



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat Ram3n Llull

Mem3ria del Treball de Fi de Grau

El Ponte Sant'Angelo de Roma y su programa simb3lico

Juan Jos3 Soler Mart3nez

Grau en Hist3ria de l'Art

Any acad3mic 2017-18

DNI de l'alumne:45189917T

Treball tutelat per Andreu Josep Villalonga Vidal
Departament de Ci3ncies Hist3riques y Teoria de las Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en acc3s obert i difusi3 en l3nia, amb finalitats exclusivament acad3miques i d'investigaci3	Autor		Tutor	
	S3	No	S3	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Ponte S.Angelo, Bernini, 3ngeles, Roma, Barroco, Escultura, Arma Christi

Resumen

El presente trabajo estudia la intervención de Gian Lorenzo Bernini en el Ponte Sant'Angelo. Supone el análisis formal y estilístico de las esculturas angélicas. No obstante debido a que gran número de ellas no son realizadas por el escultor, hace necesario examinar el proceso creativo. En particular se analiza la dinámica del artista y su taller, y se observa cual es la relación entre diseño y ejecución. Por otro lado, el Puente cuenta con una variada iconografía basada en las Arma Christi. Su elección viene determinada por un mensaje ideológico. El estudio de este elemento permite identificar el discurso simbólico. Además cabe sumar el análisis de la mística contemporánea y la religiosidad del artista, que fueron determinantes en el programa del proyecto.

Abstract

This paper studies Gian Lorenzo Bernini's intervention in the Ponte Sant'Angelo. It supposes the formal and stylistic analysis of the angelic sculptures. Nevertheless, because a great number of sculptures were not realized by the artist, it is necessary to examine the creative process. Especially the dynamics of the artist and his workshop are analysed, and the relation between design and execution can be observed. On the other hand, the Bridge possesses a varied iconography based on the Arma Christi. His choice comes determined by an ideological message. The study of this element makes it possible to identify the symbolic program. In addition it is necessary to add the analysis of the contemporary mysticism and the religiousness of the artist, which were determinant in the program of the project.

Palabras clave

Ponte S.Angelo - Bernini - Ángeles - Roma - Barroco - Escultura - Arma Christi

SUMARIO

Introducción	4
1. Objetivos	4
2. Método de trabajo	4
3. La historiografía del Ponte Sant’Angelo	6
4. Antecedentes del proyecto de Bernini	15
5. El proyecto de Clemente IX	18
5.1. Historia del encargo	18
5.2. Bernini como director del proyecto	19
6. El proceso creativo	20
6.1. El problema de los ángeles autógrafos	20
6.2. La participación del taller.....	23
7. Análisis iconográfico	26
8. Interpretación simbólica	29
8.1. El puente “Vía Crucis” y el teatro berniniano.....	30
8.1.1. La peregrinación en Roma y el camino de Redención	31
8.1.2 La religiosidad de Bernini y la espiritualidad ignaciana.....	32
9. Conclusiones	34
10. Bibliografía	35
11. Anexo fotográfico	38

Introducción

Gian Lorenzo Bernini fue el escultor más prestigioso del Barroco romano. Su catálogo de obras es amplísimo, por ello la historiografía ha tendido a destacar algunos trabajos por encima de otros. Factores como la innovación creativa, la calidad, o la importancia dentro de su trayectoria, han servido para diferenciar las obras maestras de otras secundarias. No obstante de este artista se han realizado infinidad de estudios, de manera que podemos encontrar un mínimo de bibliografía de todas las obras conocidas.

La intervención del Ponte Sant'Angelo forma parte de un grupo intermedio, ya que no siendo una obra destacada de su trayectoria consta de una alta calidad y desde el primer momento ha recibido cierto interés por parte de los estudiosos. El proyecto llega en los últimos años de su vida, cuando la carrera de Bernini está ya consolidada y es una referencia artística internacional. Por orden del Papa Clemente IX se hace cargo del diseño, el cual supone la ornamentación del puente preexistente mediante esculturas angélicas. Dos de las cuales, por decisión personal, son realizadas por el propio artista.

1. Objetivos

La finalidad principal del trabajo es el análisis de la actuación de Bernini en el Ponte Sant'Angelo de Roma. A continuación de una primera lectura de la bibliografía, se han redactado los siguientes objetivos:

- Estudiar y analizar la iconografía angélica de Bernini a partir del Ponte Sant'Angelo.
- Realizar un estado de la cuestión que analice el corpus historiográfico dedicado al Puente y la intervención de Bernini.
- Interpretar la evolución histórica del Puente en relación a la reforma del s. XVII.
- Analizar la intervención de Bernini, su actuación directa y el trabajo de sus seguidores.
- Identificar el programa iconográfico y analizar los elementos que lo integran.
- Conocer y evaluar la interpretación simbólica que se ha dado al Ponte Sant'Angelo.

2. Método de trabajo

El Trabajo de final de Grado (en adelante, TFG) es un trabajo de síntesis bibliográfica. Por ello es clave la localización, lectura y análisis de libros y artículos en este caso dedicados al Ponte Sant'Angelo. Este TFG se incluye dentro de la línea temática

“Temas y símbolos en la escultura del Barroco: Gian Lorenzo Bernini”, tutorizado por el doctor Andreu J. Villalonga.

La primera toma de contacto con el tema fue mediante bibliografía general sobre la producción de Bernini, donde la obra del Puente aparece comentada pero no en exceso. A continuación la búsqueda se centró en estudios específicos, tanto monografías del Ponte Sant’Angelo como estudios concretos de temáticas o interpretaciones de la trayectoria del artista. La bibliografía general es realmente extensa, por ello y para poder controlar todas las publicaciones se procedió a la realización de resúmenes y esquemas de cada una de las fuentes. Una vez leída toda la documentación y contrastadas las diferentes informaciones, se confeccionó un guion general del TFG, el cual incluye los objetivos, el estado de la cuestión y los apartados a desarrollar de los contenidos. La lectura y visión crítica de las fuentes permitió la redacción del Estado de la Cuestión. En el desarrollo de contenidos, fue necesario discriminar la bibliografía con tal utilizar la más específica para los apartados correspondientes. Como trabajo tutorizado se sometió a una revisión periódica del tutor, tanto en sesiones presenciales como mediante correo electrónico.

Al inicio del trabajo, la consideración que se tenía sobre la obra en el contexto bibliográfico era marginal, especialmente debido a la inexistencia de fuentes monográficas en castellano. Aparentemente parecía una obra menor la cual no había sido estudiada en profundidad. No obstante a lo largo del trabajo y una vez incorporadas fuentes en inglés e italiano, se pudo observar que sin ser considerada una obra maestra, cuenta con una historiografía particular que trabaja extensamente el tema. La figura de Bernini a pesar de ser muy conocida y un personaje clave del Barroco romano, no consta de un gran número de obras traducidas al castellano. La mayoría de los estudios tampoco están disponibles a nivel local por lo que es necesaria su compra o petición mediante préstamo interbibliotecario. También es clave el uso de fuentes digitalizadas, especialmente los libros históricos de siglos anteriores, como las biografías originales de Bernini.

Como se ha indicado, el objetivo principal del TFG es que el alumno estudie y domine una bibliografía. El trabajo no supone una innovación sino una síntesis de lo ya estudiado, por lo que la aportación de cada autor debe quedar fielmente reflejada en el documento a través de citas. Este trabajo utiliza el sistema de citación APA, con citas en el texto (también conocido como “autor-fecha”). Su elección es debida, en primer lugar

a la autorización de uso por parte de la Facultad para aplicarlo en este tipo de trabajo, y en segundo, porque resulta uno de los más usados y reconocidos internacionalmente

Finalmente, es necesario destacar la importancia del material gráfico y las visualizaciones 3D. Cabe destacar el recurso de “Google street view” usado especialmente para poder entender la relación de los ángeles y su gestualidad. Ya que en diferentes momentos fue necesario poder observar la obra en conjunto, entender el contexto y los puntos de vista.

3. La Historiografía del Ponte Sant’Angelo

Los estudios sobre el Puente se han desarrollado de forma desigual, tanto por el número de publicaciones como por los objetivos de éstas. Podemos observar varias etapas historiográficas: La primera se centra en las biografías inmediatamente posteriores a la muerte del autor (1680). En el s. XVIII, triunfó el gusto por el clasicismo y su figura perdió importancia (Kultermann: 1996. p.187), lo cual explica la falta de fuentes que hablen sobre el Ponte Sant’Angelo hasta inicios del s. XX. A partir del neoclasicismo, el arte barroco en general sufrió una crítica sistemática que lo tildaba de decadente y de mal gusto (Pulido: 2004. p. 377). Fueron teóricos como Alois Riegl y Heinrich Wölfflin, entre otros, quienes a finales del s. XIX reivindicaron este arte. El propio Riegl estudió y tradujo libros de Filippo Baldinucci (Kultermann: 1996. p.188), el cual será comentado en este trabajo.

A partir de aquí observamos cuatro etapas más. En 1900 Stanislau Frascchetti (uno de los precursores del estudio de Bernini) publicó *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, edición que inaugura la historiografía moderna sobre el escultor. En las décadas de 1940-1960 se produjo una nueva aproximación al tema, especialmente a los ángeles autógrafos; es el momento de la aparición de nuevas fuentes históricas y también de la problemática sobre la intervención directa o no de Bernini en algunos ángeles. A continuación en las décadas de 1970-1980 surgieron las primeras monografías, en parte vinculadas a los estudios anteriores, que pretendieron crear una historia completa del Ponte Sant’Angelo. Finalmente desde 1990 hasta la actualidad, se han publicado gran número de escritos, desde planteamientos muy diversos. Una vez consolidadas las interpretaciones estilísticas y sobre todo aceptados los datos cronológicos y de autoría, la historiografía se ha dedicado al estudio de los bocetos y en especial a las interpretaciones simbólicas.

En primer lugar debemos atenernos a las fuentes biográficas ya que éstas son las primeras en recoger información y análisis de las obras de Bernini, aun no siendo este su objetivo primordial. La existencia de biografías tan inmediatas a su muerte (ocurrida en 1680) se debe a que fue una persona controvertida y admirada en vida; el Papa Gregorio XV le llegó a otorgar el título de “Cavaliere di Cristo” en 1621 (Baldinucci: 1682. p.10). Esto supone un reconocimiento social que lo equipara a la baja nobleza, por encima de la mayoría de artistas. Un título que usó públicamente y con el cual se le identifica.

La primera biografía de Gian Lorenzo Bernini se tituló *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scvltore, architetto, e pittore*. Fue escrita por Filippo Baldinucci en 1682 por encargo de la reina Cristina de Suecia. Para ello seguramente recibió ayuda de uno de los hijos de Bernini, Domenico, y de miembros de su taller. Este florentino fue uno de los principales historiadores del momento; a imitación de Giorgio Vasari y bajo la protección de los Médici, pretendió recoger las biografías de los principales artistas del Barroco, tanto italianos como franceses y flamencos. Por ello se le ha considerado uno de los primeros en realizar una historia universal. Podemos destacar otros escritos como *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681) (The J. Paul Getty Museum: 2018).

La biografía de Baldinucci es un gran elogio al artista; mediante un discurso positivista incorpora datos sobre su vida y personalidad artística, además de comentar algunas obras concretas (Portús: 2004. p.307). En esta selección aparece el Puente, del cual relata brevemente las peculiaridades del proyecto, el encargo y la intervención del Papa. Su forma de plantear los hechos continúa el modelo presentado por Vasari en el siglo anterior (Kultermann: 1996. p.37). No le da gran importancia a la obra como pieza de análisis artístico (la única descripción que hace de las esculturas es “tre statue di marmo intere assai maggiori del naturale”), le interesa más bien la anécdota y la relación del artista con el Pontífice (Baldinucci: 1682. p.56).

Domenico Bernini, el ya citado hijo del artista, realizó también una biografía del progenitor publicada por primera vez en 1713. Este sacerdote fue historiador eclesiástico, y en su producción podemos encontrar otros libros como *Istoria, di tutte l'heresie* (1705-17) o el *Il tribunale della S. Ruota Romana* (1717) (Enciclopedia Católica Online: 2018).

Su texto no se aleja conceptualmente de Baldinucci pero sí que es más extenso a la hora de explicar el proyecto. Muestra la importancia del Papa en el devenir de las

obras al igual que Baldinucci, pero Domenico añade una idea muy interesante, el interés del Pontífice por embellecer Roma. (Bernini: 2011. p.218). Bernini no varía la historia ya narrada por Baldinucci, de alguna manera la ornamenta, incluso repite algunos elementos como las palabras textuales del Papa Clemente IX, que aparecen también en la primera biografía (Bernini: 2011. p.219).

El primer libro contemporáneo es *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo* (1900) escrito por Stanislao Frascetti. Fue un pionero en llevar a cabo una publicación que analizara toda la trayectoria de Bernini. En este escrito dedica varias páginas al Puente. Explica la historia, aporta datos cronológicos y documentación histórica, además de analizar y comentar los bocetos de la colección Rompliglosi. Su cronología es creada a partir de los datos recogidos por él mismo del Archivo Estatal de Roma. No obstante décadas más tarde fue criticado por la falta de rigurosidad en algunos aspectos.

A partir de éste, los estudios histórico-artísticos más antiguos dedicados al *Ponte Sant'Angelo* en el s. XX son: *Die Engelsbrücke in Rom* (1948) de Hans Gerhard Evers, la primera monografía dedicada expresamente a la obra aunque de un formato muy breve; y el artículo “Disegni inediti del Bernini e la decorazione di ponte S. Angelo” (1946) de Luigi Grassi, en el cual introduce el análisis de una serie de bocetos hasta el momento inéditos.

En los años 50 y 60 se publicaron gran número de escritos que han servido de referencia a lo largo de las últimas décadas hasta la actualidad; historiadores como Rudolf Wittkower o Howard Hibbard son continuamente citados y utilizados en todos los estudios posteriores sobre Bernini, o en concreto sobre el *Ponte Sant'Angelo*.

Gian Lorenzo Bernini: el escultor del barroco romano publicado en 1955 por R. Wittkower, abarca toda la producción artística del escultor. Como el propio autor comenta en el prefacio de la primera edición, la introducción no es una secuencia biográfica sino la explicación de los puntos clave y generales de su arte (Wittkower: 1990. p.11). En el capítulo “Imaginería religiosa” analiza brevemente las dos esculturas autógrafas de Bernini. Da gran importancia a la dimensión psicológica de los ángeles y su expresividad (Wittkower: 1990. p.27). El último apartado del libro es un catálogo razonado, en el cual dedica mayor atención al análisis formal y las peculiaridades del proyecto del Puente. Basándose en los estudios de S. Frascetti (1900) y los datos recogidos por éste del Archivo Estatal de Roma, crea una nueva cronología. Además intenta clarificar en que esculturas intervino Bernini directamente. La problemática

reside en los pagos, ya que los escultores ayudantes recibieron el sueldo completo, como si lo hubieran realizado ellos. Finalmente afirma que el maestro intervino pero no cobró por ello.

En 1956, Irving Lavin publicó una reseña del libro *Bernini: el escultor del barroco romano*. En su artículo titulado *Reviewed Work: The Sculptures of Gian Lorenzo Bernini by Rudolf Wittkower* crítica a Wittkower algunos pequeños errores, entre los cuales ciertos datos sobre el Puente. Lavin observa problemas en la cronología de los ángeles autógrafos y de las copias definitivas. También duda de la teoría de Wittkower sobre quién realizó o no las copias y cuando se esculpieron.

Dos años más tarde, Wittkower publica su célebre manual *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, en el cual trata de forma secundaria el tema del Ponte Sant'Angelo. Realiza un estudio del funcionamiento interno del taller de Bernini y del estado de la escultura en Roma durante la década de 1670. Enumera los artistas que trabajaron en él y hace un juicio crítico de éstos. De las publicaciones comentadas es la primera que tiene en cuenta el resto de esculturas del Puente, aunque no se trate como conjunto sino cada escultura en relación a su autor.

Howard Hibbard publicó la monografía titulada *Bernini* en 1965. Este autor fue discípulo de Wittkower además de un reconocido estudioso del Barroco romano. Esta publicación aborda toda la trayectoria de Bernini. Entre las obras que comenta aparecen los ángeles autógrafos. Utiliza los bocetos conservados para examinar el proceso creativo y la composición de las esculturas. No hace ninguna incidencia en la historia del proyecto sino que se limita a analizar las obras; su discurso es mucho más técnico y formal (Hibbard: 1982. p. 173, 179).

En 1966, Wittkower publicó una segunda edición revisada de *Gian Lorenzo Bernini: el escultor del barroco romano*. El propio autor comenta la necesidad de una revisión, especialmente del apartado del catálogo debido a la aparición de un gran número de nuevos artículos. Vuelve a aparecer la problemática sobre la cronología y la intervención directa de Bernini. Wittkower afirma que ha necesitado la ayuda de Hibbard para consultar el Archivo Estatal de Roma y clarificar el tema (Wittkower: 1990. p.13). En la primera edición confió en las notas cronológicas aportadas por S. Frascetti, no obstante en dicho momento ya recibió notables críticas, como hemos visto de Lavin. Frascetti se equivocó varias veces en la transcripción y copió solo algunos extractos. Gracias a la colaboración de Hibbard y la revisión de los documentos

originales, Wittkower da por cerrado el tema cronológico a partir de los datos aportados en esta segunda edición.

En el mismo año se publicaron dos artículos sobre el tema, por un lado “Entwürfe Berninis für die Engelsbrücke in Rom” de Hanno-Walter Kruft y Lars Olof Larsson, en el cual se realiza un breve estudio de los bocetos conservados y las obras finales de los escultores supeditados. Por otro lado, “Il Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo nel diario di un contemporáneo” de M.C. Dorati, un artículo que intenta clarificar la intervención o no de Bernini en las copias, a partir de la documentación histórica del Archivo Cartari. Dicho material son las notas a modo de agenda, que Carlo Cartari, abogado consistorial del Papa, recogió de todo el proceso ornamental del Puente.

En la década de 1970 aparece la figura Mark S. Weil, un seguidor de Howard Hibbard. Su artículo “Ponte Sant’ Angelo: The Angels of the Ponte Sant’ Angelo: A Comparison of Bernini's Sculpture to the Work of Two Collaborators”, publicado en la revista *Art Journal* en 1971, reflexiona entorno el tema de los bocetos conservados, el modo de proceder del maestro y el trabajo de los escultores supeditados. Realiza una breve explicación histórica de la obra además de un análisis formal de los ángeles autógrafos, para lo cual cita a Wittkower y los comentarios de éste sobre la expresividad de los ángeles. El peso del artículo reside en el análisis de los ángeles de Ferrata y Raggi, y la relación de las obras finales con los bocetos conservados y con algunas otras obras de sus respectivas producciones.

Poco tiempo después, en 1974 Weil publica *The history and decoration of the Ponte S. Angelo* una monografía completa sobre el tema. Mediante un discurso positivista, pretende crear una historia completa del Puente, no solo la intervención de Bernini sino su origen y los antecedentes del proyecto. La edición se estructura en cinco bloques: la historia y origen del Puente, su decoración, Bernini como escultor y diseñador, los escultores que intervinieron y sus obras, y finalmente la interpretación iconológica. Es un libro fundamental para la historiografía ya que es uno de los más completos hasta el momento. Los datos aportados han servido para gran número de historiadores posteriores, constantemente lo podremos ver citado. Cabe destacar el uso del material documental del Archivo Cartari (difundido en la década anterior por Dorati), el cual se transcribe enteramente en uno de los anexos junto con otros documentos históricos.

La escultura: procesos y principios es un libro póstumo de R. Wittkower, editado por su esposa Margot Wittkower en 1977. En él se aborda el proceso técnico y creativo de gran número de escultores, entre ellos Bernini. Los ángeles del Puente le sirven como ejemplo para abordar como era el proceso creativo del escultor barroco. Muestra cual pudo ser la inspiración para el posado de las esculturas y una comparativa entre los bocetos y las obras finales. Mantiene las mismas ideas que en publicaciones anteriores.

Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte s Angelo storia di un ponte (1981) de Cesare D'Onofrio, resulta una monografía que, al igual que *The history and decoration of the Ponte S. Angelo*, pretende abordar toda la historia del Puente y la intervención de Bernini. El carácter de la edición es divulgativo. D'Onofrio cita en su bibliografía, entre otros, la monografía de Weil, por lo que entendemos que la conocía y continua su modelo de exposición (puesto que lo organiza por secuencias cronológicas semejantes). Su discurso es mucho más libre, introduce algunas opiniones o criterios personales en la interpretación del tema; quizá debido a que D'Onofrio había trabajado con anterioridad algunos aspectos urbanísticos relacionados con el Borgo, como por ejemplo: *Castel S. Angelo e Borgo tra Roma e papato* (1978) y *Come visitare Castel S. Angelo e Borgo nella storia di Roma e del papato* (1980), lo cual le aportaría una visión muy concreta del tema. Introduce el concepto de "Puente Vía Crucis", clave en la interpretación simbólica. Por otra parte, D'Onofrio (al igual que Weil) decide incorporar la documentación transcrita del Archivo Cartari en uno de los capítulos del libro.

En el mismo año se publicó la tercera edición de *Gian Lorenzo Bernini: el escultor del barroco romano*, esta vez a cargo de Margot Wittkower. En cuanto la obra que nos ocupa no consta de grandes variaciones, más bien una revisión de la fotografía y la aportación de nuevas fuentes bibliográficas sobre el Puente.

Entre mayo de 1987 y septiembre de 1988, el Ponte Sant'Angelo fue restaurado y permitió la realización de una serie de estudios técnicos y de conservación. Como memoria de dicho proceso y con tal de divulgar todo el nuevo material elaborado, se publicó *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di ponte Sant'Angelo* (1988), bajo la dirección de Maria Grazia Tolomeo y Luisa Cardilli. La aportación innovadora es la información técnica (materiales y estructura) de las esculturas. El libro se acompaña de una serie de ilustraciones y fotografías del proceso de restauración muy interesantes, pues permiten observar las zonas que más habían

sufrido erosión, los retoques o añadidos, además de las pruebas clínicas a las que se sometieron.

La última etapa desde los años 90 hasta la actualidad, se distingue por un interés general por todas las esculturas del Puente, analizando la obra desde diferentes puntos de vista (formalistas, estilísticos o iconográficos). Por un lado se aprecia un nuevo interés por revisar la historiografía dedicada a Bernini y especialmente “releer” su producción a partir de interpretaciones nuevas. Finalmente un fenómeno destacable es la organización de exposiciones dedicadas exclusivamente a mostrar los bocetos y dibujos conservados de su producción.

En 1990 Maria Grazia Tolomeo publicaba en la colección “Itinerari didattici d'arte e di cultura” una breve monografía sobre el Ponte Sant’Angelo que se titula de igual forma. No podemos hablar de novedad ya que plantea de forma más breve y didáctica, todo lo que ya había trabajado en la monografía de la restauración, cuando hubo de preparar la contextualización histórica y el análisis del Puente.

Gianlorenzo Bernini. Impresario of the Baroque fue publicado en 1991 por Charles Scribner III. Es una monografía de la producción general de Bernini, en la cual a modo de catálogo comenta una serie de obras seleccionadas. En el caso que nos atañe, solo comenta el *Ángel con la Corona de Espinas*. Realiza un breve comentario de la historia del proyecto, un análisis formal y simbólico.

Al año siguiente, Jennifer Montagu editó *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*. Montagu comenta la obra del Puente dando gran protagonismo no solo a Bernini sino a todos los escultores que intervinieron, como Antonio Raggi. *Italian Baroque Sculpture* (1998) de Bruce Boucher, continúa la misma idea. El Puente es un repertorio de todos los escultores contemporáneos y supeditados a Bernini, y muestra cual era la situación de la escultura barroca en Roma.

Bernini. Genius of the Baroque escrito por Charles Avery en 1997 recuerda al discurso de Hibbard, por la importancia de los bocetos y el estudio formal de las obras. También se dedica a comparar los bocetos conservados con las obras finales de los otros escultores que intervinieron. Es interesante como en la presentación explica la idea del Puente como Vía Crucis, lo cual no es una novedad, ya que Cesare D’Onofrio en su monografía ya introduce y explica la idea del puente “Vía Crucis” (Avery: 1997. p.162-163).

Como hemos observado, los bocetos han sido una constante referencia en la interpretación formal de los ángeles. A inicios del s. XXI, se celebró una gran

exposición titulada “Earth and Fire. Italian Terracota Sculpture from Donatello to Canova” (2002), la cual se pudo visitar en The Museum of Fine Arts de Houston (Texas) y en The Victoria and Albert Museum de Londres. El objetivo principal era reunir un conjunto de bocetos de terracotas distribuidos de forma cronológica para mostrar la evolución de la escultura italiana. El catálogo homónimo, dirigido por Bruce Boucher y publicado en el mismo año de la exposición, muestra una serie de bocetos del Ponte Sant’Angelo. El análisis es meramente formal, dando gran protagonismo a la construcción técnica y la comparación entre los bocetos.

Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi: arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento fue publicado en 2004 por su autor Sebastiano Roberto. La obra plantea un punto de vista nuevo, la relación entre el artista Bernini y el papa Clemente IX. Explica cómo pudieron influenciarse mutuamente y cuáles fueron los proyectos comunes, los realizados y los que quedaron solo en diseño. En cuanto al Puente, le dedica un capítulo completo. Es de gran interés la contextualización aportada y la relación con los proyectos del papa anterior, Alejandro XII. Trata el tema simbólico, su significado y la interpretación teatral de la obra. Su discurso ayuda a entender el papel y la influencia del Papa en el proyecto.

En 2008, D’Amelio publicó el artículo “La Magnificenza del Ponte. Funzione e rappresentazione nel ponte Sant’Angelo a Roma nel XVII secolo”. A la hora de explicar el programa iconográfico alude a antecedentes temáticos nuevos, como los ángeles de la sacristía de Santa María in Vaciella y otro conjunto de ángeles de orfebrería realizados Cosimo Fancelli para el papa Alejandro VII. La inspiración del programa iconográfico en ángeles de menor escala se cita también en el catálogo *Angels from the Vatican. The invisible made visible* (Duston y Nesselrath: 1998. p.160-161).

La strada verso il Paradiso editado por Giovanna Pimpinella en 2009, es una de las monografías más recientes sobre el Puente. Sigue la estructura tradicional de las obras monográficas antes comentadas, quizá en un formato divulgativo más fresco y actual. No aporta ninguna novedad reseñable.

En 2011 Franco Mormando publicó una edición crítica de la biografía de Domenico Bernini, por lo cual deberemos tener en este caso, no el texto original sino las anotaciones del editor. En dichas notas críticas explica el texto original, en algunos momentos analiza la realidad histórica u otros elementos para hacerlo más entendible al lector, en otras notas compara la información con otras fuentes como Baldinucci (Bernini: 2011. p.408-409).

En 2012 se celebró la exposición “Bernini: Sculpting in Clay” en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El objetivo principal era reunir el mayor número de bocetos de Bernini y poder articular una lectura de su trayectoria, no a través de las obras definitivas, sino a partir de las terracotas conservadas. Es la segunda exposición de bocetos que hemos destacado, esta vez dedicada íntegramente a Bernini. El catálogo homónimo a cargo de Andrea Bacchi, Tomaso Montanari, y Steven F. Ostrow dedica un capítulo completo a los bocetos del Ponte Sant’Angelo. Se realiza un análisis de los dibujos conservados y por otro lado de los bocetos escultóricos. En cuanto lo segundo, analizan ángel por ángel todas las terracotas conservadas. El discurso centrado en aspectos formales, nos permite interpretar la relación entre el diseño preparado por Bernini y el trabajo de sus seguidores en los ángeles.

Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini es una colección monográfica compuesta por tres volúmenes y escrita por Irving Lavin. Supone una recopilación de los estudios que a lo largo de su carrera había dedicado a Bernini. En 2007 se publicó el primer volumen, en 2010 el segundo, y en 2012 el tercero. Este último dedicado a las obras relacionadas con la peregrinación, es el que nos interesa para este trabajo. Entre las obras comentadas aparece el Ponte Sant’Angelo, del cual realiza un exhaustivo análisis histórico. En primer lugar, su discurso se basa en la explicación de los orígenes y antecedentes del proyecto, de los cuales cabe destacar la explicación del Ponte Alesandro. Seguidamente explica la interpretación simbólica del puente y se centra en los antecedentes temáticos y algunas posibles influencias. Aporta nuevos antecedentes iconográficos como las pinturas de las iglesias de Santa Prisca y Santa Práxedes. No obstante la interpretación es la misma que en autores anteriores, pero aporta nuevos puntos de vista como la vinculación de los ángeles con el agua y el misterio sacramental. Lavin cita que existen tres monografías sobre el Puente (las realizadas por Weil, D’Onofrio, Tolomeo y Cardilli), las cuales ya han sido comentadas en este trabajo.

La simbología que encierra el programa iconográfico fue también tratado por Elena Tamburini en *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte* (2012). La simbología y las posibles influencias religiosas o místicas han sido trabajadas por algunos autores pero no exceso, como en el caso de Sebastiano Roberto. Tamburini es la única contemporánea que indaga en el concepto espiritual. Introduce un tema muy importante como es la interpretación alegórica y su vinculación con la idea de los ejercicios

espirituales ignacianos. El puente convertido en una meditación de la Pasión a través de una composición de lugar (Tamburini: 2012. p. 31-32).

Recientemente se ha publicado el libro *Bernini. Un inedito disegno per Ponte Sant'Angelo* (2016) de Francesco Petrucci, el cual presenta un boceto no publicado antes del *Ángel con la Cruz*, atribuido a Bernini.

4. Antecedentes del proyecto de Bernini

El Ponte Sant'Angelo es la última gran aportación urbana de Bernini para Roma y la última pieza del gran proyecto de San Pedro del Vaticano [Fig. 1]. Indica que un cambio de época se cierne sobre Roma. Nos encontramos en los últimos años de su vida; ha pasado el momento de los grandes proyectos pontificios (San Pedro, la plaza y su columnata). El tipo de trabajo varía, prevalecen los pequeños encargos en contra posición de las costosas obras pretéritas. A partir de la muerte del artista, serán pocos los proyectos que puedan hacer sombra a las gestas del siglo anterior.

Bernini marcó el devenir artístico de Roma durante prácticamente todo el s. XVII. No obstante Mormando afirma que durante el neoclasicismo, cuando el arte barroco fue duramente desprestigiado, el artista todavía dejaba huella en obras como la Fontana de Trevi (Mormando: 2011. p. 328).

El nombre original del Puente era Pons Aelius (Puente Elio) en homenaje a su promotor el emperador Adriano (Publius Aelius Hadrianus). Esta construcción era una de las ocho que cruzaban el Río Tíber en época clásica, además junto con el Pons Triumphalis conectaba la ciudad con la colina Vaticana. Fue inaugurado en 134 para unir el campo Marzio con el futuro el futuro mausoleo del emperador, finalizado pocos años después en 139. Gracias a una moneda de bronce conservada (acuñada en 134), podemos admirar la estructura original y observar que ya en origen contenía también esculturas situadas en los pilares [Fig. 3]. Además sabemos que estaba recubierto de mármol (Weil: 1974. p. 17; Lavin: 2012. p. 228). Una vez destruido el Pons Triumphalis en el s. IV, el de Elio asumió el papel de principal conexión en dicha zona, con el incremento de tránsito que esto suponía (Weil: 1974. p. 20).

Durante la Alta Edad Media, el Mausoleo de Adriano se convirtió en una fortificación clave para la defensa de Roma, debido a su compacta estructura y localización. A partir de este momento el Puente será el acceso a la Ciudad Santa, es decir la zona marcada por la Basílica vaticana y la tumba de los Apóstoles (Lavin: 2012. p. 228). En el año 590, el Papa Gregorio Magno (540-604) vivió una experiencia

mística. Según su testimonio, presenció una aparición del Arcángel San Miguel sobre el Mausoleo, que se vinculó con el cese de una grave peste que estaba sufriendo la ciudad (Weil: 1974. p. 21; Lavin: 2012. p. 229). Por ello la construcción pasó a denominarse Castel Sant'Angelo y en la parte superior se colocó una gran escultura del Arcángel. El Puente se rebautizó con el mismo nombre, a pesar de que durante el medievo era también conocido como el Puente de San Pedro (D'Onofrio: 1981. p. 26). No fue el único milagro, ya que el Papa Clemente VI (1291-1352) vivió también una experiencia sobrenatural al ver como la escultura de San Miguel se inclinaba ante una imagen de la Virgen, en el transcurso de una procesión sobre el Puente (Weil: 1974. p. 23).

Como hemos visto, el Ponte Sant'Angelo era escenario de la vida social romana. Pero no todo fue grato, ya que sucedieron también otros acontecimientos algunos de carácter trágico. Cabe destacar un terrible accidente acaecido durante la clausura del Jubileo de 1450, en el cual fallecieron 172 personas. Esto sucedió debido a una avalancha humana provocada por el desbocamiento de una mula. Desgraciadamente, en aquel momento el puente estaba obstruido por un gran número de puestos ambulantes y carros. De manera que muchos fueron pisoteados y otros hubieron de saltar al río. La balaustrada no aguantó la presión y se desplomó, con la consiguiente caída de personas (Weil: 1974. p. 23; Partridge: 2007. p. 23). Un año después Nicolás V construyó una pareja de pequeñas capillas octogonales en recuerdo de los fallecidos. Estas construcciones flanqueaban la entrada del Puente (en dirección al Vaticano) y estaban dedicadas a Santa Magdalena y a los Santos Inocentes (Weil: 1974. p. 23-24) Pocas décadas después, durante el pontificado de Clemente VII (1523-34) se decidió la demolición de dichos elementos, debido principalmente a que fueron dañados por la artillería del Castillo durante el Sacco di Roma (1527), y por sucesivas inundaciones del Tíber que malograron su estructura. En su lugar fueron colocadas las esculturas de San Pedro, del escultor Lorenzeto, y San Pablo, realizada anteriormente por Paolo Romano en 1464 y posiblemente traída de la Basílica de San Pedro (Weil: 1974. p. 24-25; D'Onofrio: 1981. p.75) [Fig. 5]. La elección de dichos santos es debida a su patronazgo sobre Roma por ser los grandes apóstoles de esta ciudad. Las dos figuras suponían los guardianes de la entrada al cielo, pues pasar por ellos suponía iniciar el camino al Vaticano pero simbólicamente también al Cielo.

Para entender el significado es de gran importancia la inscripción que acompañaba a dichas imágenes: “(...) Ianitor ante fores fixit sacratia Petrus quis neget has arces instar ese polj. Parte alia Pauli circumdant atria muros hos inter roma est hic

sedet ergo Deus. (...)”. Situando simbólicamente a Pedro y Pablo, en un extremo y otro de la ciudad por sus basílicas, entre ellos está Roma, la cual es la sede de Dios. Pero finaliza diciendo: “(...) Nunc caelo est similis nunc inclyta Roma vere cuius claustra docent intus inesse Deum”. Dios está dentro de la urbe, por ende el Vaticano es la ciudad sacra por excelencia, lo más cercano al Cielo. (D’Onofrio: 1981. p.71-74). Como afirma D’Onofrio, pasar junto estas esculturas invitaba a los peregrinos a la humildad y el arrepentimiento, el camino se convertía en una Vía Dolorosa, una última ocasión para preparar al alma y purgar los pecados (1981. p. 74).

En 1538 durante el Pontificado de Pablo III (1534-1549), Carlos V entró triunfalmente en Roma. Este hecho responde a un programa ideológico de visitas a las principales ciudades italianas. Esta entrada cobra especial relevancia debido al Sacco di Roma (1527), todavía presente en el recuerdo ciudadano. El itinerario siguió la antigua Via Triumphalis (Strong: 1988. p. 92), el cual conformó un discurso ideológico entre la exaltación imperial del monarca y la reivindicación de la ciudad tras el saqueo. Se realizaron toda una serie de montajes efímeros, arcos triunfales y otras tantas decoraciones que se repartieron por el recorrido oficial (Strong: 1988. p. 92), el cual para llegar al Vaticano debía pasar por el puente (Guidoni: 1985. p. 277-279). Por ello el Ponte Sant’Angelo fue también decorado, mediante 8 esculturas de estuco sobre los pilares realizadas por los artistas Lorenzeto y Raffaello de Montelupo [Fig. 4]. Esta opción ornamental fue inspirada por la medalla acuñada en 134 (Lavin: 2012. p. 241). Dichas imágenes representaban en el lado de San Pedro, los cuatro Evangelistas; y en el lado de San Pablo, los patriarcas Adán, Noé, Abrahán y Moisés, dispuestos de forma cronológica (Weil: 1974. p. 27; Lavin: 2012. p. 241). Los artistas hubieron pronto de trasladarse a Siena, siguiente ciudad en recibir la visita del Emperador. El flujo de artistas era constante por toda Italia debido a las sucesivas visitas y entradas triunfales de Carlos V (Strong: 1988. p. 92). Las imágenes, como montaje efímero que eran, desaparecieron, pero demuestran el interés de los romanos por ver acabado el Puente. Nostálgicos del pasado, esperaban ver de nuevo esculturas como las tuvo en época clásica (D’Amelio: 2008. p. 173-174).

Es necesario destacar que durante el s. XVI y especialmente después del saqueo de la ciudad, se incrementaron las muestras de poder político del papado. Por ello junto al Puente se situó el Luogo de Giustizia, el lugar donde se administraba justicia y se situaba un pequeño oratorio para los servicios religiosos de los ajusticiados. Una vez decapitados, las cabezas empaladas se situaban junto el edificio. En algunos momentos,

las cabezas también podían situarse en el Puente a cada lado, creando una imagen cruenta (Lavin: 2012. p. 242).

5. El proyecto de Clemente IX

5.1. Historia del encargo

En 1667 el Papa Clemente IX (1600-1669) comisiona a Bernini el diseño y las obras de decoración del Ponte Sant'Angelo. El proceso se prolongó hasta 1672, y fue inaugurado por el Papa Clemente X (1590-1676). Según Domenico Bernini, Clemente IX fue un pontífice preocupado por el embellecimiento de Roma desde los primeros momentos de su pontificado (2011. p. 218). Si el Papa fue elegido el 20 de junio, poco tiempo después, el 22 de septiembre se realizaba el primer pago por los bloques de mármol, para la realización de los ángeles (D'Onofrio: 1981. p. 82). En ese momento el Puente arrastraba todavía la imagen inacabada de siglos anteriores, aun habiendo existido algunas tentativas como la decoración en estucos de 1538. Este interés tan temprano, explica Domenico, es debido a que el puente era la principal vía de entrada al Vaticano (Bernini: 2011. p. 218). No obstante este tema debió preocupar a los pontífices anteriores.

Alejandro VII (1655-1667) fue el gran instigador de la realización de la Plaza de San Pedro entre otros proyectos; parece extraño pues que no tuviera en consideración el Ponte Sant'Angelo, cuando la plaza y su Columnata forman parte del mismo recorrido visual que el Puente. Además también había puesto gran interés en la reordenación de la zona del Borgo, a la vez relacionado con el Puente y sobre todo con la vía de acceso a la zona vaticana (D'Onofrio: 1981. p. 82-83). El poco tiempo de Clemente IX en el pontificado cuando realiza el encargo, hace pensar que posiblemente ya existiera algún interés en época de Alejandro (Roberto: 2004. p. 16; Lavin: 2012. p. 252).

Durante su pontificado se especuló con la posibilidad de construir un nuevo puente en el lugar del desaparecido Pons Triumphalis, con tal de dotar a la zona vaticana de una entrada más directa (Roberto: 2004. p. 138-139) y evitar accidentes como el de 1450 (Lavin: 2012. p. 252). El proyecto del Ponte Alesandro, planteado por Filippo Maria Bonini, nunca se llevó a acabo pero si se realizaron diseños, en los cuales se puede observar un puente cubierto con una estructura arquitrabada a modo de columnata (la cual recuerda a la plaza de San Pedro), con una serie de esculturas y relieves heráldicos situados en la parte superior (Roberto: 2004. p. 139-141; Lavin: 2012. p. 253-54).

En parte es comprensible que Clemente IX se preocupara por proyectos menores debido al estado de la economía vaticana, la cual estaba muy mermada después de los grandes proyectos papales anteriores (Hibbard: 1982. p. 173). Fuera como fuese, Clemente inició el proceso de embellecimiento, que incluía la realización de las balaustradas, los pedestales y diez ángeles (en un principio ocho) portando los instrumentos de la Pasión (Baldinucci: 1682. p. 56). Las imágenes de San Pedro y San Pablo que existían en la entrada del Puente, fueron respetadas y mantuvieron su emplazamiento original.

La intervención de Bernini no quedó en el diseño o dirección de la obra, pues como Domenico afirma, es el propio Cavaliere quien insiste en realizar dos esculturas enteramente de sus manos, el de la Incripción la Cruz (el INRI) y el de la Corona de Espinas (2011. p. 219) [Fig. 2]. Se conoce también por la documentación conservada que el hijo de Bernini, Paolo, ayudó y recibió un sueldo completo por colaborar con su padre, no obstante se cree que solo ayudó en la preparación de los bloques (seguramente para aliviar de trabajo a Giulio Cartari, hombre de confianza del escultor). No hay muestras estilísticas en los dos ángeles autógrafos que permitan diferenciar el trabajo de uno u otro, sin embargo Paolo no llegó nunca a destacar y no se le conocen grandes obras, por lo que una posible teoría de trabajo dual queda descartada (Wittkower: 1990. p. 288; D’Onofrio: 1981. p. 86).

5.2. Bernini como director del proyecto

Domenico afirma que su padre diseñó el conjunto de la balaustrada y los pedestales, donde se situaron “grandes estatuas de ángeles majestuosamente colocadas” (Bernini: 2011. p. 219). No hace referencia explícita a que Bernini realizase un diseño general de todas las esculturas. Solo se ocupó oficialmente de dos figuras y dejó el resto en manos de artistas de cierto reconocimiento; para explicarlo es necesario aludir al rol del artista y el funcionamiento de su taller. Hacía tiempo que muchas de las imágenes de sus proyectos (algunas secundarias pero también principales) eran realizadas por otros escultores supeditados, siempre bajo su dirección. Además no olvidemos que en dicho momento Bernini era ya un anciano y el duro trabajo de la talla suponía un gran esfuerzo (D’Onofrio: 1981. p. 86). Incluso que realizase tres esculturas parecía imposible para su contemporáneos, tal como Baldinucci explica: “condusse le tre statue di marmo intere assai maggiori del naturale, cosa che a i più intendenti dell’ arte sembra avere dell’impossibile (1682. p. 56)”.

Se han conservado gran cantidad de bocetos previos de los ángeles, algunos atribuidos a la mano del artista, que demuestran su control y dirección del conjunto. Especialmente destacables son los de la colección Rosplighiosi-Pallavicini [Fig. 7], los cuales seguramente se presentaron a Clemente IX para que éste los aprobara (Kruft y Larsson: 1966. p. 151; Weil: 1974. p. 41-42). Los bocetos además tenían una función clara, la cual era homogenizar el conjunto ante un origen tan diverso. La dependencia de los bocetos queda patente en algunos escultores, como en el caso de Lazzaro Morelli y su *Ángel con el Flagelo*, aunque otros artistas trabajaron con mayor libertad y personalidad (Wittkower: 1990. p. 291). Bernini no vigilaba el proceso de realización de las esculturas, sino que cada escultor tenía libertad para ceñirse en mayor o menor grado al boceto original, por ende podían variar la expresión, el trabajo de drapeado, entre otros (Weil: 1974. p. 71).

6. El proceso creativo

6.1. El problema de los ángeles autógrafos

Del conjunto escultórico Bernini decidió realizar dos ángeles, los que portaban la Corona de Espinas y la Inscripción. El trabajo supuso una tarea unificada, ya que las esculturas se realizaron de forma simultánea (Wittkower: 1990. p. 290). El proceso de diseño se inició mediante la elaboración de un gran número de estudios preliminares tanto en papel como en terracota. A día de hoy se han conservado una gran cantidad de modelos, los cuales han permitido a los estudiosos reconstruir el proceso creativo y especialmente los cambios en la marcha del proyecto. Wittkower afirma que dicho proceso pasó por varias fases y que en un principio, según las terracotas conservadas en el Fogg Museum of Art [Fig. 6] y en el Palazzo Venecia de Roma, eran un discurso totalmente complementario pero que según evolucionaban se fueron diferenciando. De esta forma desapareció cualquier simetría que las emparejaba. También se puede apreciar como los pliegues fueron generando mayor juego de luces y sombras, pasando de drapeados lisos a un carácter más expresivo. (Wittkower: 1984. p. 225). Hibbard sí entiende cierta relación entre los ángeles, catalogándolas de pareja complementaria (1982. p. 173), es decir, las dos esculturas entablan un discurso de semejanzas y diferencias, tanto en su pose como en su discurso expresivo. Es necesario recordar su hipotética situación en el Puente, la cual no sería frente a frente, sino separadas por varios metros y con algunas esculturas por medio, ya que los ángeles se ordenaron

según su atributo y el orden cronológico de la Pasión (Weil: 1974. p. 100; Avery: 1997. p. 164-165).

Cabe destacar algunos detalles curiosos del proceso creativo, como por ejemplo algunos de los bocetos conservados del *Ángel con la Corona de Espinas*, donde la figura aparece desnuda y consta de sexo masculino [Fig. 6]. Se ha interpretado que esta dinámica sería habitual con tal de “fijar la anatomía” de la escultura antes de vestirla; Bernini trabajaría por partes los diferentes elementos (movimiento, anatomía, expresividad del rostro y ropajes) para después unirlos en la escultura final (Hibbard: 1982. p. 179; Lavin: 2012. p. 274). También se ha especulado con que Bernini creara las imágenes con algún modelo del natural o inspirándose en alguna escultura atlética de la estatuaria clásica. Seguramente el *Antinoo*, conservada en los Museos Vaticanos, de la cual sabemos por el propio artista que le sirvió varias veces de inspiración en su trayectoria (Wittkower: 1984. p. 218-219; Avery: 1997. p. 165).

Si observamos las esculturas, identificamos que los dos ángeles tienen la pierna derecha flexionada, la cual se muestra sin ropajes; así la izquierda queda en reposo (creando de esta manera el contrapposto) pero escondida tras los pliegues que descienden agitados por el viento. Los dos sostienen los atributos con las dos manos; mientras que el ángel de la corona la sostiene hacia la derecha (según nuestro punto de vista) y vuelve la mirada a la izquierda. El que sostiene el INRI, inclina la cabeza a la izquierda pero muestra la inscripción hacia la derecha.

La expresividad del rostro es clave en este asunto; las dos figuras en profundo dolor reniegan mirar directamente los instrumentos del martirio de Cristo [Fig. 2]. Esta viveza es la que hace a Wittkower afirmar que las imágenes contrastan conceptualmente entre ellas. El *Ángel con la Inscripción* es catalogado como un ser delicado y dulce, en contraposición al otro considerado de un semblante más heroico y masculino (Wittkower: 1990. p. 27). Esto es debido a que el primero consta de rasgos más angulosos y varoniles, y el segundo más redondeados, femeninos en definitiva.

Los citados pliegues destacan por su gran expresividad. Se alejan de cualquier modelo clásico (Wittkower: 1984. p. 225), de este modo que si los comparamos con los ángeles del Baldaquino (que resultan más rectos y plisados), comprendemos la evolución estilística del drapeado. En el Ponte Sant’Angelo son agitados por el viento, se pliegan y arrugan creando un juego de luces y sombras. En el caso del *Ángel con la Corona* toman la forma circular imitando la forma del atributo, y en otro el caso tienden a ser más sinuosos siguiendo también la forma del INRI (Wittkower: 1984. p. 222).

A pesar de no llegar a ser expuestos en la calle, Bernini solucionó con brillantez el problema de los puntos de vista, ya que aunque las imágenes debían poder ser vistas desde los laterales y de frente, consiguió expresivos perfiles desde todos los puntos (Hibbard: 1982. p. 183) [Fig. 8].

Clemente IX solía visitar el taller de Bernini, como amigo y admirador del arte del Cavaliere (Hibbard: 1982. p. 173; Tamburini: 2012. p. 32) pero también para dar su opinión como promotor. Así pasó con los ángeles; Baldinucci relata escuetamente que el Papa al ver la calidad de los dos ángeles realizados, éstos no podían sufrir las alteraciones del tiempo y que por ello, se debían realizar dos copias para ser colocadas en el Puente. Así los originales quedaban a disposición del Cardenal nepote para ser llevados al palacio familiar (Baldinucci: 1682. p. 56).

Esta prohibición se cree que se produjo en una visita no documentada al taller en junio de 1669, cuando los ángeles debían tener un estado de realización muy avanzado. No obstante debido a su nueva ubicación, Bernini les otorgó un acabado extremadamente fino y pulido para ser observados de cerca [Fig. 2]. A pesar de estas preocupaciones, los ángeles nunca fueron trasladados al Palazzo Rospigliosi, sino que permanecieron en propiedad de la familia Bernini hasta que el nieto del artista, los regalara a la Iglesia de Sant'Andrea delle Fratte en 1729, el templo donde el escultor solía escuchar Misa cada mañana (Wittkower: 1990. p. 289; D'Onofrio: 1981. p. 86). Quizá los ángeles no fueron reclamados por la familia Rospigliosi debido a la súbita muerte del Papa Clemente IX en diciembre de 1669.

Bernini no debió quedar satisfecho con que el Papa le vetara las imágenes, puesto que él ansiaba participar en el proyecto directamente y no podía faltar una obra suya en una empresa del Papa (Bernini: 2011. p. 219). Así pues y de forma secreta inició la talla de uno de los nuevos ángeles, en concreto el *Ángel de la Inscripción* [Fig. 8]. El secreto no duró mucho tiempo oculto, ya que hasta el Papa se enteró de tal hecho e ironizó con el tema: “In somma Cavaliere voi mi volete necessitare a far fare un’ altra copia” (Baldinucci: 1682. p. 56)

Aunque las fuentes biográficas afirman este hecho, la historiografía ha tendido a dudar de la intervención directa del Cavaliere, debido a que en la documentación de los pagos, dicho ángel parece cobrado por Giulio Cartari. Wittkower explica que posiblemente fuera Cartari, hombre de confianza de Bernini, quien preparase el bloque de esta segunda versión y que por ello (y con tal de no ser descubierto) recibiera el pago completo, como si lo hubiere esculpido él (Wittkower: 1990. p. 289). La copia del

Ángel con la Corona fue encargado y realizado enteramente por Pietro Paolo Naldini, el cual realizó una versión simplificada del original partiendo seguramente de las indicaciones del maestro (Wittkower: 1990. p. 289 y 291) y trabajando como un simple ejecutor (Montagu: 1992. p. 145).

La nueva imagen de Bernini no debe interpretarse como una copia sino como una nueva versión del tema. Tampoco podemos analizarla en relación al ángel de Naldini (al contrario de como pasaba con las imágenes originales), sino que es compositivamente autónomo. La imagen repite la misma disposición aunque alterna y combina detalles de los ángeles anteriores, como por ejemplo las facciones y expresividad del rostro (Wittkower: 1990. p. 291). Por otra parte innova en la composición y modulación de los drapeados.

6.2. La participación del taller

Bernini supo rodearse de los mejores escultores de su época y con ellos conformar un gran taller. Los artistas más representativos del grupo intervinieron junto al maestro en el Ponte Sant'Angelo, el cual escenifica perfectamente el estado de la escultura romana en la década de 1700. Además muestra la diferencia cualitativa entre él y la joven generación de escultores (Boucher: 1998. p. 195; Wittkower: 1988. p. 316). Ninguno de ellos podía compararse con el genio del Cavaliere, por ello la mayoría de ellos trabajaban supeditados directamente bajo su dirección. Incluso algunos cuando esculpían autónomamente mostraban dependencia creativa de los modelos berninianos (Wittkower: 1988. p. 317-18). Realmente el caso de Bernini es peculiar; fue de los pocos artistas que recibió la protección de Cardenales y Papas a lo largo de prácticamente toda su carrera, y a pesar de algunos altibajos, siempre estuvo en lo más alto monopolizando la industria escultórica. De manera que o trabajaban bajo sus órdenes o se conformaban con proyectos menores, como por ejemplo restaurando esculturas clásicas (Weil: 1974. p. 71).

Para comentar brevemente los ángeles y sus autores seguiremos la disposición secuencial que tienen en el Puente. El primero es el *Ángel con la Columna* esculpido por Antonio Raggi (1624). Nacido en una pequeña aldea junto al lago de Lugano, siendo muy joven se traslada a Roma y aprende el oficio de escultor en el taller de Alessandro Algardi. Pronto colaboró con Bernini pues se le tiene documentado colaborando en los trabajos de los pilares de San Pedro del Vaticano. Fue uno de los escultores más cercanos y reconocidos por el artista debido a su estrecha relación, ya

que Raggi plasmaba las ideas del maestro a la perfección con las nociones que éste le daba (Weil: 1974. p. 71). Su obra para el Puente ha sido una de las más destacadas después de las del maestro. El ángel resulta una escultura poderosa, muy expresiva en el rostro y en su pose, pues sustenta la gran columna con sus brazos (Montagu: 1992. p. 142). Los pliegues del ángel resultan nerviosos y gráciles, repitiendo el modelo de Bernini (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 56). No obstante, Raggi hubo de realizar alguna variación sobre el modelo de Bernini, como por ejemplo cambiar el tamaño de la columna para que ésta pudiera sostenerse (Weil: 1974. p. 76). La imagen que la acompaña es el *Ángel con el Flagelo* de Lazzaro Morelli, el cual nació en Ascoli Piceno en 1608. Su primera formación la recibió en el taller paterno, pues su padre, el florentino Fulgencio Morelli, era también escultor. Una vez trasladado a Roma, trabajó para Bernini hasta la muerte del maestro. Son destacables su colaboración en la decoración interior de San Pedro del Vaticano (1646-51) y la realización de una serie de esculturas para la columnata de la plaza (1661-72). Su ángel resulta uno de los más cercanos al boceto (Weil: 1974. p. 78), a pesar de no traducir en la escultura la vivacidad y espontaneidad de la idea original. En definitiva la imagen es mucho más fría e inexpresiva que el dibujo, tanto en la fisonomía como en el tratamiento de los pliegues. (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 57-58).

La siguiente pareja la conforman el *Ángel con la Corona de Espinas* y el *Ángel con la Verónica*. El primero que ya hemos citado anteriormente es la copia del original de Bernini, realizada por Pietro Paolo Naldini. Este artista nació en Roma en el año 1614. Muy pronto se dedicó a la pintura y la escultura, en el círculo de Andrea Sacchi del cual adquirió una estética eminentemente clasicista. Fue éste junto con Carlo Maratti, quienes le hicieron decantarse por la escultura y lo introdujeron en el taller de Bernini. Llegó a ser muy estimado por el Cavaliere por su técnica y capacidad artística (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 60). La imagen resulta una copia del original (a pesar de sufrir unas mínimas variaciones), por lo que después de haber comentado la obra de Bernini, ésta no precisa mayor explicación.

El *Ángel con la Verónica* es obra de Cosimo Fancelli, el cual nació en 1620, en la misma ciudad de Roma. Fue miembro de una familia de escultores, pues su hermano fue Giacomo Antonio Fancelli, otro reconocido artista del momento. En algunos trabajos estuvo vinculado con Pietro da Cortona (Weil: 1974. p. 80; Montagu: 1992. p. 142). Fancelli se inspiró en las indicaciones de Bernini para realizar su escultura, especialmente evidente en la posición del cuerpo o el vuelo del vestido. No obstante,

mostró cierta originalidad en la colocación del paño-sudario, extendido para su contemplación, el cual es el protagonista de la acción. (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 63-64). Por la sinuosidad de los pliegues y el drapeado se ha llegado a decir que tiene influencia “cortonesca”, ya que pueden recordar a la pintura del propio Cortona (Weil: 1974. p. 80; Montagu: 1992. p. 142).

Más adelante, continúan la secuencia el *Ángel con los Dados y la Vestidura* y el *Ángel con los Clavos*. El primero fue realizado por Naldini, el mismo que realizara la copia del *Ángel con la Corona*; éste dato es importante ya que demuestra la gran confianza que tenía Bernini en él al encargarle dos imágenes para el puente (Weil: 1974. p. 79). Su estética es mucho más clasicista que la de Bernini por ello, a pesar de seguir el boceto enérgico, tildado de nervioso. La obra final presenta unas líneas sinuosas y serenas muy distintas de la idea original (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 65-66).

Por su parte el *Ángel con los Clavos* es obra de Gerolamo Lucenti (circa 1621), un escultor romano discípulo de Alessandro Algardi. Colaboró en la decoración de los pilares de la cúpula de San Pedro pero no se le conoció mayor relación hasta el encargo del Puente (Weil: 1974. p. 80). La escultura se aleja del modelo Bernini, pierde la emotividad para volver a un patrón del siglo anterior con un tipo escultórico macizo, de pliegues suaves y desordenados, además del detalle del brazo alzado (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 66).

Continúan el recorrido el *Ángel con la Cruz* y el *Ángel con la Inscripción*. El primero fue esculpido por Ercole Ferrata, nacido en Pellio en 1610. Se formó en el taller de Tommaso Orsolino en Génova. De allí trabajó en Nápoles para terminar en Roma, en el círculo artístico de Bernini donde se convirtió en uno de los artistas mejor valorados. Realizó obras de gran importancia como la Santa Inés de su homónima iglesia en Piazza Navona (Weil: 1974. p. 82). Existen varios bocetos del ángel de procedencia diversa, algunos atribuidos a Bernini y otros al taller. Sin embargo coinciden en la composición y solo presentan una serie de variaciones, especialmente en la colocación y tamaño de la cruz por los problemas estructurales que esta les debía suponer. Por ello podemos imaginar que sigue en gran parte el pensamiento del maestro (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 68). En cuanto al *Ángel con la Inscripción*, obra en gran parte realizada por el propio Bernini, ya ha sido comentada con anterioridad en el punto anterior.

La pareja final es la conformada por el *Ángel con la Esponja* y el *Ángel con la Lanza*. El primero es obra de Antonio Giorgetti, un romano nacido entorno 1635. Probablemente se formó con Algardi y realizó una serie de obras de gran calidad como

los ángeles de la capilla Spada entre otros (Weil: 1974. p. 85). A la hora de ejecutar la escultura no siguió del todo el boceto original. A pesar de ello, Giorgetti describe delicadamente el cuerpo del ángel, al igual que los drapeados movidos por el viento. Además la expresión pensativa del ángel y el delicado trabajo en la nube hacen que haya sido considerada una de las de mayor calidad del conjunto (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 74).

El último ángel es el que porta la lanza de Longinos. Procede de la mano de Domenico Guidi (1625) nacido en Torano. Muy joven se inició en la talla y la fundición. Pasó por Nápoles antes de llegar a Roma, donde se terminó de formar y trabajó a las órdenes de Algardi. Mantuvo vínculos profesionales con Francia, especialmente en la coordinación de la ornamentación de los jardines de Versalles. A la hora de realizar la escultura del ángel partió de la idea de Bernini manteniendo la proporción y la pose pero adaptando algunos elementos a su forma de esculpir (Weil: 1974. p. 88). Es destacable la fina talla del escultor y su dominio de las texturas, evidente en algunos detalles como en las alas (Weil: 1974. p. 88; Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 75).

7. Análisis iconográfico

Los ángeles en la tradición cristiana son seres espirituales que conviven y sirven a Dios, forman parte de sus milicias y corte celestial; existen además diferentes jerarquías (Sebastián: 1989. p. 315). Aun no teniendo forma física explícita pueden cumplir diferentes funciones en el mundo terrenal, dependiendo de ésta se les dará una u otra representación.

El imaginario angélico asimila los modelos visuales clásicos: los angelitos o “putti” son herederos de los Eros niños o cupidos. Por su parte los ángeles adultos provienen de las *Niké* griegas pero masculinizadas (Réau: 1996. p.54). No obstante la naturaleza asexuada de los ángeles ha permitido a los artistas jugar con sus obras y crear tipos que se acercan tanto modelos masculinos como femeninos. Para algunos autores como Réau, algunos artistas juegan con la ambigüedad sexual de las esculturas; como por ejemplo en el caso de Bernini, donde la belleza de sus ángeles hace pensar a veces en figuras más cercanas a la feminidad, siendo esto de discutible valor para los fieles que las contemplan (Réau: 1996. p.57). Este detalle es curioso ya que como hemos visto Bernini no pensaba en el cuerpo femenino sino masculino cuando realizaba los bocetos preparatorios (Weil: 1974. p. 48).

Como hemos examinado anteriormente, los ángeles del Puente portan en sus manos una serie de elementos identificados como las Arma Christi. Estos son los instrumentos de la Pasión y otros objetos relacionados con el martirio de Cristo. Su devoción se vincula con Santa Elena y otros personajes que trajeron a occidente toda una serie de supuestas reliquias. Roma desde antiguo, fue por tanto, una de las ciudades con mayor número de reliquias como ciudad imperial y papal (Réau: 1996. p.22; García: 2017. p. 228). También cabe tener presente que en la Ciudad Eterna, en concreto en la Iglesia de la Santa Croce, se extendió desde el s. XIV la devoción de la “Misa de San Gregorio”, es decir, la aparición del Ecce Homo acompañado de ángeles con los atributos pasionistas mientras el Papa celebraba Misa. Se entablará así la devoción al Varón de Dolores o Imago Pietatis, la cual extenderá la contemplación y meditación de la Pasión a través de sus instrumentos (García: 2017. p. 234). Asimismo, las Arma Christi están presentes en infinitud de iconografías y representaciones de la vida de Cristo y algunos santos (García: 2017. p. 235-239).

De la obra que nos ocupan existen varios antecedentes temáticos en la propia ciudad, de los cuales cabe destacar las pinturas murales de las iglesias de Santa Práxedes y de Santa Prisca, realizados a finales del s. XVI (Lavin: 2012. p. 267). Se ha especulado con que Bernini pudiera haberse inspirado en algunos ángeles de Santa Práxedes para diseñar algunos ángeles (Lavin: 2012. p. 274) [Fig. 9]. Los ángeles pasionistas (es decir ángeles con símbolos de la Pasión) son un tema recurrente en la iconografía de multitud de sacristías romanas, debido a la vinculación de la Pasión con el tema eucarístico (Weil: 1974. p. 95). Por ejemplo en el caso de Santa Maria in Vallicella, donde una serie de querubines realizados por Pietro da Cortona portan también un conjunto de Arma Christi (D’Amelio: 2008. p. 175). Tampoco no es un repertorio iconográfico novedoso en el taller de Bernini, ya que Cossimo Fancelli, seguramente bajo la dirección del maestro, realizó una serie de ángeles en plata para la capilla de Alejandro VII en 1658 (Tolomeo y Cardilli: 1988. p. 63; D’Amelio: 2008. p. 175). Existen otros grupos como el conservado en la Sacristía Papal, el cual también se ha atribuido al taller de Bernini. De éste además se ha dicho, sin ningún tipo de fuente documental, que podrían ser los bocetos previos para ser mostrados al Papa (Duston y Nesselrath: 1998. p. 161). A pesar del parecido con algunas de las imágenes del Puente, aparecen atributos nuevos como la escalera y responden estilísticamente a un gusto diferente.

Por otro lado, los instrumentos de la Pasión ya habían aparecido en otras obras de Bernini, de diferente formato, como en el *Noli me tangere* (1649) de Santi Domenico e Sisto. En ella, los ángeles de la gloria portan entre otros la Cruz o la Corona de Espinas (Tolomeo, Cardilli: 1988. p. 35).

Los ángeles se sitúan de forma cronológica según el relato de los hechos de la Pasión, es decir según aparecen e intervienen en la narración de los Evangelios (Weil: 1974. p. 100; Avery: 1997. p. 164-165). Entre el grupo identificamos: el flagelo con el que se azotó a Cristo y la columna a la cual se le amarró para tal acción. La corona de espinas con la cual lo coronaron y se burlaron de él; el sudario con el que el personaje apócrifo de la Verónica le limpió el rostro en el camino al Calvario, en el cual se cree quedó grabado su rostro. Aparecen también las ropas del propio Jesucristo que le fueron quitadas y sorteadas mediante un juego de dados; los clavos con los que sostuvieron su cuerpo en la cruz; la inscripción /INRI/ que Pilato mandó colocar en lo alto de la cruz; la propia cruz donde fue clavado; la esponja con la que le dieron de beber vinagre y la lanza con la que le traspasaron el costado.

El porqué de la elección de estos elementos y no otros no se ha podido identificar. La lista de Arma Christi es mucho más extensa, y agrupa otros elementos de lo más diversos como las monedas de Judas, la linterna de Malco, el gallo de la negación de Pedro, el aguamanil de Pilato, el martillo, la escalera o las tenazas entre otros muchos (García: 2017. p. 228). En algunos casos es comprensible el motivo, por ejemplo en la escalera, la cual seguramente no fue escogida por la imposibilidad estructural de realizarla en piedra. Es interesante también como el programa tuvo en cuenta el contexto devocional de Roma. En el caso del *Ángel con la Columna* podemos observar que la tipología de la columna es una copia de la reliquia de la Columna conservada en la iglesia de Santa Práxedes (Weil: 1974. p. 75; Tolomeo, Cardilli: 1988. p. 56). La cual fue traída a Roma por el Cardenal Colonna en 1223. Curiosamente, pese a su extendida devoción no comenzó a representarse en el arte hasta finales del s. XVI (García: 2017. p. 229).

Cada ángel se sitúa sobre un pedestal en el cual está grabada una inscripción en relación al atributo que porta. Estos textos en su mayoría están extraídos de salmos, libros del Antiguo Testamento y algunos himnos litúrgicos (Weil: 1974. p. 50; Lavin: 2012. p.270)

En último lugar, se debe mencionar la teoría de Hibbard en relación a la expresividad del drapado de las obras autógrafas de Bernini. En su etapa final, el

Cavaliere utilizaba los tejidos como “expresión de los sentimientos”. Los pliegues de los vestidos, agitados por el viento son “el reflejo abstracto del estado emocional” de los ángeles, angustiados por el dolor y el sufrimiento de la Pasión de Cristo (Hibbard: 1982. p. 179).

8. Interpretación simbólica

Durante el Barroco la devoción a los ángeles vive una popularización que los hará estar presentes en prácticamente todas las obras religiosas; Emile Mâle lo resume de forma brillante:

“En Roma los ángeles se encuentran por todas partes. En las esquinas de las calles rodean con sus graciosas formas la imagen de la Madonna, ante la que se dispone una lámpara encendida; sobre el puente de Adriano llevan los instrumentos de la Pasión, en tanto que sus túnicas parecen ondear al viento [...]. En las iglesias, descienden de las cúpulas y se posan en las cornisas; en los cuadros, invaden el cielo y no existe escena del Evangelio donde no aparezcan. En el siglo XVII, las obras en las que no figuran ángeles parecen casi arcaicas” (1985. p. 263).

La contrarreforma enfatizó la devoción a los ángeles. Fue durante el s. XVI cuando se popularizó la devoción al Ángel de la Guarda y se enraizó más en las capas populares, cuanto más era condenada por luteranos y calvinistas (Mâle: 1982. p. 179). En la misma ciudad de Roma, desde la segunda mitad del s. XVI, existía una basílica dedicada a Santa María de los Ángeles (Sebastián: 1989. p. 317). La devoción era tan importante que fue Clemente X quién impuso la fiesta litúrgica para toda la Iglesia, gracias a lo cual se construyeron infinitud de capillas y se fundaron numerosas cofradías (Mâle: 1982. p. 179-180). Además, a inicios del s. XVII surgieron gran número de escritores místicos que versaron sobre los ángeles, los cuales se introducen en los relatos clave de la vida de Cristo y de los santos (Mâle: 1985. p. 263). Dentro de estas devociones existían variantes como la dedicada a los arcángeles, ensalzada por obras como *Historia repertae imaginis septem Angelorum in urbe Pamo* (1657) de O. Caietanus o *Du culte et de la vénération qui est due aux neuf ordres des hierarchies célestes* (1676) del francés Abelly (Sebastián: 1989. p. 317).

Finalmente, se ha especulado con que la predilección de Bernini por los ángeles, pudiera haber sido influenciada por el texto de Dionisio el Areopagita dedicado a las jerarquías celestes; reaparecido y difundido en 1634 (D’Amelio: 2008. p. 176).

8.1. El puente Vía Crucis y el teatro berniniano

En primer lugar debemos aclarar que no existe ninguna base documental para otorgar a Bernini la creación del programa simbólico. Una posibilidad es que dicho programa le viniera prefijado y fuera obra de algún eclesiástico (D'Onofrio: 1981. p. 83); no obstante como hemos visto, Bernini siempre fue muy sensible a la iconografía angélica y por ello debemos poner el interés no solo en el programa simbólico sino también en la dimensión espiritual que pudo haber influenciado al artista en su diseño. Evidentemente si intervino en el programa, no pudo hacerlo nunca solo ya que para la elección de los atributos y las inscripciones, debía como mínimo tener el asesoramiento de un sacerdote liturgista (D'Onofrio: 1981. p. 85).

El Vía Crucis es un rezo que tiene su origen en la recreación del camino de Jesucristo al Calvario, por los franciscanos en Jerusalén (D'Onofrio: 1981. p. 83). Se compone de catorce estaciones, catorce hipotéticos momentos de dicho camino. Para el fiel supone un recorrido espiritual donde meditar la Pasión y Muerte, especialmente durante el tiempo de Cuaresma como una invitación de su propia conversión.

La cuaresma en Roma estaba marcada por otra liturgia, las llamadas Estaciones Cuaresmales (D'Onofrio: 1981. p. 83). Este rito suponía una procesión diaria entre dos iglesias, de ahí el nombre de “estación” refiriéndose a visitar. El templo de destino era siempre una Basílica Estacional donde se realizaban una serie de oraciones y reflexiones propias. Cada día era distinto por lo que durante toda la Cuaresma se llegaba a visitar y peregrinar gran parte del número de iglesias romanas. La presencia de esta liturgia en Roma hizo que la práctica devocional del Vía Crucis tardara en situarse en Roma hasta la segunda mitad del s. XVII (D'Onofrio: 1981. p. 83).

En el puente aparecen diez ángeles (aunque en un principio eran ocho), el número de los cuales no está condicionado por las estaciones del Vía Crucis sino por los pilares existentes donde colocar las imágenes (D'Onofrio: 1981. p. 84). Por ende, no podemos decir que el puente sea propiamente un Vía Crucis, es decir la representación de cada estación (ya sea por momento narrativo o por atributo), sino a nivel conceptual: El Puente como un camino de preparación, de humildad y purificación (Tamburini: 2012. p. 31).

El Ponte Sant'Angelo sería por tanto una escenificación que recordase al fiel el misterio de la Pasión y la Redención a través de un itinerario por los elementos de la Pasión (D'Onofrio: 1981. p. 86; Roberto: 2004. p. 16,141). Antes de explicar en el siguiente punto esta idea, debemos explicar la teatralidad de la obra y su interacción con el fiel. Esta deriva se ha vinculado con la figura de Clemente IX, al cual se la he llegado

a considerar un Papa “dramaturgo”, debido a su interés por la literatura y su redacción de un número notable de obras teatrales. Por ello se ha dicho que el Pontífice pretendía hacer de Roma un teatro urbano, con cantidad de elementos escenográficos (D’Onofrio: 1981. p. 83). Bernini y el Papa eran amigos (Hibbard: 1982. p. 173), ya habían trabajado mucho tiempo antes en el mundo teatral, en la ópera *Sant’ Alessio* (Tamburini: 2012. p. 32-33): Bernini en la escenografía y Clemente en el libreto. Fuera como fuere, los dos entendían el arte con una perspectiva teatral que entroncaba con el interés por captar la atención del devoto y hacerle entrar en una dimensión espiritual, tal como anunciaban los jesuitas. Lo cual será comentado en el último punto.

8.1.1. La peregrinación en Roma y el camino de Redención

Roma es uno de los tres grandes centros de peregrinación para la cristiandad católica, junto con Jerusalén y Santiago de Compostela. Su importancia reside en que la ciudad custodia las tumbas de San Pedro y San Pablo y es la ciudad pontificia (el lugar de residencia del Papa), además de contener también toda una serie de reliquias de mártires del cristianismo primitivo. El movimiento demográfico se enfatiza en los Años Santos o Jubileos; éstos son una celebración regular (tradicionalmente cada 25 años), donde los fieles cumpliendo unos preceptos y peregrinando a ciertas basílicas pueden ganar la Indulgencia plenaria, el perdón de los pecados. Grandes cantidades de fieles llegaban a la ciudad lo que suponía una revolución socio-económica: proliferación de lugares de alojamiento y alimentación, venta de recuerdos, entre otros (De Cadena: 1974. p. 7-8). Es curioso como el Ponte Sant’Angelo era el único acceso a la zona bancaria de la ciudad, especialmente en el Renacimiento podíamos encontrar la Casa de la Moneda papal y sedes de familias con alto poder mercantil como los Médicis o los Chigi (Giedion: 1980. p. 79).

El proyecto de Bernini se realizó en vísperas del Jubileo de 1675, sin ser un objetivo documentado, seguramente el Pontífice pretendía tener listas toda una serie de mejoras de la ciudad, entre las que estaba el Puente. Como hemos comentado con anterioridad, era el único que permitía el acceso al Vaticano por lo que era transitado por más de 10.000 peregrinos diarios durante un Año Santo (De Cadena: 1974. p. 53). Desde antiguo la Vía del Peregrino termina en el Puente para iniciar el camino a San Pedro, por ello los barrios que la envuelven eran hervideros de fieles, entre hosterías, albergues, hospitales y conventos (De Cadena: 1974. p. 54).

Peregrinar es marchar hacia un lugar sagrado por un fin religioso, es iniciar un largo camino que no solo tiene una condición física de esfuerzo sino también espiritual de conversión y preparación. Un fiel que quisiera llegar a la Basílica vaticana se encontraba de lleno con los Ángeles, estos eran el inicio de la recta final de su peregrinar. Por esta estratégica localización, se ha indicado que eran una invitación a la purificación (Tamburini: 2012. p. 32) poco antes de acceder al Vaticano, uno de los lugares más sagrados del mundo. Esta idea no es del todo nueva ya como hemos explicado con anterioridad, desde la colocación de San Pablo y San Pedro se pretendía resaltar la tumba de San Pedro y la presencia del Papa, como una legitimación de su poder espiritual. La Iglesia Católica, por tanto, es la única de la cual se puede obtener la salvación (Weil: 1974. p. 100). La preocupación por la salvación de los cristianos fue una constante en el Pontificado de Clemente IX, ya en su primera bula “Placuit Ineffabili” (del 18 de julio de 1667) hace referencia al tema, dando a los fieles una serie de indulgencias a partir de la adoración del Santísimo (Roberto: 2004. p. 148).

El Ponte Sant’Angelo también ha recibido el calificativo de *Iter dolorosum* o *Via salvationis* (D’Onofrio: 1981. p. 83), en relación a los atributos de la Pasión que llevan en sus manos los ángeles. La salvación vino a los fieles a través de Pasión de Jesucristo; las *Arma Christi* son también un recordatorio al fiel de cuál ha sido el coste de su redención. El Puente se convierte en un *memento mori*, se espera por tanto una conmoción en el fiel, un arrepentimiento, una conversión. También podemos entenderlo como una “catequesis salvífica”, como un aprendizaje para el devoto (Roberto: 2004. p. 152).

Por otro parte, se ha especulado la relación de la temática con su localización, el fiel debía pasar por el puente y cruzar el Tíber. El agua es un símbolo para el cristianismo de conversión debido a las aguas del bautismo (Avery: 1997. p. 162). El río no es solo una frontera física sino también simbólica entre un mundo pagano y el cristiano.

8.1.2 La religiosidad de Bernini y la espiritualidad ignaciana

Bernini era un católico convencido especialmente en la última etapa de su vida: asistía cada día a Misa a Sant’Andrea delle Fratte (Weil: 1974. p. 37), comulgaba con frecuencia, daba limosnas a los pobres, recitaba el Oficio Menor y además caminaba cada tarde hasta el Gesú donde rezaba sus devociones (Wittkower: 1990. p. 24-25, 61-62; Wittkower: 1992. p. 170; Weil: 1974. p. 37). Su vinculación con los Jesuitas venía

de antiguo pues formaba parte de la Congregación “dei Nobili dell’Assunta” (para la adoración del Santísimo) desde 1640 (Weil: 1974. p. 37). Siempre deseó que su hijo hubiese sido jesuita, y para mayor gratitud, realizó de forma gratuita el trabajo de San Andrés del Quirinal. En los últimos años de su vida fue amigo íntimo del padre general de la Compañía, Giovanni Paolo Oliva (Wittkower: 1990. p. 61). Esta vivencia de la fe se plasmaba en sus obras religiosas, las cuales condensaban una fuerza e intensa expresividad que nacían de su devoción (Weil: 1974. p. 38). No se puede separar su producción artística de sus creencias religiosas, en Bernini la personalidad devota y los ideales escultóricos forman un uno inseparable (Wittkower: 1990. p. 61).

De su vida religiosa cabe destacar dos elementos que pudieron influenciar en la creación del Puente: En primer lugar que el Cavaliere leía con frecuencia *Imitación de Cristo* (también llamado por su título en latín *De imitatione Christi*) (Wittkower: 1990. p. 62), y en segundo practicó los Ejercicios Espirituales (Wittkower: 1990. p. 25).

De imitatione Christi es un libro de temática mística escrito por Tomás Kempis, difundido a partir del s. XV. En él, el fiel encuentra una formación y meditación para vivir con intensidad la fe cristiana. El devoto se topa con el misterio de la Redención y se introduce en la Pasión de Cristo, tal como se pretende en el Puente. Cabe resaltar que aunque solo tenemos constancia de que Bernini leyera “Imitación...”, existen multitud de obras de literatura mística que meditaban la Pasión y se difundieron en el s. XVII como *Memorie sacre delle stte chiese di Roma* (1630) de Giovanni Severano, o *Cibo dell’amima overo dell’ orazione mentale, pratica ordinanata alla Passione di Cristo (...)* (1633) de Giuseppe Rainaldi (Weil: 1974. p. 101).

Quizá el más relevante sea *Fiori dell’orto di Gessemani e del calvario sonetti del duca Iacopo Salviati alla santita’ di N.S. Clemente IX* (1667), como indica el título escrito por Jacopo Salviati y dedicado al Papa promotor del Puente. El texto reflexiona entorno la Pasión de Cristo pero dando gran importancia a los instrumentos utilizados para su martirio (Weil: 1974. p. 101).

Los Ejercicios Espirituales son un conjunto de meditaciones y oraciones creadas por el fundador de los jesuitas, San Ignacio de Loyola, para que el fiel pudiera profundizar en la experiencia de la fe y su unión con Dios. Los dividió en cuatro semanas, cuatro estadios para alcanzar la salvación. En la tercera semana se medita la Pasión de Cristo, en la cual el fiel aprende el significado del sacrificio de Cristo y a sufrir con él (Weil: 1974. p. 101).

Tanto Bernini como el Papa Clemente IX eran muy cercanos a la espiritualidad ignaciana, por ello se ha interpretado que el Ponte Sant'Angelo sería una gran composición de lugar al modo como se hacen en los Ejercicios (Tamburini: 2012. p. 31). Esto es, una visión imaginativa de lo que se va contemplar: El devoto se imagina la escena inspirada por la meditación y la oración, y él mismo se sitúa en la escena. El Castel Sant'Angelo representaría así al papado y la Iglesia, el baluarte del corazón de la Iglesia. San Pedro y San Pablo en la entrada son los defensores de la ciudad. Los ángeles se convierten en testigos de la Pasión e invitan a la humildad y purificación para poder llegar al castillo. La idea de la composición entra claramente en relación con los postulados teatrales del comitente y el artista, donde el fiel interactúa con los ángeles y se introduce en la escena. Así el conjunto es una gran metáfora escénica de la vía de la Salvación (Tamburini: 2012. p. 31-32).

Finalmente cabe señalar, que la devoción angélica formaba parte de la espiritualidad de la Compañía, pues varios escritores místicos jesuitas habían trabajado el tema de los ángeles. Entre ellos Jeremías Drexelio, el cual introduce los ángeles en el Lavatorio; Louis Richeome que los sitúa junto la Virgen camino de la casa de Santa Isabel; y Marcello Mastrilli el cual se imagina a los ángeles desolados en la flagelación (Mâle: 1985. p. 263).

9. Conclusiones

El Ponte Sant'Angelo resulta una muestra única de la iconografía angélica de Bernini, ya que es de los pocos ejemplos donde el artista ejecuta directamente dos ángeles del conjunto. El artista mostró en el Puente por una parte su capacidad escultórica (en un fase tardía de su trayectoria), y por otra su genio como diseñador. Asimismo exhibió su talento para rodearse de grandes escultores y hacerles trabajar en una única obra. Bernini era un gran artista pero también un gran empresario.

El proyecto de Clemente IX no es una intervención aislada en el Puente, sino que forma parte de una secuencia cronológica de reformas y restauraciones desde época medieval hasta la Edad Moderna. Este conjunto de actuaciones han condicionado sin ninguna duda la intervención ornamental de Bernini, tanto es aspectos formales como simbólicos. Desde la baja Edad Media, el Puente suponía la diferenciación geográfica pero también espiritual entre Roma y la zona vaticana, es decir entre la mundanidad y la sacralidad. El proyecto barroco recoge este sustrato y lo transforma en una invitación a la conversión, articulada mediante los ángeles pasionistas y una gran escena teatral.

La elección de las Arma Christi responde a una clara vinculación entre la Pasión de Cristo y la salvación de las almas. Mediante este mensaje ideológico el Papado quiere reafirmar la necesidad de la conversión de los peregrinos para salvarse.

Por último, Bernini fue un creyente que plasmó la fe que vivía en sus obras; su arte condensa su sensibilidad religiosa y se contagia de la mística del momento. Sabiendo que era un devoto seguidor de los ejercicios ignacianos, queda claro que el concepto teatral del Ponte Sant'Angelo está vinculado a las composiciones de lugar, propias de los ejercicios. A pesar de ser un tema trabajado por varios estudiosos, todavía es necesaria una mayor investigación y sobre todo incidir en la relación de Bernini con la espiritualidad jesuítica.

10. Bibliografía

- Avery, C. (1997) *Bernini. Genius of the Baroque*. New York: Thames&Hudson.
- Baldinucci, F. (1682). *Vita Del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino Scvltore, Architetto, e Pittore*. Firenze.
- Bernini, D. (2011). *The Life of Gian Lorenzo Bernini*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Boucher, B. (1998). *Italian Baroque Sculpture*. New York: Thames&Hudson
- Cardilli Alloisi, L. y Tolomeo Speranza, M. (1988) *La via degli Angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.
- D'Amelio, M.G. (2008). *La Magnificenza del Ponte. Funzione e rappresentazione nel ponte Sant'Angelo a Roma nel XVII secolo*. Recuperado de: https://www.academia.edu/1858418/La_magnificenza_del_ponte_funzione_e_rappresentazione_nel_ponte_Sant_Angelo_a_Roma
- D'Onofrio, C. (1981). *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte S. Angelo. Storia di un ponte*. Roma: Romana Societa Editrice.
- De Cadena y Vincent, V. (1974). *Evocación de los Años Santos. 1300-1975*. Madrid: Hidalguía.
- Dickerson, C. D., Sigel T. y Wardropper I. (2012). *Bernini: Sculpting in Clay*. New York: Yale University Press.
- Dorati, M. C. (1966). Il Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo nel diario di un contemporáneo. *Commentari*. XVII. p. 349-352.
- Duston, A. y Nesselrath, A. (1998). *Angels from the Vatican. The invisible made*

- visible*. Virginia: Art Serices International.
- Enciclopedia Católica Online (2018). Domenico Bernini. *Enciclopedia Católica Online*. Recuperado de http://ec.aciprensa.com/wiki/Domenico_Bernini
- Fraschetti, S. (1900). *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Milán: Ulrico Hoepli.
- García Mahiques, R. (2017). *Los Ángeles II. Solicitud de Espíritus Celestes*. Madrid: Encuentro.
- Giedion, S. (1980). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat.
- Guidoni, E. (1985). *Historia del Urbanismo. El siglo XVI*. Madrid: Estudios de administración local.
- Hibbard, H. (1982). *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Kruft, H. W. y Larsson, L. O. (1966). Entwürfe Berninis für die Engelsbrücke in Rom. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. p. 145-161.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la Historia del Arte*. Madrid: Akal.
- Lavin, I. (1956). Reviewed Work: The Sculptures of Gian Lorenzo Bernini by Rudolf Wittkower. *The Art Bulletin*, 38 (4). p. 255-260.
- Lavin, I. (2012). *Bernini at St. Peter's: The Pilgrimage (Visible Spirit: The Art of Gian Lorenzo Bernini)*. London: Pindar Press.
- Mâle, E. (1982). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de cultura Económica.
- Mâle, E. (1985). *El Barroco*. Madrid: Encuentro.
- Milano, C. (2001). *Earth and Fire: Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*. New York: Yale University Press.
- Montagu J. (1992). *Roman Baroque Sculpture. The industry of Art*. New Haven: Yale University Press.
- Mormando, F. (2011). *Bernini: his Life and his Rome*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Partridge, L. (2007). *El Renacimiento en Roma*. Madrid: Akal.
- Petrucchi, F. (2016). *Bernini. Un inedito disegno per Ponte Sant'Angelo*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.
- Pimpinella, G. (2009). *La strada verso il Paradiso*. Roma: Menexa Sas.
- Portús, J. (2004). La imagen barroca. En P. Aullón de Haro (Ed.), *Barroco* (pp. 299-348). Madrid: Verbum Editorial.
- Pulido, G. (2004). El lenguaje barroco. En P. Aullón de Haro (Ed.), *Barroco* (pp. 377-

- 446). Madrid: Verbum Editorial.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Madrid: El Serbal.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Madrid: El Serbal.
- Roberto, S. (2004). *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi: arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*. Roma: Gangemi.
- Scribner, C. (2014). *Gianlorenzo Bernini. Impresario of the Baroque*. New York, London: Carolus Edition.
- Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma.
- Strong, R. (1988). *Arte y poder*. Madrid: Alianza Forma.
- Tamburini, E. (2012). *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*. Firenze: Le Lettere.
- The J. Paul Getty Museum (2018). Filippo Baldinucci. California, EU: *The J. Paul Getty Museum*. Recuperado de <http://www.getty.edu/art/collection/artists/3064/filippo-baldinucci-italian-1625-1696/>
- Tolomeo, M.G. y Cardilli, L. (1988). *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di ponte Sant'Angelo*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.
- Tolomeo, M.G. (1990). *Ponte Sant'Angelo*. Roma: Fratelli Palombi.
- Weil, M.S. (1971). The Angels of the Ponte Sant' Angelo: A Comparison of Bernini's Sculpture to the Work of Two Collaborators. *Art Journal*, 3, 252-259.
- Weil, M.S. (1974). *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*. [S.l.]: University Park: Pennsylvania State University Press.
- Wittkower, R. (1984). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.
- Wittkower, R. (1988). *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- Wittkower, R. (1990). *Gian Lorenzo Bernini*. Madrid: Alianza Forma.
- Wittkower, R. y Wittkower, M. (1992). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.

11. Anexo fotográfico



Fig. 1. Visión general del Ponte Sant'Angelo. Extraído de <https://www.flickr.com/photos/archer10/5121699018/>



Fig. 2. Los ángeles realizados directamente por Bernini, actualmente en Sant'Andrea delle Fratte. Extraído de <http://descubriendonuevasciudades.blogspot.com/2016/06/santandrea-delle-fratte-y-el-palacio.html>



Fig. 3. Medalla del Emperador Adriano. Reverso con la representación del Pons Aelius (134 d.C.). Extraído de *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*.

Fig. 4. Diseño anónimo realizado entre 1536-1550. Representa la decoración en estuco de la entrada triunfal de Carlos V. *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte S. Angelo. Storia di un ponte.*



Fig. 5. Esculturas de San Pedro y San Pablo en el inicio del Puente. Extraído de *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*.



Fig. 6. Boceto del *Ángel con la Corona de Espinas* en terracota, realizado por Bernini (The Fogg Art Museum). Extraído de *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*.

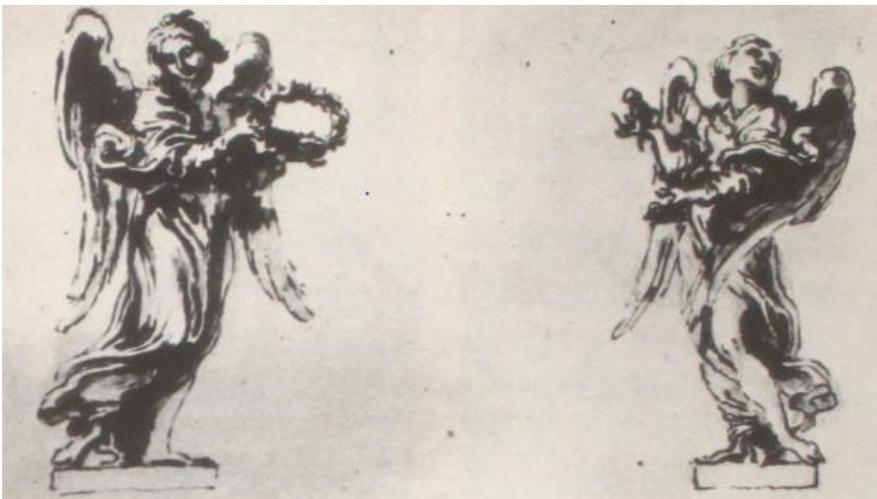


Fig. 7. Boceto de la colección Rospligliosi-Pallavicini. Atribuidos a Bernini. Extraído de *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*.



Fig. 8. Ángel con la Inscripción en el Ponte Sant'Angelo. Extraído de <https://www.stone2art.ru/sculptura/skulptura-angela/mramornye-skulptury-angelov-mosta-svyatogo-angela>



Fig. 9. Pinturas murales de la Iglesia de Santa Práxedes, Roma. (Finales del s. XVI). Extraído de *Bernini at St. Peter's: The Pilgrimage (Visible Spirit: The Art of Gian Lorenzo Bernini)*.