta, que desde luego no es ninguna callejuela. A cambio crece justo enfrente de la Via di San Filippo Neri, transversal diagonal entre Via Giulia y el Lungotevere, una imponente higuera, que brinda una agradable sombra fresca a los

buscadores. Es probable que el árbol señale el lugar en el que estuvo la casita de Borromini. Nada hay que así lo indique sin embargo.

Las obras arquitectónicas de Borromini, las que hasta hoy se pueden reconocer de su mano, están situadas a pocos minutos a pie unas de otras. Trabajó, por así decir, en un entorno que le era familiar. En cada caso, a unos cientos de metros de distancia de su casita del Vicolo dell'Agnello. Hasta la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini, donde yace enterrado junto a Maderno y que desde 1955 y 1956 posee sendas inscripciones en su memoria, solo hay que caminar unos pasos por la Via Giulia. Cinco minutos, apenas algo más. Y todas las mañanas acudía a la casa de Dios. En su camino al taller de obra de la basílica de San Pedro, cruzaba entonces la Via dei Banchi Nuovi, donde aún se halla en pie la casa de su tío y maestro Carlo Maderno, en el número 3. Continuaba después por la Via del Banco di Santo Spirito hasta la Piazza di Ponte San Angelo y cruzaba el Tíber por el referido puente, que ya entonces avanzaba tan indolente y sereno, aunque no tan sucio ni contaminado como hoy. Pasaba de largo junto al Castel di Sant'Angelo y llegaba a la Piazza di San Pietro tras cruzar el barrio del Borgo. San Pedro, en ese tiempo, apenas estaba equipada. Solo el obelisco había sido erigido, la exitosa empresa de su tío abuelo Domenico Fontana. Y en la fuente oriental de Carlo Maderno, el agua rebullía.

El trayecto completo desde la casita de su tío Leone Garvo en el Vicolo dell'Agnello al trabajo diario en el taller de San Pedro, rezo matinal incluido, no le llevaba más de veinte minutos. Puede ser que de tanto en tanto, el joven Francesco Borromini se distrajese, tras el diálogo matutino con Dios, un rato más en el talud del río junto a San Giovanni dei Fiorentini, y desde allí contemplase con nostalgia a las mujeres que ponían a secar sus ropas al sol.

Junto a la extraordinaria obra de Sant'Ivo alla Sapienza, es San Carlo alle Quattro Fontane, en la Via del Quirinale, 23, la que también ha preservado hasta hoy sin falsear el proyecto original, tanto por dentro como por fuera. Un destino muy distinto ha corrido su oratorio de San Filippo Neri, contiguo a la iglesia de Santa Maria

in Valicella, también llamada Chiesa Nuova, en el Corso Vittorio Emanuele. Allí solo las curvas de la fachada recuerdan a su arquitecto; en el interior, por el contrario, nada responde al plan original, y la casa de la orden filipina, adosada a la iglesia, contradice todas sus intenciones.

La espiral gira. Y cuanto más lejos de su polo, tanto más ancho el ángulo visual y tanto mayor su campo de proyección. En 1940, las vueltas del tiempo, y en este caso del espacio, alcanzaron su hasta entonces mayor amplitud e impacto. Sigfried Giedion descubría en Francesco Borromini al inventor de la arquitectura en movimiento<sup>3</sup>.

A finales de la década de 1940, pese a las objeciones del Vaticano, se da el nombre de Via Francesco Borromini a una pequeña calle lateral del Viale Giotto, a unos 250 metros de distancia de la Porta San Paolo. Su continuación es la Via Carlo Maderno, que desemboca en la Piazza Gian Lorenzo Bernini; las calles del barrio llevan nombres de otros arquitectos famosos, como Palladio o Bramante.

Giulio Carlo Argan, historiador del arte y más tarde alcalde comunista de Roma, indaga en un nuevo acceso científico en la arquitectura de Borromini y lo honra como uno de los gigantes de la arquitectura romana. En 1952 publica en Milán el estudio *Francesco Borromini*. En Italia sirve de estímulo para una exhaustiva dedicación al fenómeno Borromini y los detalles de su obra<sup>4</sup>. En su condición de docente, Argan realiza diversos trabajos sobre el arquitecto barroco y su lenguaje artístico. También Rosario, un discípulo de Argan, que hoy es custodio del colegio de la Propaganda Fide, pues como arquitecto no podía ganarse el pan por carecer de protección, escribe su trabajo de licenciatura sobre Borromini y la creación de la fachada de aquel edificio.

El que mejor se perfila en Italia como nuevo especialista en la figura de Francesco Borromini, también él arquitecto y seguidor de Argan, es Paolo Portoghesi<sup>5</sup>. Es así como sus obras maestras, *i capolavori del architetto Borromini*, no solo están en boca del mundo académico italiano, sino ante todo en la escena arquitectónica romana. Quien no lo conoce, hace un imperdonable papelón. Francesco Borromini

ha sido arrancado del olvido; su fama permanece desde entonces intacta.

En 1966, Portoghesi publica los estudios que ha venido cultivando sobre la *Roma Barocca*, en los que otorga una amplia extensión y relevancia a Borromini, figura que vuelve a destacar en 1967 en un artículo sobre el «Significato rivoluzionario della sua architettura», lo que vale decir en el contexto del Barroco. Los análisis de Portoghesi sobre Borromini hallan el aplauso de la comunidad académica italiana. En todo caso, lo citan con diligencia. Y Giuseppe Castelfranco dedica en 1966 un artículo a la relación entre sendos arquitectos: «Il Borromini de Paolo Portoghesi»<sup>6</sup>.

A su vez, la espiral sigue girando alrededor de Borromini. Y son con mayor razón las efemérides necrológicas las ocasiones favorables para renovar tras centurias el aura de un grande mediante un acto solemne. En Bissonne, con motivo del tercer centenario de la muerte de su famoso hijo, al espacio público entre la orilla del lago de Lugano y la primera línea de viviendas se le cambia el nombre a Piazza Borromini en 1967. Y en Bellinzona, aparece la monografía *Francesco Borromini. Vita, opere, fortuna*, obra del escritor Piero Bianconi por encargo del Gobierno Cantonal. Allí se cuenta de nuevo su vida a partir de las fuentes conocidas y se describen sus obras más importantes en consonancia con los últimos estudios realizados. Por primera vez se publica también en este volumen una caricatura de Borromini de la pluma de Carlo Fontana, su supuesto amigo, en realidad un enemigo. Fontana, quien hizo la caricatura solo después de muerto Borromini, como supone Piero Bianconi, lo pone bajo una tenebrosa luz: una figura arisca y desagradable de enorme nariz de gancho, cabellos desgreñados, bigote ralo, barba hirsuta y parca, ojos afiebrados, vacíos, y boca descontenta, enojada<sup>7</sup>.

La interminable curva sigue girando en torno a su polo en infinitas vueltas, que a su vez generan otras. Y trescientos diez años después de haberse despedido de este mundo, el inspirado arquitecto romano entra por fin en la conciencia pública, al menos en la de los suizos. A partir de octubre de 1976, Borromini se convierte en papel

moneda. Su retrato, así como la conocida vista de Sant'Ivo y el dibujo de la planta, adornan el billete de 100 francos. ¿Hizo esa planta para agradar al papa Urbano Barberini con forma de celdilla de un panal de abejas o acaso es la figura de un cristal de hielo o simplemente un hexágono, cuya versatilidad halló Borromini como planta ideal de una construcción? Las facciones del arquitecto, sin embargo, están retocadas en el billete. Su retrato ha sido estilizado para mostrarlo apacible y sagaz. En todo caso, las comisuras de los labios así lo delatan, y los labios, sensuales y contundentes, pero también los ojos claros, que brillan despiertos y vivaces. Y las felices mejillas, saludablemente torneadas. Por último, las pobladas cejas y los cabellos finamente peinados hacen de él un hombre deseable. Ese no habría sido, ciertamente, el aspecto real de Borromini. Un grabado sin fecha y de mano anónima lo muestra en todo caso con un rostro diferente, «cuyas facciones lo dicen todo [...] sobre una naturaleza que se consumía en tortuosa labor», como interpretaba Hempel el retrato impreso. Sea como fuere, sirvió de base a su vez para el retrato que aparece en el billete de 100 francos.

Pero por supuesto al público suizo, turistas incluidos, y a los comerciantes de divisas les gusta en primer lugar por su alto valor monetario, si bien su arte sigue siendo ajeno e inaccesible. No obstante, Borromini se convierte en la más popular figura del papel moneda y su nombre muta a sinónimo corriente de un amable billete de 100 francos. Desde 1987, los Ferrocarriles Federales Suizos publicitan con un Borromini que guiña un ojo al espectador la venta del abono anual de viaje a mitad de precio, que solo cuesta eso, un *Borromini*<sup>8</sup>.

El tiempo transcurre incesante. Y causa heridas sin inmutarse. No es solo el olvido la única amenaza que surge una y otra vez. También el lamentable deterioro de las obras se pone de manifiesto. Y eso que trescientos cincuenta años no son una eternidad, ni mucho menos. En 1986, se desprenden de la fachada del convento de los Trinitarios doce metros de cornisa y se precipitan sobre la acera de la Vía del Quirinale. Afortunadamente, no hay ningún herido.

Mientras que en Suiza se utiliza un Borromini que guiña un ojo como publicidad para pasar del transporte privado al público, en Roma, su obra maestra corre el peligro de un lamentable derrumbe. Es triste el aspecto de la fachada, que se curva en una sinusoides. A eso añádase que toda la parte inferior está ennegrecida por las emisiones de gas de los vehículos. Y la lluvia ácida corroe la piedra finamente trabajada. El travertino se despedaza y desmenuza sin cesar. La parte superior no se mantiene mucho más bella. También allí el aire sucio de Roma causa daños, y en el interior, una pátina de hollín recubre la magnificencia de sus muros oscilantes, las columnas que articulan el movimiento, los espacios torcidos.

Esto no puede haber sido jamás el deseo ni la voluntad de Borromini. En 1987, los hermanos trinitarios, que siguen siendo los propietarios de la iglesia y convento de San Carlo alle Quattro Fontane, comienzan la urgente restauración de la obra maestra. Pero los hermanos, que han hecho voto de pobreza, tienen graves problemas económicos. Tal como entonces, hace trescientos cincuenta años, cuando solicitaron al arquitecto los planos, también hoy les faltan los medios necesarios. De modo que mendigan. Pero sus solicitudes de ayuda estatal enmohecen en los interminables corredores de la burocracia. El dinero se escurre por los inescrutables canales entre la política y la economía de la construcción.

Así lo dice el hermano Jorge, que se encarga de la vigilancia de la iglesia.

El dinero les es dado con cuentagotas. Con una parte se reconstruirá el antiguo refectorio, hoy sacristía. A continuación les tocará el turno a la torre campanario y a la linterna de la cúpula.

En 1993 relucen de nuevo con un blanco impecable. Pero la renovación de la obra en su conjunto se ha proyectado a varios años vista. Y es probable que tarde lo mismo que en su momento tardó su construcción, treinta años.

Jorge, el trinitario, levanta los hombros, sonríe con humildad y en su italiano que suena a español se remite a la lentitud de las insti-

tuciones romanas<sup>9</sup>. Por el contrario, está maravillado por la mística de Borromini, que se percibe claramente en San Carlino.

Al menos su otra obra maestra, la iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza, con su plano caprichoso —abeja, celdilla del panal o cristal de hielo— y la cúpula y la linterna más originales de Roma, desde la que se eleva hasta el cielo una espiral, reluce desde 1992 con aquella silueta fresca con que la construyó Borromini en su momento<sup>10</sup>.

Todavía pontificio, esto es, territorio extraterritorial del Vaticano, es el colegio de la Propaganda Fide, no lejos de la Piazza di Spagna. Hoy solo se puede visitar la *cappella borrominiana*, la capilla de los Reyes Magos, en la planta inferior, junto a la portada de la Via di Propaganda Fide. Los restantes trabajos de Borromini: capilla privada, galería y vestíbulo de la biblioteca de la planta principal, están cerrados al público. Allí trajina la burocracia papal: cardenales, jefes de archivo, funcionarios. Uno de ellos es Rosario, custodio de la Propaganda Fide y figura clave para acceder a la famosa *cappella*. No permite a cualquiera que la visite sin más. Para ello en realidad se necesita un permiso, anuncia. Pero la perseverancia conduce a la meta. Rosario abre la puerta del pequeño recinto de oración.

En el interior de la capilla de la Propaganda Fide aparecen los típicos querubines de Borromini. Cada uno tiene un rostro diferente. No son niños sin edad, Rosario lo sabe, sino mujeres. Pues Borromini, explica el custodio, profesaba un gran amor por la mujer. Y creó todos los rostros de las mujeres que no conocía pero con las que soñaba. De ese modo las hizo reales. «Borromini fue en sus comienzos un cantero insignificante y tímido, que más tarde se descubriría un genio. Y fue el papa Alejandro VII el único que reconoció su genialidad», cita Rosario de su tesina. Y repite lo que ya había formulado Jorge, el trinitario español de San Carlo: «Borromini fue un hombre profundamente religioso, un místico, alejado de los seres humanos, orientado por completo a la divinidad. Solo así ha podido crear obras tan maravillosas». Rosario no escatima elogios floridos, el italiano abunda en adjetivos y superlativos.

En 1993, transcurridos 326 años desde la muerte de Borromini, también la Santa Iglesia Romana lo deja descansar en paz. El 3 de octubre, un domingo, en presencia de unos pocos invitados oficiales, un representante del Vaticano de mediano rango procede a la lectura del breve edicto de rehabilitación. Borromini, a quien nadie conoce, muerto por mano propia, ha sido sin embargo un verdadero cristiano, informa la prensa romana sobre el acontecimiento en breves líneas.

A partir del otoño de 1998, es decir, a 399 años vista de su nacimiento, Borromini es sustituido por el escultor suizo Alberto Giacometti (1901-1966) en el billete de 100 francos. Pero el paso definitivo de un billete a otro requiere su tiempo. Y durante ese tiempo, el artista barroco permanece en la memoria colectiva, siempre que el poder adquisitivo legal del *Borromini* esté asegurado por algunos años. Una vez fuera del circuito monetario, caerá en el completo olvido.

En todo caso, en 1999, hay ocasión de ocuparse de él, tras 400 años de su nacimiento.

---

<sup>1</sup> Muy diferente era, cincuenta años atrás, el juicio del historiador cultural y filósofo suizo Jacob Burckhardt (1818-1897), que recibe a todos los barrocos con escepticismo, cuando no los rechaza. Para él solo tienen valor el arte clásico griego y el Renacimiento italiano, culmen artístico absoluto. Incluso de Miguel Ángel desconfía y sospecha como precursor del Barroco. En 1855, Burckhardt publica *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (El cicerone; una guía para disfrutar de las obras de arte en Italia), donde se manifiesta enérgicamente contra la «desacreditada ondulación de las fachadas» y su inventor. «También aquí», anota enfurecido, «trata de dar la ilusión de una mayor riqueza mediante la torsión de los muros, que con toda su decoración se curvan hacia dentro o hacia afuera o incluso a veces se agitan como una ola». Y para no tener que dar una expresión personal a su repulsión, agrega a su crítica la siguiente nota a pie de página: «Un dilecto amigo del autor decía que tales fachadas parecían como secadas al horno». «Francesco Borromini», según Burckhardt, «es el artista que carga con la triste responsabilidad de estas fachadas onduladas, aunque las peores consecuencias provengan del capricho ininteligible de sus imitadores». Y continúa: «Su pequeña iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane de hecho no posee ni dentro ni fuera más líneas rectas que las de las jambas de las ventanas, etc.». Las torres de Borromini naturalmente también mueven al disgusto de Burckhardt, aunque pese a todo se digna a reconocer que «incluso en esta locura hay algún método y seguridad artística». «Borromini construye en Roma torres de planta ovalada (Sant'Agnese en la Piazza Navona), con dos lados convexos y dos cóncavos (claustro de la Chiesa Nuova), con un coronamiento en espiral (Sapienza), etc.; y finalmente nos brinda un manifiesto de sus principios estilísticos en la torre de San Andrea delle Fratte». Burckhardt no siente ningún gusto por Borromini; y su *guía* también disuade a otros de sentirlo. En todo caso, sus consideraciones y tesis, no solo las que aluden

a Borromini, han sido refutadas entretanto en su mayor parte. Su *Cicerone* queda como un documento de su época.

<sup>2</sup> «Toda su vida vivió en las cercanías de San Giovanni dei Fiorentini, donde encontró su primer alojamiento cuando llegó a Roma como cincelador en busca de trabajo. Su nombre se halla inscrito en el censo de aquella parroquia desde 1643 hasta 1661», escribe Hempel y remite al Archivo Lateranense, donde ha visto la documentación, aunque no le «sea posible determinar la pequeña casa en donde habitó». De las investigaciones de Hempel resulta la primera interpretación amplia de la vida y obra del arquitecto. En 1924 publica en Viena, con un detallado inventario de su obra y una completa bibliografía, su «biografía capital», que lleva por título *Francesco Borromini*. Dice en el prólogo, apoyándose parcialmente en Gurlitt: «Francesco Borromini, bien entendido, puede constituir un ejemplo altamente instructivo para el arquitecto de hoy, en especial, para nosotros alemanes, que nunca hemos perdido del todo la vista de sus obras». A este sigue en 1930 el teórico del arte berlinés Hans Sedlmayr, quien publica el estudio *Die Architektur Borrominis* (La arquitectura de Borromini). De este libro dirá Sigfried Giedion más tarde: «contiene complicados "análisis estructurales" de su trabajo, unas veces instructivos, otras exagerados». Para Sedlmayr, la principal innovación estilística del Barroco y ante todo de Borromini es «la "inclusión de una profundidad espacial", esto es, su integración en la masa arquitectónica», que viene de la mano de la emancipación de las columnas de la fachada, que «ahora se ven rodeadas de aire y luz». La «fusión de elementos cóncavos, convexos y planos produce una riqueza de relaciones espaciales sin precedentes y una experiencia de la profundidad totalmente nueva», escribe Sedlmayr. Ante el observador entusiasta se despliega entonces «un diorama arquitectónico, un panorama», un *novum theatrum architecturae*. En el *stilo borrominesco* halla Sedlmayr la innovación revolucionaria decisiva de la arquitectura del período, que a su juicio se define ya en 1635 [de cuando datan los diseños para la fachada de San Carlino]. «Lo original de su aporte», resume, «radica en la rara combinación de lo monumental y lo estrambótico». A la búsqueda de las raíces del Barroco tardío alemán, Sedlmayr las encuentra en las obras de Borromini. Y formula: «El efecto más profundo de las innovaciones de Borromini fue que llegaron a ser una parte de la síntesis caracterizadora del Barroco tardío alemán; y así transformadas y vivificadas, se cuentan entre las más significativas del arte alemán e incluso europeo». Hasta aquí todo bien y con certeza que muchos han sabido obtener buenas enseñanzas. Al fin y al cabo la historia, también la del arte, carece de continuidad; no forma una sinusoide, sino que es divisible: cada siglo, y dentro de cada siglo, cada generación reescribe su pasado, y según el espíritu de la época, a veces de modos muy distintos. «Más difícil que rastrear sus influencias es descubrir las raíces del estilo personal de Borromini», según Sedlmayr. Sin embargo, a su estilo le sigue el rastro con toda precisión. Y a este fin, para llegar hasta el fondo y determinarlo, echa mano de las tipologías de la personalidad que Ernst Kretschmer había desarrollado, a partir de observaciones psicofísicas, en su obra *Körperbau und Charakter* (Constitución física y carácter), de 1921, que apuntalan su tesis: «La arquitectura de Borromini es un arte típicamente *esquizotímico*». Pues como plantea Kretschmer, los tipos esquizotímicos tienden a una transformación intencionada (arbitraria) de las cosas que les vienen dadas; explotan los efectos expresivos de la manera más extrema posible; tienden a unificar elementos heterogéneos en una misma obra y a combinarlos de un modo extrañamente desmotivado; trabajan bajo una compulsión persistente; y mezclan una imaginación fantasiosa con un pensamiento abstracto-analítico que tiende a la sistematización. Estas características, argumenta Sedlmayr, parecen «describir, sin más necesidad, los rasgos típicos del arte de Borromini». Y considera que la última de aquellas características, la de mezclar pensamiento abstracto-analítico con imaginación fantasiosa, se adapta «tan completamente a las bases de la arquitectura borrominiana que parece haber sido formulada para describirla. Esto nos llevaría a suponer

que Borromini fue un ejemplar puro del tipo esquizotímico. Los datos que poseemos de la personalidad de Borromini, su comportamiento psicológico y su tipo somático confirman que así fue. Esos registros lo describen como el más típico ejemplo que pueda imaginarse de una cierta manifestación de la persona y el artista esquizotímicos». ¿Un análisis *exagerado*, como opina elegantemente Giedion al tiempo que le resta importancia? Los *análisis estructurales* de la vida y obra de Borromini de 1930 vuelven a publicarse en Múnich en 1939. Y en 1986, la edición muniquesa, sin comentario alguno, se reimprime en Zúrich.

<sup>3</sup> Sigfried Giedion publica su obra capital *Space, Time and Architecture* (Espacio, tiempo y arquitectura) en 1941, en la Universidad de Harvard, en Cambridge, Massachusetts, donde enseña desde 1938. Para este pionero promotor de la modernidad arquitectónica, Borromini fue quien liberó a la arquitectura de su rígido corsé clásico y lo reconoce como al padre de la arquitectura en movimiento. Borromini anticipa una tendencia de la arquitectura moderna, refiere Giedion y remite a dos grandes autores y sus respectivos proyectos: el catalán Antoni Gaudí (1852-1926) y Le Corbusier (1887-1965). Giedion lo explica así: «El muro ondulado creado por Borromini daba flexibilidad a la piedra y convertía dicha piedra en un material elástico. El muro ondulado es el acompañamiento natural de los espacios fluidos de la planta flexible». Quien observa sus obras y penetra en ellas, lo ve y lo siente. «En sus manos, todas las formas heredadas adquirieron una flexibilidad nueva. No dio nada por supuesto», escribe Giedion. «Borromini confirió flexibilidad a todo el cuerpo de la arquitectura». Esta idea y su realización debieron causar entre sus contemporáneos «la misma impresión de perplejidad que provocó la desintegración del rostro humano operada por Picasso en torno a 1910».

<sup>4</sup> En 1953, L. Benevolo publica «Il tema geometrico di S. Ivo alla Sapienza», y tres años más tarde «Il problema dei pavimenti borrominiani in bianco e nero». En 1958, E. Amadei saca a la luz «Settanta disegni del Borromini dalla raccolta dell'Albertina a Vienna». Ese mismo año, E. Canino publica «Incontro con il Borromini». Y en 1959 Carboneri se refiere a los «Disegni del Borromini».

<sup>5</sup> De forma análoga crece la lista de publicaciones de Portoghesi. En 1953 publica los artículos «Borromini in ferro» y «L'opera di Borromini per l'altare maggiore di S. Paolo a Bologna»; en 1954, «L'opera del Borromini per la cappella Spada nella chiesa di S. Girolamo della Carità»; en 1955, «Inediti del Borromini», con observaciones sobre ciertos dibujos hasta entonces inéditos de Borromini; «Borromini decoratore» e «I monumenti borrominiani della Basilica Lateranense»; en 1956, escribe sobre «L'opera di Borromini nel palazzo della Villa Falconieri di Frascati»; en 1958 aparecen sus «Saggi sul Borromini», y en 1959 escribe una crítica laudatoria de la «Mostra dei disegni di Francesco Borromini». Se anuncian nuevas investigaciones.

<sup>6</sup> A Portoghesi le espera una gran carrera: en la década de 1980, Roma lo celebra como su arquitecto estrella y es nombrado director de la Bienal de Venecia.

<sup>7</sup> En 1979 se publica en Londres *Borromini*, de Anthony Blunt, un estudio biográfico y teórico sobre la vida y obra de Borromini. Blunt analiza la rivalidad entre Bernini y Borromini, los dos gigantes del Barroco romano. Hace mucho tiempo que ya no se les evalúa en comparación. Cada uno, a su modo, ha ascendido y alcanzado la cumbre de sus posibilidades artísticas, opina Blunt. Y hace notar que en su tiempo Borromini fue el «gran anarquista de la arquitectura», y que su genio solo fue descubierto mucho más tarde. También el británico se ocupa del lado trágico de Borromini y lo hace con enorme intuición y empatía, eludiendo, en todo caso, cualquier lectura de tipo psicológico. Y es además el primero en citar el acta completa del suicidio, dictada por Borromini a su confesor, el padre Orazio Callera, en su lecho de muerte.

<sup>8</sup> Solo cuando suben de precio, su cara desaparece de la escena y los espacios publicitarios.

<sup>9</sup> «¡Salvad a Borromini!», es el llamamiento que hace Flavio Cotti al Consejo Federal y pueblo suizos en diciembre de 1993 para evitar el desmoronamiento de la iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane. La obra maestra de Borromini merece conservarse como testimonio, único en su género, de la excelencia artística alcanzada por el arquitecto del Tesino. A finales de año, en la cuenta abierta para tal efecto en la filial de Lugano del banco Schweizerischer Kreditanstalt, se alcanza la suma de 52.000 francos suizos. Sin embargo, se necesita un millón para financiar las obras más urgentes de saneamiento. Jorge se va a alegrar. Y con él todos los hermanos de la congregación. Si les llega un millón de francos de la opulenta Suiza, las obras de restauración avanzarán a buen ritmo. Y en efecto, para agosto de 1994 tienen asegurados más de 500.000, la mitad de la suma necesaria para la restauración. Las donaciones proceden en su mayor parte del Tesino. Y otros 250.000 francos suizos han sido ofrecidos por algunos poderosos benefactores. Por fin, en el otoño de 1995, dan comienzo los trabajos de la fachada; un año más tarde, están concluidos.

<sup>10</sup> En la actualidad, la iglesia solo abre los domingos, de 9 de la mañana a 12 del mediodía. Al Palazzo della Sapienza, en el pasado *studium urbis* pontificio, hasta 1935 parte de la Universidad de Roma y hoy Archivo Municipal, que alberga además la Biblioteca Alessandrina, que Borromini terminó en 1661, no está permitido el acceso público.