

LA LÍNEA TRASCENDENTE

.

TRANSFORMACIÓN GRÁFICA DE LAS FACHADAS DE LAS IGLESIAS DE ROMA ENTRE 1571 Y 1727
(Desde Il Gesù hasta S. Maria della Quercia)

II. CATÁLOGO

Tesis doctoral realizada por:

Francisco Martínez Mindeguía
Arquitecto

Director de tesis:

Josep Bertran Illari
Doctor arquitecto

Departamento: Expressió Gràfica Arquitectònica
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallés
Universitat Politècnica de Catalunya

ÍNDICE

CATÁLOGO DE LAS FACHADAS CONSIDERADAS EN LA TESIS.....	5
CUADRO CLASIFICATORIO.....	141
PLANO DE ROMA DE GIOVAN BATTISTA NOLLI.....	145
ÍNDICE DE IGLESIAS.....	147

CATÁLOGO DE LAS FACHADAS CONSIDERADAS EN LA TESIS

El criterio de selección de las iglesias utilizadas en este estudio se expone en el capítulo *Fachadas consideradas*, del volumen I (textos). Como se explica allí, aunque la tesis se limita al período entre 1571, fecha del proyecto de Il Gesù, y 1727, fecha del proyecto de S. Maria della Quercia, la selección incorpora fachadas anteriores y posteriores a estas fechas, para poder entender el valor relativo del principio y final del período. De este modo, el catálogo finalmente utilizado contiene 125 fachadas, de un período comprendido entre 1507 y 1741.

Este grupo de iglesias representa un periodo crucial de la arquitectura romana y esencial en la construcción y evolución de la arquitectura barroca. Su análisis, además, a partir de criterios gráficos permite profundizar en un medio no suficientemente explorado para el conocimiento de la arquitectura, basado en la propia capacidad de lectura gráfica de los edificios. El análisis permite ver la construcción gráfica de estas fachadas como un modo de superar la dependencia material, de sustituir la aceptación de la ley natural de la gravedad por un medio abstracto, regulado por el criterio del artista. Una sustitución que da lugar a construcciones articuladas y moduladas en busca de ritmos, tensiones, contrastes y variaciones cromáticas, pero que también se muestra como un medio para proyectar sentimientos, contenidos espirituales que representan el conflicto entre el hombre y el exterior, o que desembocan en estructuras reducidas a un misticismo intenso.

Las fichas que componen el catálogo contienen la imagen fotográfica de cada una de estas fachadas y su localización urbana, tanto en el plano actual de Roma como en el que Giovanni Battista Nolli publicó en 1748, y cuyas láminas se adjuntan al final del volumen. Las referencias al plano de Nolli muestran el número de la lámina en la que aparece la iglesia y el número con el que originalmente figuraban en el plano. Las fichas además contienen las fechas que se han considerado en el estudio y el nombre de los arquitectos que intervinieron en su construcción. Todas estas fichas, se ordenan cronológicamente para ayudar a una lectura más clara de la evolución. Como se explica en el inicio de *Fachadas consideradas*, las fechas de las fachadas intentan ser las de su proyecto, pero cuando esto no ha sido posible se ha utilizado la fecha del inicio de las obras, la de su final o la de la consagración. Con esta salvedad, que podría alterar la colocación de las fachadas, la ordenación cronológica que aquí se expone permite contemplarlas una tras otra, en el orden en el fueron apareciendo, comparar cada fachada con las construidas anteriormente a ella, e intuir el valor relativo de sus innovaciones, de sus dependencias o influencias. Permite ver, aunque de modo limitado, cuál es el proceso de transformación de las fachadas de las iglesias romanas en el período de estudio y cuál es el valor relativo que algunas tienen en el proceso general.

De este modo, observadas con detenimiento, las dos fachadas de Il Gesù de las que parte este estudio muestran dos alternativas radicalmente diferentes. La de Vignola, expuesta en el grabado que se conserva de ella, se resuelve en un diálogo entre un cuerpo central que se adelanta y un cuerpo bajo más ancho y retrasado. El tramado de los laterales indica su diferente cualidad y refuerza la independencia del cuerpo central. La fachada construida por Della Porta, en cambio, parece una superficie plana que abarca toda su anchura, sobre la que se aplican en relieve los elementos verticales de las pilastras dobles y el cuerpo central. Sin embargo, en el límite entre la parte central, de dos alturas, y el lateral, de una sola, hay una pilastra superpuesta y un cambio en el relieve del entablamento sobre la pared, que sugieren la idea de que la estructura de esta fachada no es tan diferente de la de Vignola, de que en realidad es la representación plana de un organismo compuesto, también, por un cuerpo central alto colocado frente a otro más ancho y más bajo. Esta estructura gráfica queda reforzada por el adelantamiento de las pilastras que limitan el cuerpo central, que crea una unidad que se prolonga de un nivel al otro, independiente del entablamento que debería soportar. También es diferente el modo de resolver la transición entre la diferente anchura de los dos niveles, con un débil curva en el caso de Vignola y con enérgicas volutas, en el de Della Porta, que, más que resolver la transición entre las dos anchuras, tienden a aumentar la altura de los laterales igualándola con la de la parte central.

Las diferencias entre estas dos fachadas resultan, sin embargo, sutiles si se considera la envergadura de los cambios que se producen en la evolución posterior.

Si se examina este conjunto se advierte que hasta S. Francesca Romana, en 1608, las fachadas son esencialmente planas, a pesar de las obras de Vignola, de Volterra o del propio Maderno. La novedad de S. Francesca Romana hace que todos los intentos anteriores de incorporar la expresividad volumétrica en la fachada no pasen de ser intentos sutiles, que actúan dentro de un limitado margen de maniobra. Su originalidad hace incluso difícil su situación dentro de la evolución general del resto de las fachadas. La de S. Francesca Romana es casi un edificio autónomo, colocado frente a la iglesia, formado por la suma del cuerpo horizontal del pórtico y el vertical del edículo de pilastras gigantes, en un enfrentamiento tenso. El referente más próximo podría encontrarse en el palacio del Campidoglio, de Miguel Ángel, pero no en otra iglesia de Roma.

También de modo singular, algo anterior a la de S. Francesca Romana, la fachada de S. Lorenzo in Miranda, en 1601, con su peculiar situación tras el frente del templo de Antonino y Faustina, en el Foro, aunque también plana, reintroduce el tema del atrio y con él el de un espacio limitado por columnas, inmaterial, situado delante de la iglesia real, que la oculta y que condiciona una lectura conjunta, en tensión, entre elementos de materia y carácter diferente, a la vez enfrentados y complementarios.

Llama la atención también la iglesia de S. Luigi dei Francesi, en 1580, sorprendentemente rectangular para su tamaño. No parecen servirle de precedente las anteriores fachadas de S. Maria in Augusta, de S. Lorenzo in Panisperna o de S. Macuto, también rectangulares pero más estrechas y relacionadas directamente con el volumen posterior de la iglesia. El frente de S. Luigi dei Francesi se levanta casi exento delante de la iglesia, ya que ésta no parece continuar tras ella; es un frente autónomo, que ya no intenta ser la proyección de la sección de la nave sino, en todo caso, la imagen de la iglesia en su encuentro con la calle.

Tras ellas destaca la fachada de S. Bibiana, en 1624, con el gran hueco central del nivel superior. Imaginada sin la ventana de su interior, tal como estaba en un principio, es una fachada de vacíos, inquietante, difícil de interpretar. El tema del nivel inferior porticado no es una novedad, es utilizado ya en S. Francesca Romana, y aparece también en S. Bartolomeo all'Isola, en 1583, en S. Pedro, en 1608, y en S. Sebastiano Fuori le Mura, en 1612, pero el resultado es siempre una construcción de niveles superpuestos. Sólo S. Francesca Romana introduce, con las pilastras centrales, una unidad vertical que ocupa los dos niveles y, con ella, una oposición enérgica entre este cuerpo vertical y el horizontal. En S. Bibiana, el hueco superior, grande y vacío, es un misterio que precisa ser resuelto, cuya solución no parece derivar de la experiencia del mundo físico. El edículo que lo enmarca, supera la altura de los laterales y se coloca exento delante de ellos. Los laterales no continúan tras el edículo, el hueco que éste enmarca es en realidad el espacio derivado de esta discontinuidad. El edículo, así, relaciona el hueco superior con los del nivel inferior, componiendo una estructura que adopta la forma característica de una T invertida.

Tres años después, en 1627, la fachada de la maqueta de S. Ignazio recupera el modelo de fachada rectangular de S. Luigi dei Francesi y es la primera que propone una solución sin frontón de coronación, si no consideramos el caso singular de Ss. Trinità del Monti, de 1570. La fachada también rectangular de S. Pedro no parece servir de precedente, por la complejidad de su resultado, a medias entre la solución propuesta por Miguel Ángel y el intento de acomodar las heterogéneas aportaciones que la modificaron. Sorprende, sin embargo, su semejanza con la fachada que no llegó a construir Rosato Rosati en S. Carlo ai Catinari, en 1610.

En 1630 la fachada de S. Egidio aparece con una originalidad sorprendente, por un lado por su estructura esquemática reducida a los contornos laterales y por otro por su energía tan poco habitual. A pesar de su diferente forma, estos aspectos la relacionan con la de S. Bibiana, seis años anterior. Comparándolas, el hueco superior de S. Egidio, que invade y oculta parte del entablamento, es similar al de S. Bibiana, que interrumpe la continuidad del cuerpo superior, y del mismo modo, su tamaño y posición, obligan a una interpretación que pueda darle sentido. Por qué una acumulación tal de soportes no se justifica con un elemento complementario al que soportar; por qué el resto inexpresivo del entablamento,

retrasado, es invadido e interrumpido por un hueco, como tal inerte. Por qué, del mismo modo, el frontón parece quedar reducido a sus extremos, partido por el empuje vertical de las pilastras, que en su adelantamiento desplaza con ellas los extremos del frontón.

Contemporánea a ella, la fachada de S. Antonio dei Portoghesi parece partir de unas premisas similares, en el tratamiento del nivel superior. Su estructura, sin embargo, es un reflejo de la de S. Bibiana, con un desarrollo mucho más extrovertido y un empleo casi festivo de la decoración escultórica. En esta fachada no parece ser indiferente el lugar en que se encuentra, en una calle estrecha, sin apenas posibilidad de ser contemplada frontalmente. Los movimientos de la estructura y la fantasía de la decoración aumentan a medida que se asciende, el centro de atención se desplaza hacia la coronación de la fachada, hacia la visión de los ángeles, apoyados sin protocolo sobre el triturado frontón, con su silueta recortada sobre el cielo iluminado, casi por encima de la fachada.

Hay que advertir que estas últimas fachadas, cristalizan en un período de tan sólo seis años, corto si consideramos el periodo de gestación y las diferencias formales que plantean.

Después de ellas, la fachada de Ss. Luca e Martina, en 1635, incorpora los contornos de S. Egidio, los suaviza, y los integra en una construcción compleja de superficies curvas y planas, de contrastes y transiciones, de alternancias entre el nivel superior y el inferior; una acumulación que parece buscar efectos cromáticos, de claroscuro, en el contraste entre las sombras de las aristas y la suavidad de las curvas; una hábil suma de innovaciones anteriores.

La fachada del oratorio S. Felipe Neri, de ese mismo año, podría ser una fachada ortodoxa, en la línea de la de S. Luigi dei Francesi, si no fuera por la curvatura de su fachada y por la sutil relación que mantiene con la vecina fachada de S. Maria in Vallicella. Observada con detenimiento, la fachada es una frágil construcción, una ambigua y sutil relación de dibujo y realidad, de construcción en el plano y volumen que surge de él, de elementos abstractos y planos, que en el nivel inferior soportan tectónicamente el entablamento, y elementos más ortodoxos y de mayor relieve, que mantienen una relación gráfica con él, en el superior.

Algo más tarde, en 1642, la curvatura del patio de S. Ivo recuerda la del oratorio de S. Felipe Neri, pero la imagen de la cúpula levantándose tras esta pared curva, es similar a la parte superior de la fachada de S. Lorenzo in Miranda, surgiendo tras el pórtico de columnas del templo de Antonino y Faustina, que en parte ocultaba el nivel inferior. Como en S. Antonio dei Portoghesi, aquí la lectura de la cúpula, su sentido, está íntimamente relacionada con la visión que se tiene de ella desde el patio, en cierto modo oscuro en comparación a la luz que la ilumina por encima de él. Como en S. Antonio dei Portoghesi, la fachada se excita a medida que asciende, y culmina en la espiral que por encima de la linterna acaba en el

dibujo de la cruz. Una imagen que contrasta con la repetición monótona de los arcos del patio, que se sublima por encima del orden que éstos imponen.

En 1646, la fachada de Ss. Vincenzo e Anastasio tiene una estructura tradicional, de cuerpo bajo ancho y cuerpo alto estrecho, pero es la primera en utilizar columnas exentas en toda la fachada. En ella la estructura portante ya no es una ficción proyectada en la pared, sino una construcción real independiente dispuesta delante de ella. Sin embargo, la distribución de las columnas no se ajusta a las leyes de la estabilidad, que ni siquiera coinciden de un nivel a otro. En cambio, se distribuyen, se separan y acumulan, para conseguir efectos expresivos. La columna que se recupera en esta fachada ya no es portadora sólo de valores volumétricos o tectónicos, sino principalmente emotivos.

La fachada de S. Girolamo della Carità, en 1652, repite la estructura de S. Antonio dei Portoghesi con un tratamiento más radical, creando una franja vertical, que interrumpe los entablamentos, en el centro de la fachada, una extraña fractura entre los dos laterales, y colocando el máximo adelantamiento de las pilastras en el límite de la misma. Sólo la cornisa de los frontones se mantiene como nexos.

En esta misma línea, y contemporánea a ella, la fachada de S. Nicola da Tolentino comparte el esquema de S. Girolamo della Carità, traducido a un lenguaje de columnas aisladas. Como allí, la fachada parece dejar abierta una fractura en la parte central que contrasta, por su menor relieve, con los laterales. Como en Ss. Vincenzo e Anastasio, las columnas se acumulan en el centro pero aquí para reforzar la falta de expresión del centro. Las columnas centrales ya no son elementos portantes, o ya no muestran qué soportan. Como el hueco superior de S. Bibiana, son un elemento aparentemente ilógico que requiere ser interpretado. Su valor tectónico es ahora portador de contenidos abstractos. Esta utilización de columnas, no sólo exentas sino adelantadas, no es compartida por otra fachada anterior. Sus antecedentes son más fáciles de encontrar en la arquitectura de los arcos de triunfo del foro romano o en la de los altares.

La fachada de S. Maria della Pace, contemporánea con las anteriores, opta por una solución más pictórica y escenográfica. La fachada y toda la transformación del entorno que comporta, es también un caso sin precedentes en este período. Es un caso, también, que permite toda una serie de complejas lecturas, diferentes y superpuestas. El pórtico adelantado no tiene el carácter del de S. Lorenzo in Miranda pero tampoco es indiferente a él. Crea un espacio de transición abierto, que oculta parcialmente la fachada. Pórtico, fachada y entorno constituyen una misma unidad, formada por elementos diferentes pero armónicos, una escena con figura. La relación entre el cuerpo superior y la edificación lateral, que se curva tras ella y la deja exenta, es similar, en cierto modo, al efecto del pórtico central de S. Bibiana levantándose aparentemente por delante de los cuerpos laterales, al del nivel superior de S. Antonio dei Portoghesi por delante de la pared rectangular

que oculta la nave o al de la cúpula de S. Ivo sobre el límite del patio de la Sapienza. Como en ellas la fachada se eleva exenta sobre el entorno.

S. Andrea al Quirinale, en 1658, reproduce en cierto modo esta disposición. Su estructura es compleja, más esquemática que la de S. Maria della Pace, pero no especialmente original. Su fachada es un edículo sencillo, similar al que Bernini proyectó para S. Maria del Popolo, en el que ya no queda nada de la energía de S. Egidio. El pórtico recuerda el de S. Maria della Pace incluso en la relación que mantiene con la edificación lateral.

La fachada de Ss. Re Maggi, en 1662, es especialmente singular por su fuerte esquematismo, y su clara y casi áspera geometría. Dividida por una rígida cornisa en un cuerpo inferior opaco, con huecos cegados, y uno superior con huecos profundos, por los que entra la luz al interior, que ocupan todo el espacio entre pilastras. Éstas, como gigantes esfuerzos verticales, parecen sublimarse por encima de estos huecos en su encuentro con un casi inexistente entablamento, reducido a su cornisa (si se prescinde del nivel superior que se construyó posteriormente). Una fachada de fuertes contrastes entre luz y sombra, entre llenos y vacíos, y cambios sutiles, en la curvatura central, los giros de las pilastras extremas o la forma de las ventanas, que parecen querer contradecir la rigidez anterior.

En las mismas fechas, en S. Carlo alle Quattro Fontane, volvemos a encontrar una fachada compleja y contradictoria. Una fachada sorprendente por su originalidad, pero que utiliza una estructura totalmente ortodoxa, similar a la utilizada por Sangallo en S. Maria in Augusta, en 1523 o 1589; de una gran libertad formal, pero con un entramado rígidamente geométrico y un orden casi cartesiano; una fachada ondulada, pero con columnas principales colocadas en un mismo plano, que coincide con la alineación de la calle, y con una estructura en la que pese a mantener, las columnas del nivel inferior, una relación tectónica con el entablamento, la falta de rigidez de éste no muestra el peso que las columnas parecen soportar.

La fachada de S. Maria in Campitelli, en 1663, parece una síntesis compleja la fachada del Gesù de Della Porta y las columnas exentas de S. Nicola da Tolentino. Respecto de ésta, prescinde de la franja central de carácter trascendente, la adelanta como en Il Gesù y añade una segunda categoría de columnas en un plano secundario.

La fachada de Ss. Faustino e Giovita dei Bresciani, en 1664, recupera el motivo del vacío central del nivel superior, ya visto en casos anteriores, y en mayor medida si, como parece ser, el luneto superior era inicialmente hueco.

La fachada de Ss Gesù e Maria, en 1671, reproduce un esquema tradicional, similar al de S. Prisca, pero con una articulación gráfica del entablamento y un tamaño mucho mayor.

A partir de aquí los esquemas se repiten o evolucionan hacia un tratamiento más sutil de las articulaciones. S. Maria Maddalena parece resultar de una combinación del oratorio de S. Felipe Neri y de S. Carlo alle Quattro Fontane. Lo mismo ocurre con Ss. Trinità dei Pellegrini y con S. Maria dell'Orazione e Morte.

Interesante parece, sin embargo, la evolución que del modelo de S. Egidio se produce en las fachadas de Ss. Giovanni e Petronio dei Bolognesi, en 1696, y de S. Caterina della Rota, en 1730. En ambas el entablamento se ha eliminado por completo entre las pilastras y su lugar es ocupado por un ventanal esquemático, pero se ha reducido la energía inicial. De ella sólo queda su representación esquemática, en la superposición de unas pilastras de escaso relieve. Lo que en S. Egidio era emoción, aquí sólo es una abstracción. Una continuación más expresiva del modelo se produce en las fachadas de S. Brigida, en 1704, en S. Maria della Neve, en 1706, en Bambino Gesù, en 1733 y, en cierto modo, en la de S. Biagio della Pagnotta, en 1730.

El esquema de S. Nicola da Tolentino se repite en la fachada de S. Maria n Monticelli, en 1715, pero de modo más sutil y esquemático. Del modelo original sólo se conservan las columnas centrales, pero la franja central inexpresiva se ha convertido en huecos. El esquema se ha reducido al entablamento central y las dos columnas centrales, exentas y adelantadas.

En esta repetición de modelos anteriores sorprende por su originalidad la fachada de S. Gallicano, de 1724, y la de S. Maria della Quercia, de 1727, en cierto modo también, síntesis de las anteriores. En la primera no sólo se pierde la continuidad del entablamento central sino la del nexo, más o menos débil, que en las anteriores aún daba testimonio de esta continuidad. Aquí la parte central parece el frente de una fachada posterior que se muestra por la fractura de la principal. La fachada de S. Maria della Quercia, con su extremado abombamiento central, no niega las fachadas anteriores pero tampoco parece una continuación de ellas. Utiliza los órdenes clásicos pero los manipula para obtener efectos cromáticos, pliega las pilastras y los capiteles, y los vértices de las impostas y las cornisas se convierten en puntas de estrellas. La sensual curvatura de su superficie, amplia y luminosa, contrasta con los grandes huecos, esquemáticos y oscuros, y con las sombras delicadas de las cornisas y las impostas.

El proceso de transformación, desde las fachadas anteriores a Il Gesù hasta las posteriores a S. Maria della Quercia, no es uniforme ni homogéneo: no afecta a todas las fachadas del mismo modo, ni todas las fachadas tienen la misma importancia en el mismo. Algunas tienen un valor singular que parece escapar a una fácil clasificación y muchas de ellas parecen exigir un examen más detallado, como el que realiza en el volumen que acompaña a éste, de Tesis. Sin embargo, aún con el examen visual que se ha realizado aquí, es posible percibir cómo evolucionaron las dos opciones que quedaron planteadas en los dos proyectos de

la fachada de Il Gesù. Cual fue la evolución de la articulación gráfica, adoptada por Della Porta, en relación a la tectónica de Vignola.

Puede verse que la articulación gráfica completa, en la que todas las aristas verticales de las pilastras continúan sobre los entablamentos, se produce por primera vez en la fachada de S. Lorenzo in Miranda, treinta años después de la fachada de Della Porta. Esta continuidad que inicialmente busca resultados equilibrados, y en cierto modo neutros, como los del proyecto de Rosati para S. Carlo ai Catinari o el de Grassi para S. Ignazio, es utilizada por Filippo Colonna, en S. Egidio, con fines expresivos: para valorar los contornos verticales sobre los horizontales. Esta fachada y, anteriormente, la de S. Bibiana introducen el vacío en la construcción de la fachada. En S. Bibiana no es una simple falta de materia, sino una materia de un denso valor conceptual, de carácter trascendente. En S. Egidio, es un vacío por la falta de expresividad, que provoca el aumento de la expresividad de los contornos.

Al mismo tiempo, la fachada de S. Bibiana combina con fines expresivos los dos tipos de articulación: utiliza de modo general la articulación gráfica entre pilastras y entablamentos, y la evita en las pilastras centrales del nivel superior, para sugerir una diferente profundidad de los planos. Esta utilización selectiva de la articulación se repite después en otras fachadas: en el oratorio de S. Felipe Neri, en S. Caterina da Siena a Magnanapoli, en S. Maria della Pace o en S. Carlo alle Quattro Fontane.

De entre las estructuras a las que da lugar la construcción gráfica de las fachadas hay dos en las que es fácil reconocer la utilización del elemento vacío o inexpresivo, con el fin de trascender el valor físico de la fachada. En esta tesis éstas han sido identificadas, por un lado, con la forma sintética de una T invertida y, por otro, con la de un paréntesis vacío (). La primera incluye fachadas como las de S. Bibiana, S. Antonio dei Portoghesi, S. Girolamo della Carità, S. Nicola da Tolentino o S. Maria in Monticelli, y la segunda las de S. Egidio, S. Andrea al Quirinale, Ss. Giovanni e Petronio, S. Brigida, S. Andrea dei Palafrenieri o S. Caterina della Rota. Del examen detenido de estas fachadas se advierte que estas estructuras constituyen la síntesis de las dos opciones del Gesù: por un lado, por plantear la fachada como la manifestación de un conflicto de fuerzas y, por otro, por prescindir de la necesidad de reproducir la relación material de los elementos sometidos a la ley de la gravedad, en favor de una construcción gráfica sometida al criterio y a la voluntad de comunicación emotiva del artista.

Sirviendo pues, esta exposición como una introducción a las mismas,
 las fachadas
 que han sido consideradas en el estudio
 son las siguientes:

Ir a siguiente: S. MARIA DI LORETO, *nivel inferior*

Volver a Inicio CATÁLOGO

Volver a Inicio TESIS

(<http://www.mindeguia.com/>)