

columnas del pórtico, el dibujo logra diferenciar la construcción vieja de la nueva, que por contraste resalta tras ella. El grabado muestra la asociación entre las ruinas, imponentes y graves, y la edificación frágil e iluminada que se eleva tras ella.

### ***S. Carlo ai Catinari (1610)***

*Arquitecto: Rosato Rosati*

Esta iglesia fue proyectada por el arquitecto Rosato Rosati, que se ocupó de su construcción hasta 1620, dejando la nave terminada, pero la fachada aun por iniciar. La fachada actual fue proyectada por Giovan Battista Soria y construida entre 1636 y 1638. No se conoce la fachada del proyecto de Rosati pero sí la fachada lateral, a partir de un grabado publicado por Giovanni Giacomo de Rossi, de 1684 (fig. 90)<sup>39</sup>, que erróneamente la asigna a la iglesia de S. Carlo e Ambrogio al Corso.

El grabado de Rossi lleva como título “VETUS ASPECTUS INTERIOR ET EXTERIOR TEMPLI SS. AMBROSII ET CAROLI BOROMEI AD VIAM CURSUS CUM EIUS VESTIGIO, *Honorio Longhi Architetto*”<sup>40</sup>. Sin embargo, pese a la claridad de la referencia, el grabado no coincide ni con la iglesia de S. Carlo e Ambrogio al Corso ni con el proyecto de Longhi.

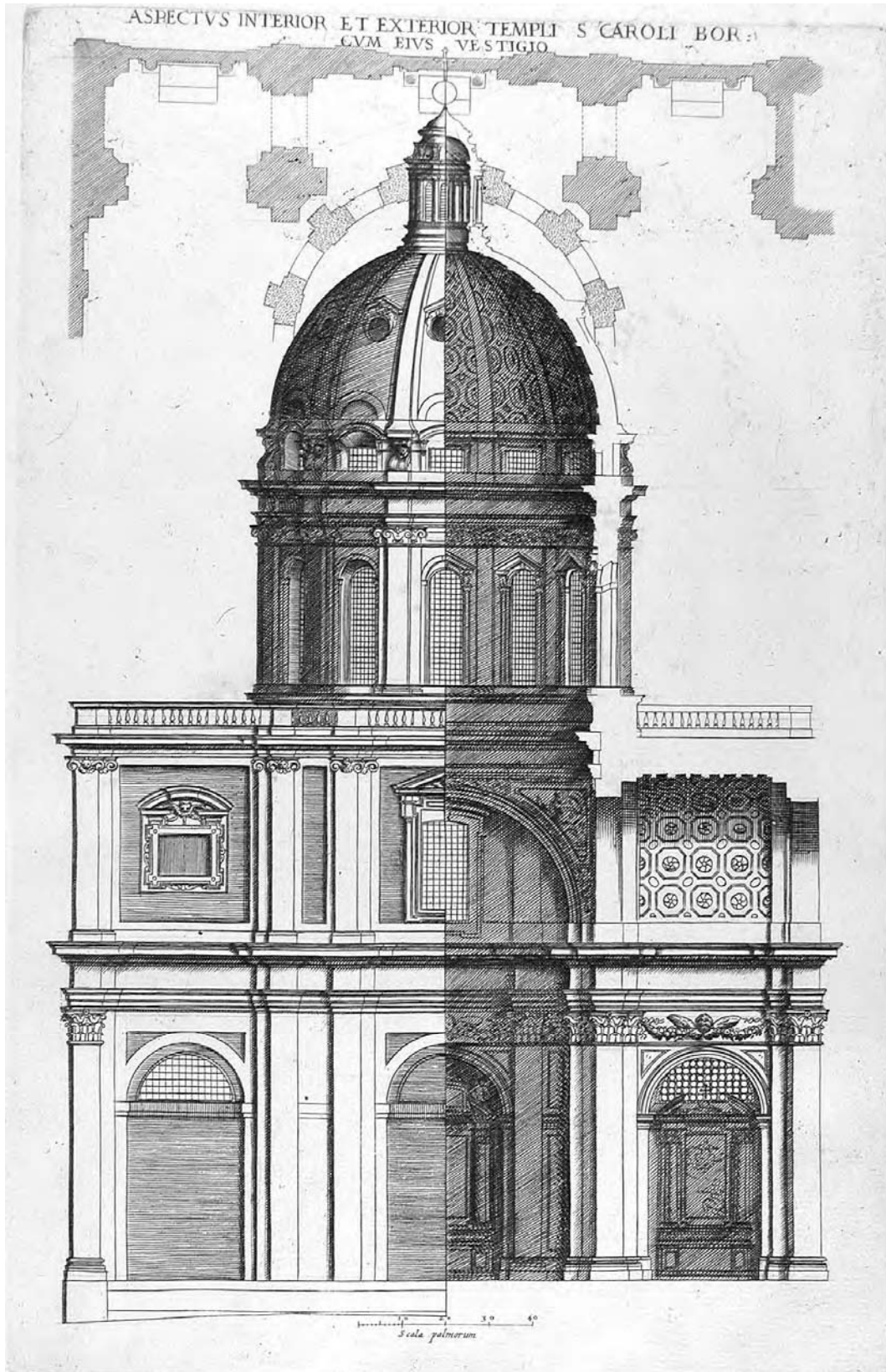
El proyecto inicial de la iglesia de S. Carlo e Ambrogio al Corso es de Onorio Longhi, que estuvo a cargo de su construcción desde 1612 hasta 1619, en que falleció. Posteriormente, otros arquitectos intervinieron en el proyecto y la construcción, entre ellos su propio hijo, Martino Longhi el Joven (entre 1623 y 1656), Tommaso Zanoli y Fra Mario de Canepina (a partir de 1662) y Pietro da Cortona (a partir de 1665). La fachada se construyó entre 1682 y 1684, por Giovan Battista Menicucci, según el proyecto del cardenal Luigi Omodei, que financiaba las obras, y se conserva además un proyecto de Carlo Francesco Bizzacheri, de 1682<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Grabado de Giovanni Giacomo de Rossi, *Insignium Templorum Romae prospectus*, 1684, que aparece al menos en *I Longhi... cit.*, p. 88, atribuido a J. Rubeis, nombre con el que también se conoce a Giacomo de Rossi.

<sup>40</sup> ASPECTO ANTIGUO DEL INTERIOR Y EL EXTERIOR DEL TEMPLO DE SS. AMBROSIO Y CARLO BORROMEO EN VIA DEL CORSO CON SU PLANTA, Honorio Longhi arquitecto.

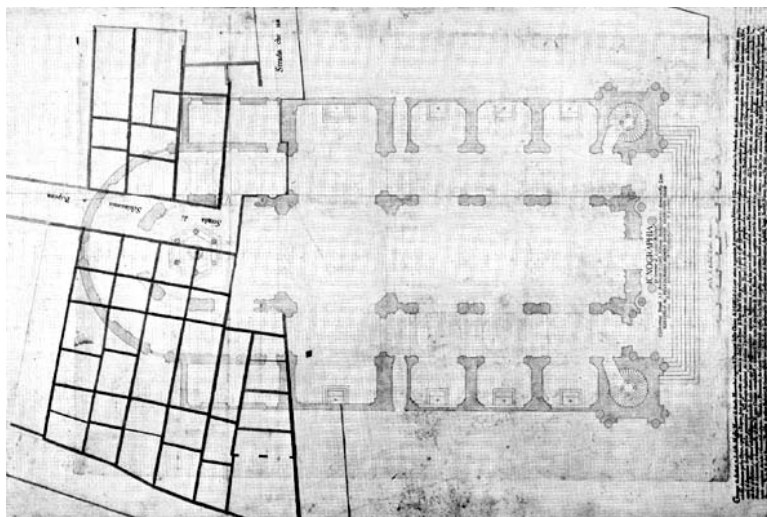
<sup>41</sup> El proyecto de Carlo Francesco Bizzacheri se conserva en el Archivo de l'Accademia di S. Luca, Carterella Y, nº 251, y aparece al menos en Nina A. Mallory, *Roman Rococo... cit.*, fig. 73, y en Paolo Marconi, Angele Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 vol, Roma, De Luca Editore, 1974. Se conserva el dibujo porque Bizzacheri lo presentó en la Accademia di S. Luca, con ocasión de su admisión en ella, en 1697. Nina Mallory considera probable que se trate de un proyecto alternativo, anterior a la construcción de la iglesia, en el que hubiese seguido las ideas del cardenal Luigi Omodei.



90. Grabado de Giovanni Giacomo de Rossi de la iglesia de S. Carlo ai Catinari



91. Grabado de la medalla conmemorativa de 1612, con la fachada inicial de S. Carlo e Ambrogio al Corso



92. Planta del proyecto de Onorio Longhi para S. Carlo e Ambrogio al Corso

Del proyecto de Longhi para la fachada se conserva un grabado de la medalla conmemorativa que se acuñó en 1612, que muestra la fachada inicial (fig. 91)<sup>42</sup>, y un dibujo de la planta (fig. 92)<sup>43</sup>. La fachada de la medalla parece corresponder a una planta sin capillas, pero es diferente a la del grabado de Giacomo de Rossi. La planta de Longhi es similar a la construida, con tres naves y tres hileras de capillas, y tampoco se asemeja a la del grabado.

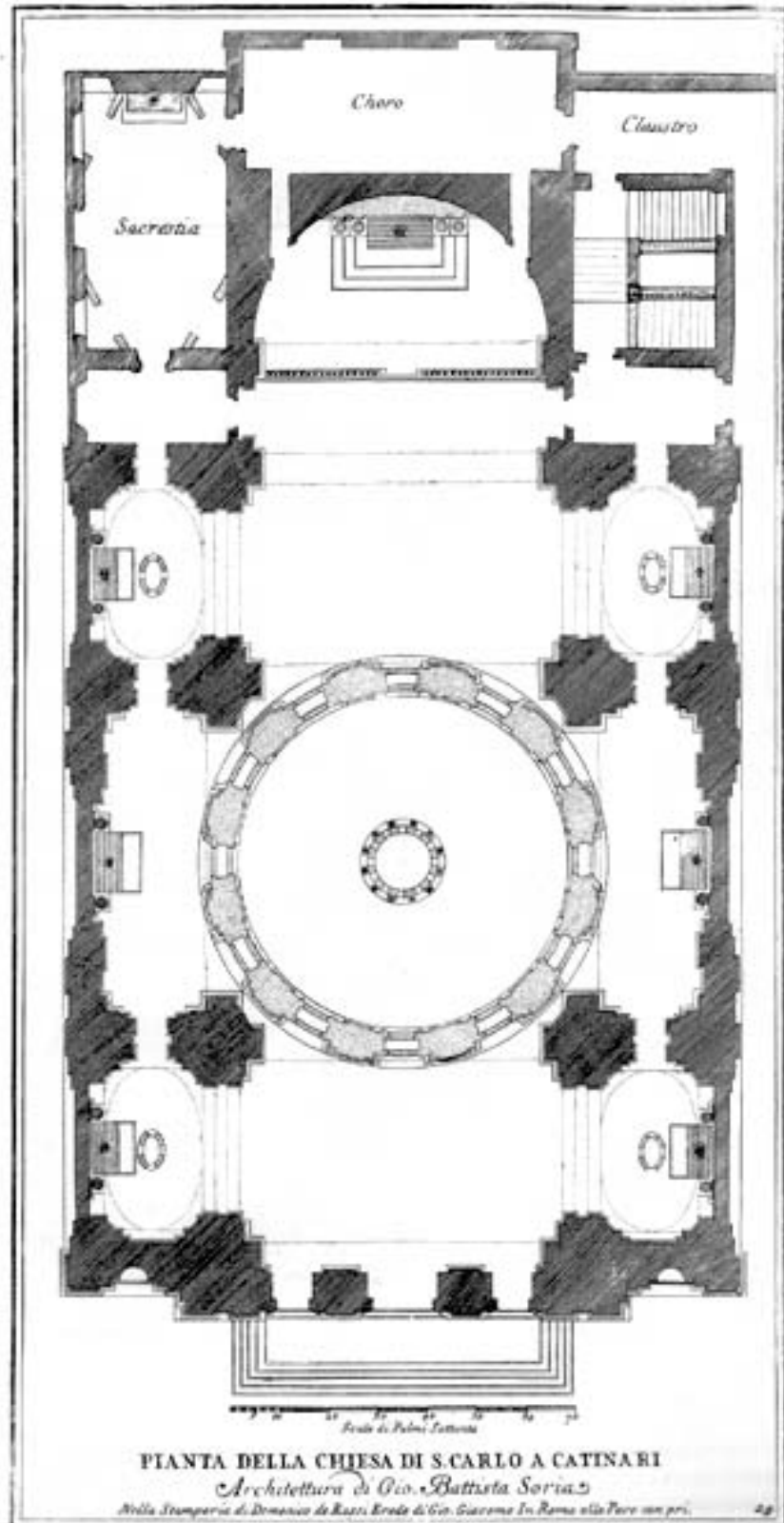
Por otra parte, la planta y la sección del grabado de Giacomo de Rossi son sorprendentemente similares a las de la iglesia de S. Carlo ai Catinari (fig. 93 y 94)<sup>44</sup>, de Rosato Rosati, de modo que parece evidente que la planta del grabado corresponde a la mitad lateral de esta iglesia, con el ábside no dibujado situado a la derecha, y que el alzado corresponde a la fachada lateral.

Ésta fachada lateral es totalmente rectangular, y por el tipo de coronación parece que también había de serlo la fachada principal, con una forma que se adelantaba en el tiempo a la estructura del proyecto de 1627, de Maderno para S. Ignazio. El grabado es una composición diédrica, que combina la mitad de la planta, la mitad de la sección longitudinal y la mitad del alzado lateral, de la mitad no dibujada en la planta, en una representación sintética de la iglesia, tan abstracta y geométrica como su proyecto.

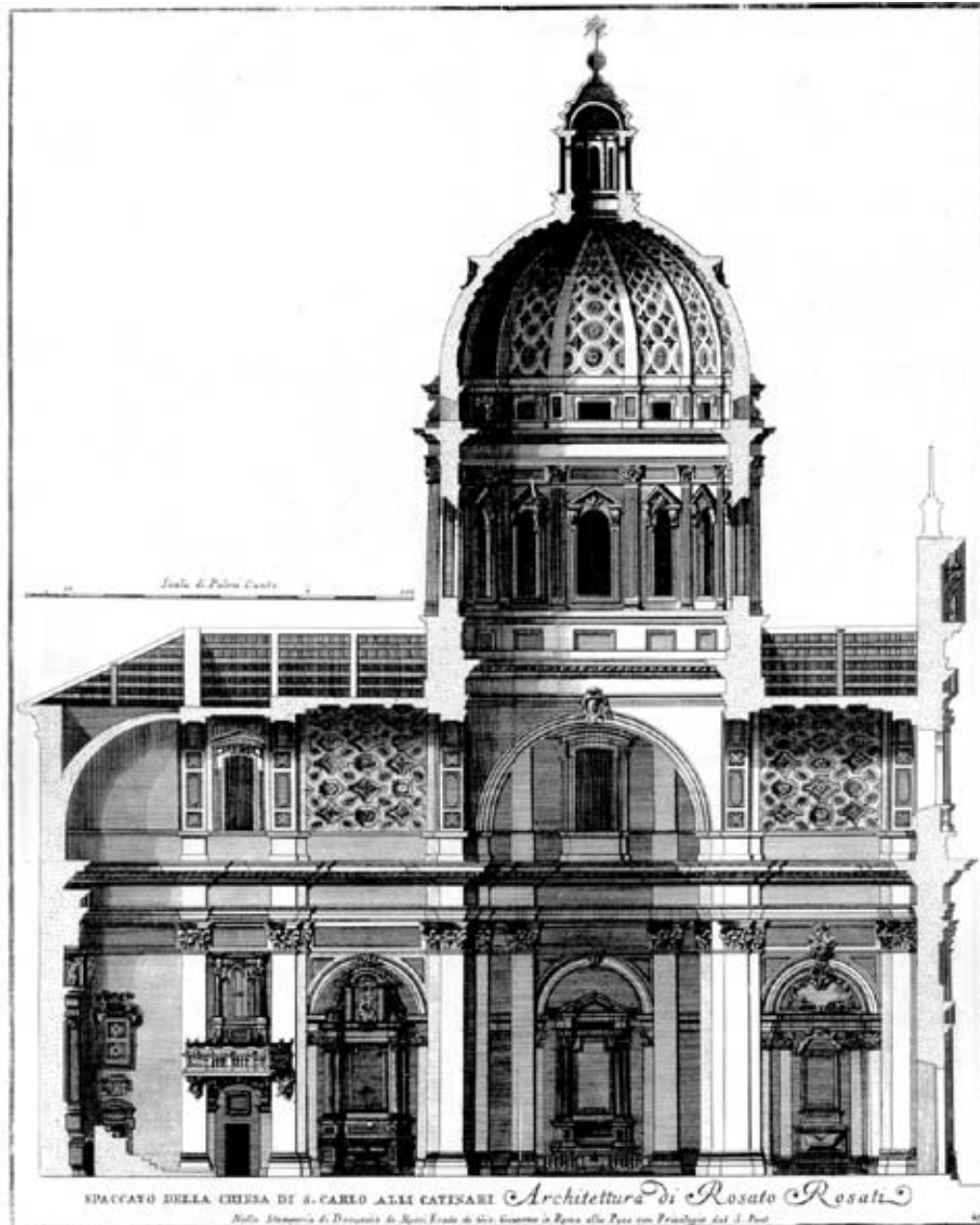
<sup>42</sup> El grabado reproduce la medalla que se acuñó en 1612, fue publicada por Claude du Molinet, en *Historia summorum pontificum*, París, 1679, lam. 28, n° XIII, y aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, lam. 12, p. 25.

<sup>43</sup> Se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Chig. P. VII, 10, 20A-21; y aparece al menos en *I Longhi... cit.*, p. 88.

<sup>44</sup> Los dos grabados forman parte de la obra editada por Domenico de Rossi, *Studio d'architettura civile*, III, 1721, láminas 24 y 23, reeditada en 1972 por Gregg International Publishers Limited. Probablemente el autor de los dibujos es Alessandro Specchi.



93. Grabado de Domenico de Rossi de la planta de la iglesia de S. Carlo ai Catinari



94. Grabado de Domenico de Rossi de la sección de la iglesia de S. Carlo ai Catinari

Mediante el valor de las líneas y el uso de las sombras, en el dibujo se sugiere la profundidad de los resaltes, la orientación de las caras del tambor y la cúpula, y se marca la diferencia entre el interior y el exterior. Por contraste se consigue que la sección destaque sobre el fondo. Las texturas de la fachada señalan las zonas realizadas con ladrillo, pero la expresividad del contraste supera el resultado real de las diferencias. Los fuertes contrastes aportan una lectura intensa, casi biológica del conjunto, su volumetría se percibe casi sin necesidad de la lectura diédrica de las partes que componen el dibujo. El grabado, realizado en 1684, setenta y cuatro años después que el proyecto de Rosati, muestra el edificio como una cuadrícula

de nervios claros, independizados sobre el fondo oscuro. Una cuadrícula en la que los elementos verticales y horizontales, pese a sus diferencias, son tratados del mismo modo.

Comparado este grabado con el dibujado por Alessandro Specchi en 1721 (fig. 94), éste reproduce el interior del edificio como una estructura de elementos verticales, en la que los elementos horizontales han quedado reducidos a las estrechas franjas de la cornisa y el arquitrabe, pasando el friso a ser tratado del mismo modo que el fondo. En los dos grabados los contrastes, además de tener una finalidad descriptiva, señalan diferencias conceptuales. Diferencias que derivan de la lectura que se hace en cada caso del edificio y que, por tanto, dan referencia del momento en que esos grabados se realizaron y de la persona que los hizo.

La fachada del grabado de Giacomo de Rossi es una estructura rectangular, en la que las pilastras y entablamentos forman una trama ortogonal neutra, y en la que el grupo de horizontales del primer entablamento se equilibra con los dos grupos de pilastras centrales, que en el nivel superior se dividen y aligeran. Su articulación es totalmente gráfica, con pilastras aisladas y superpuestas que continúan sobre el entablamento.

La fachada proyectada por Soria modificó la articulación de Rosati. Es también una fachada plana y rectangular, pero con un cuerpo central adelantado y un entablamento ininterrumpido, dentro de la moderación habitual. Soria modificó el proyecto de Rosati pero lo recuperó posteriormente en la fachada de S. Caterina da Siena a Magnanapoli, que empezó en 1638, al acabar la de S. Carlo ai Catinari. En esta fachada (fig. 114) Soria utilizó una articulación gráfica inhabitual en él, que parece proceder del alzado lateral de Rosati.

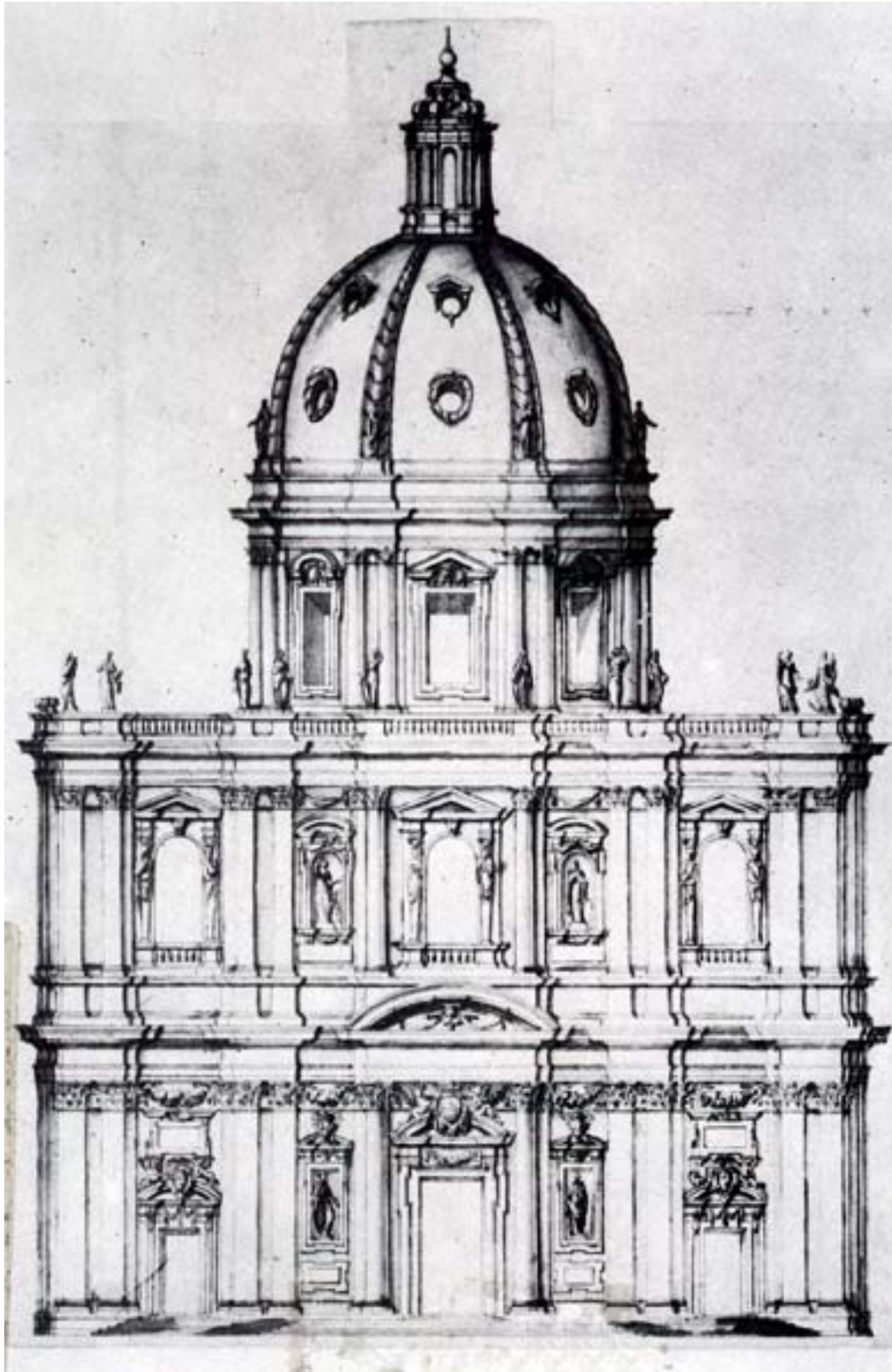
### ***S. Ignazio (1627)***

*Arquitecto: Orazio Grassi*

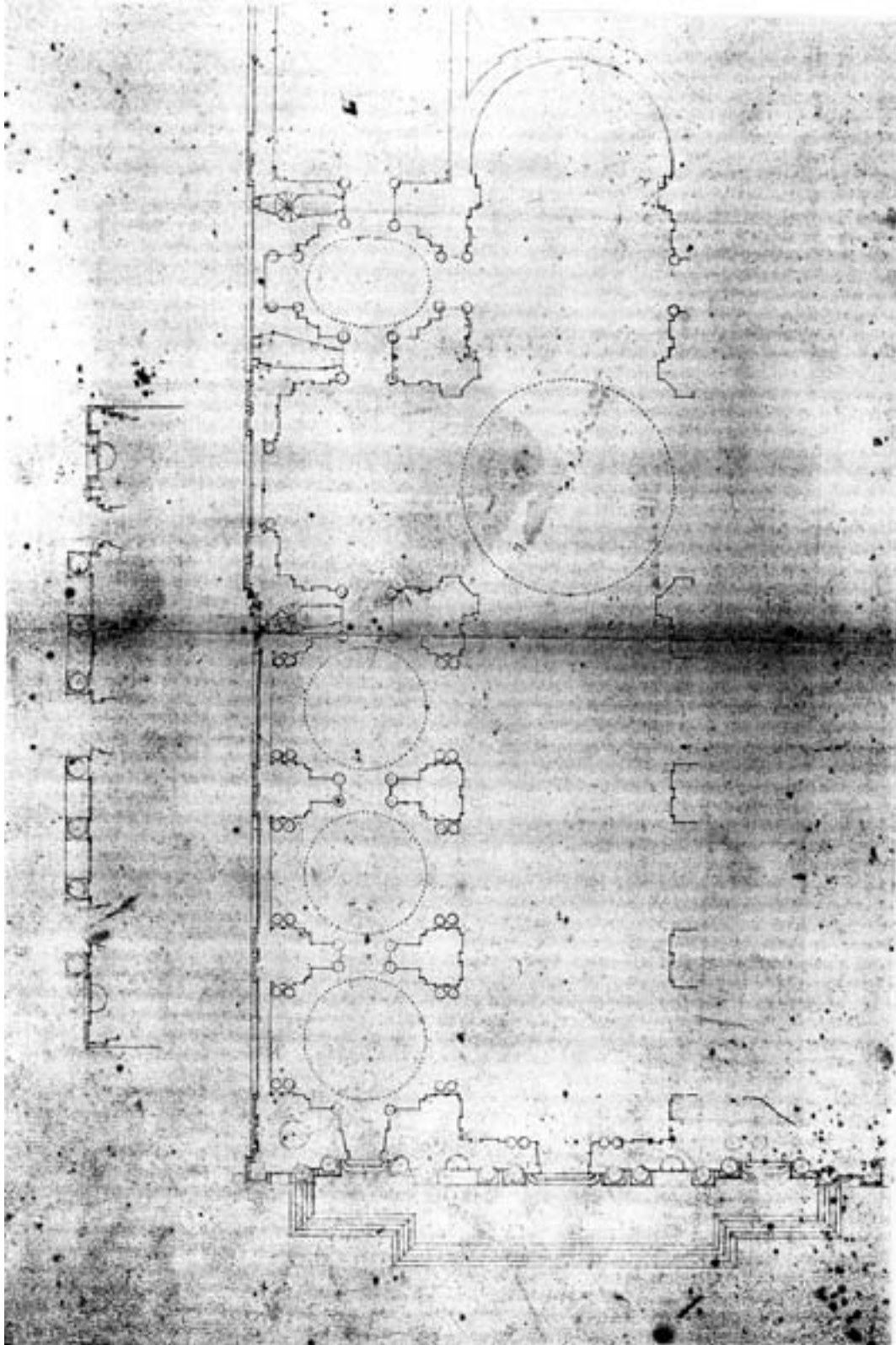
La fachada de S. Ignazio se construyó entre 1642 y 1645<sup>45</sup>, bajo la dirección del jesuita Orazio Grassi, que era entonces el consejero principal arquitectónico de la Orden<sup>46</sup>. Antes, sin embargo, a principios de 1627 o finales de 1626, se sabe de la

<sup>45</sup> A excepción del frontón que no se colocó hasta 1685; según aparece en Nathan T. Whitman, *Roman Tradition... cit.*, p. 116.

<sup>46</sup> Orazio Grassi jesuita, arquitecto y profesor de matemáticas en el Collegio Romano, fue nombrado consejero principal arquitectónico de la Orden, en 1609 y en 1626 recibió el encargo del proyecto de S. Ignazio. De acuerdo con el cargo, Grassi era el arquitecto responsable de la iglesia, que representaba los intereses de la orden y controlaba al arquitecto contratado por el promotor financiero de las obras, en este caso el cardenal Ludovico Ludovisi. Según aparece en Hibbard, *Maderno... cit.*, p. 232, y en Nathan T. Whitman, *Roman Tradition... cit.*, p. 116. En su estilo se han reconocido influencias de Francesco da Volterra y de Giacomo Della Porta.



95. Dibujo que probablemente reproduce la maqueta de la fachada de S. Ignazio



96. Dibujo de Borromini del proyecto de Maderno para S. Ignazio, con dos plantas de la fachada



participación en el proyecto de diferentes arquitectos, en una consulta en la que intervinieron Carlo Maderno, Orazio Torriani, Paolo Marucelli, Gaspare de Vecchi, Mario Arconio y Domenico Domenichino. Parece probable que fue Maderno, durante varios años arquitecto de confianza del cardenal Ludovico Ludovisi, que era el promotor financiero de las obras, quién encabezó el grupo, como arquitecto de más prestigio y experiencia, y a quién se deben las ideas esenciales del proyecto<sup>47</sup>. Bajo la supervisión de Grassi, este proyecto se trasladó a una maqueta de madera, entre 1627 y 1629<sup>48</sup>, y de ella se conserva un dibujo<sup>49</sup> (fig. 95)<sup>50</sup>. La fachada de este dibujo es rectangular, carece de frontón y los grupos de pilastras pareadas continúan gráficamente sobre el entablamento, hasta coronar el edificio. La composición piramidal ortodoxa se sustituye por la rectangular, más abstracta y neutra. Se articula mediante un tramado ortogonal, en el que las diferentes direcciones se equilibran gráficamente. Excepto en el leve acento de las columnas y del frontón curvo sobre la puerta central, el resultado es neutro y responde a una concepción gráfica de la fachada, en la que no hay direcciones principales ni expresión de su comportamiento tectónico. Por otra parte, la pérdida del frontón implica la renuncia al símbolo eclesiástico tradicional. De este modo, la fachada del dibujo renuncia a las referencias materiales y a las espirituales, o de otro modo, a la naturaleza y a la historia. El resultado gráfico acaba siendo, o lo es desde un principio, una autoreferenciación, su significado está dentro de sí mismo.

La fachada que finalmente se construyó acabó recuperando la forma piramidal clásica, con una *académica versión* del Gesù de Della Porta<sup>51</sup>.

### *Los dibujos de S. Ignazio*

Además del dibujo de esta maqueta, de la fachada se conservan además dos plantas dibujadas por Borromini (fig. 96)<sup>52</sup>, bajo la dirección de Maderno y la medalla que

<sup>47</sup> Según Nathan T. Whitman, *Roman Tradition... cit.*, p. 116, y Hibbard, en *Maderno... cit.*, p. 232.

<sup>48</sup> Estas fechas son las que cita Nathan T. Whitman, en *Roman Tradition... cit.*, p. 116. Sin embargo, Hibbard, en *Maderno... cit.*, p. 232, cita como primer conocimiento de ella el 29 de julio de 1628.

<sup>49</sup> La identificación del dibujo con la maqueta, fue hecha por Dagobert Frey, en “Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III (1924), 11-43). Parece difícil, sin embargo, saber si el dibujo refleja fielmente la maqueta o si incorpora posteriores modificaciones del propio Orazio Grassi, ya que desde 1627 no consta la participación de Maderno, ni en el diseño ni en la construcción de la iglesia; según Nathan T. Whitman, en *Roman Tradition... cit.*, p. 116, y Hibbard, en *Maderno... cit.*, p. 232.

<sup>50</sup> Se conserva en Roma, en el Fondo Chigiano de la Biblioteca Apostólica Vaticana, y aparece al menos en Dagobert Frey, “Beiträge zur Geschichte... cit.”, en Richard Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, Viena, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985, parte 1, textos, fig. 133, y en Nathan T. Whitman, *Roman Tradition... cit.*, p. 116, fig. 12.

<sup>51</sup> Según la expresión de Nathan T. Whitman, en *Roman Tradition... cit.*, p. 115 y 117.



97. Medalla conmemorativa, de 1626, con la fachada de S. Ignazio

se acuñó en 1626, para celebrar la colocación de la primera piedra de la iglesia (fig. 97)<sup>53</sup>. La fachada de la medalla es muy diferente de la del dibujo de la maqueta y podría ser un proyecto inicial del propio Grassi<sup>54</sup>.

En la fachada que aparece en las plantas de Borromini se abandona casi totalmente la acentuación progresiva del volumen de las columnas, que Maderno había aplicado en S. Susanna, en favor de un reparto más uniforme de las mismas. En la planta del dibujo principal, las columnas, sin llegar a ser aisladas, se agrupan pareadas, más o menos ambiguamente, de un modo que puede recordar el nivel alto de S. Andrea della Valle, de Maderno. En la variante que Borromini dibuja en el espacio lateral de la lámina, la distribución de las columnas es más simple. Hay en realidad dos soluciones en esta variante. Las dos comparten un plano único de pilastras, pero en la mitad de la izquierda las pilastras extremas quedan resaltadas al retroceder el plano del fondo y el cuerpo central lo forman dos grupos de tres columnas aisladas con un entablamento independiente, posiblemente continuo. En la solución de la derecha la estructura de pilastras mantiene el escaso relieve en toda la superficie y, respecto de ella, se adelantan los dos grupos de tres columnas anteriores, al que se añade una columna independiente y aislada, entre el grupo central y la pilastra plana del extremo. Esta columna, aparentemente, debería continuar verticalmente, adelantada respecto del entablamento e independiente.

De la planta de Borromini no es fácil deducir cuál sería el nivel superior, y cuál sería su relación con el alzado del dibujo de la maqueta (fig. 95), si como supone

<sup>52</sup> Las dos plantas están en una misma lámina, que se conserva en Viena, en la Grafische Sammlung Albertina, AZ Rom 489. Aparece, al menos, en Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, lam. 100b, y en Heinrich Thelen, *Francesco Borromini... cit.*, C 32.

<sup>53</sup> Se conserva en Roma, en la Biblioteca Vaticana, Medagliere, y aparece al menos en Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, lam. 102a.

<sup>54</sup> Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 233.

Heinrich Thelen, el diseño de la maqueta es obra de Maderno<sup>55</sup>. Éste también está formado por un reparto uniforme de pilastras, que ligeramente se concentran alrededor del cuerpo central que contiene la puerta principal de entrada. Lo interesante de esta fachada es su forma rectangular, de dos niveles del mismo ancho, y la ausencia de frontón de coronación. Una forma que puede recordar la fachada de S. Pedro, pero que es más parecida a la fachada lateral de S. Carlo ai Catinari de Rosato Rosati, o la de S. Luigi dei Francesi, de Giacomo Della Porta. La estructura no es totalmente gráfica, pero es importante el intento de realizar una fachada rectangular, gráficamente neutra y sin un frontón que señale el centro.

Hibbard señala en Maderno una predilección, en esta época, por la suavidad y la abundancia, en construcciones en las que evita la energía y la concentración que utilizó en S. Susanna, así como la utilización de pilastras superpuestas, en favor de pilastras pareadas. La fachada de Maderno para S. Ignazio parece estar relacionada con sus trabajos en el Panteón, de esa misma época, en el que las columnas aisladas de la fachada se desarrollan uniformemente en un mismo plano<sup>56</sup>.

La fachada que se construyó no corresponde con el dibujo de la maqueta, y parece más bien una adaptación al modelo construido del Gesù. Adaptación que implica recuperar la forma más académica de un nivel superior más corto, el uso de volutas para la transición, y la inserción de un frontón de coronación. El cambio parece estar relacionado con la intervención de Antonio Sasso, que asumió la dirección de las obras en ausencia de Orazio Grassi<sup>57</sup>, y con el posible proyecto de Alessandro Algardi<sup>58</sup>. Esta sustitución justificaría que sólo el nivel inferior se ajuste a la maqueta. En 1645, cuando la fachada estaba prácticamente terminada, a falta del frontón, se consultó a los arquitectos Orazio Torriani y Martino Longhi, que criticaron los cambios y recomendaron volver al modelo original. A pesar de ello, en 1685 se colocó finalmente el frontón<sup>59</sup>.

***Ss. Luca e Martina (1635)***  
*Arquitecto: Pietro da Cortona*

La fachada de Ss. Luca e Martina es una fachada rectangular, del tipo que algunos llaman de telón, formada por dos niveles de igual anchura. Una estructura como la utilizada en la fachada de S. Luigi dei Francesi y en los proyectos de S. Carlo ai Catinari y de S. Ignazio, y que parece proceder de la de S. Lorenzo, en Florencia<sup>60</sup>,

<sup>55</sup> Heinrich Thelen, *Francesco Borromini... cit.*, parte 1, p. 39-43.

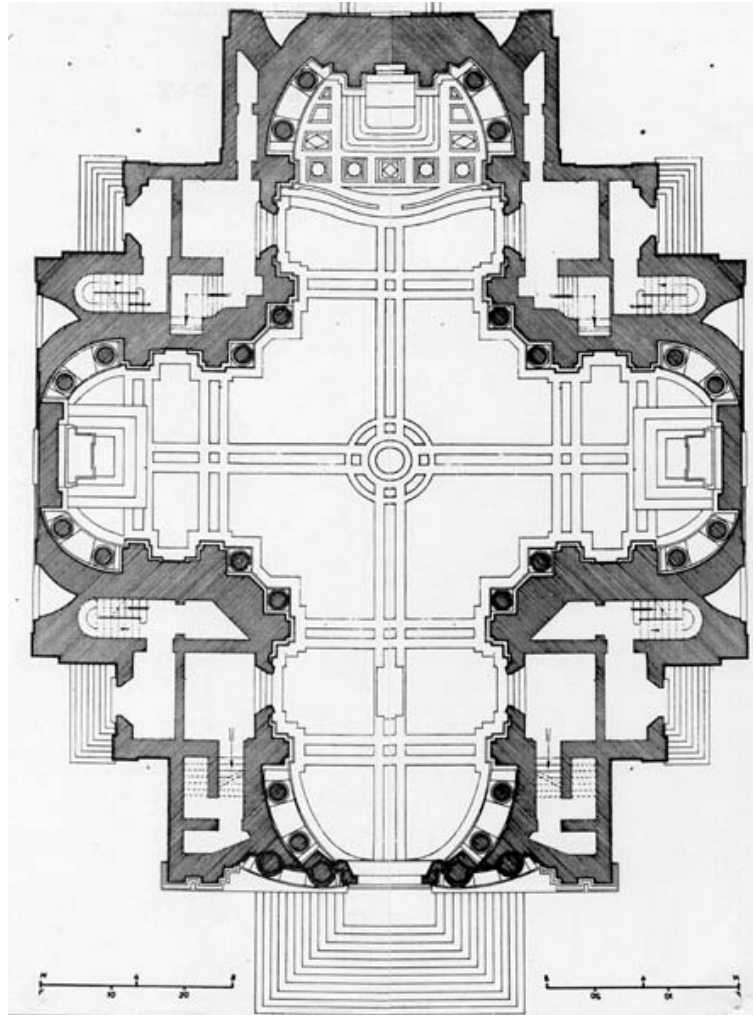
<sup>56</sup> Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 79.

<sup>57</sup> A partir de 1640, Orazio Grassi estuvo fuera de Roma y fue sustituido por, el también jesuita, Antonio Sasso; según Nathan T. Whitman, *Roman Tradition... cit.*, p. 117.

<sup>58</sup> Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 268.

<sup>59</sup> Nathan T. Whitman, *Roman Tradition... cit.*, p. 117.

<sup>60</sup> John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, p. 112.



98. Planta de la iglesia de Ss. Luca e Martina

anterior a ellas. Es una fachada que no parece surgir como manifestación del interior de la iglesia sino, más bien, parece estar estructurada en función del entorno urbano, pensada desde el exterior, para ser vista<sup>61</sup>. Su estructura hace referencia a la curvatura interior del ábside, pero se desarrolla de modo independiente.

A diferencia de los casos anteriores, la relación entre columnas, pilastras y entablamento sigue una lógica diferente, las líneas gráficas se emplean para aumentar la intensidad del trazado, en una articulación colorista que manipula los contrastes entre superficies planas y curvas, entre el orden y su alteración. La fachada incorpora referencias de otras fachadas en una síntesis difícil de encasillar. La utilización de pilastras pareadas adelantadas muestra la necesidad de respetar la

<sup>61</sup> Según John Varriano, Cortona considera, al igual que Miguel Ángel, que la fachada es una composición urbanística independiente que no necesita de una correspondencia puntual con el interior; John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, p. 112.

lógica tectónica de los cuerpos estables. Sin embargo, la acentuación de este adelantamiento, la acumulación de aristas en este punto y su diferenciación con el cuerpo del que se separa, dan a estos elementos un carácter singular expresivo, que deriva no de la propia estructura tectónica sino de su relación con el resto de elementos de la composición.

El sentido de la fachada deriva del enfrentamiento de estos elementos con el resto de la fachada. Las pilastras pareadas de los extremos ya no son pequeños adelantamientos del plano principal, como en el Gesù o en S. Ignazio, sino cuerpos independientes aislados, que mantienen una relación de oposición con el resto de la fachada (fig. 98)<sup>62</sup>. En este aspecto es clara su relación con la fachada de S. Egidio (1630)<sup>63</sup>, de Filippo Colonna, en donde esta estructura se acentúa de modo radical. La independencia de las pilastras pareadas se hace expresiva por la introducción, en cada grupo, de dos pilastras retrasadas, que asoman tras ellas, incidiendo en el punto de encuentro de las superficies diferentes, y aumentando la importancia de los soportes y, por sugestión, de la profundidad real. Al mismo fin contribuye también la curvatura de la fachada, que parece pasar por detrás de la pilastras de las esquinas, evitando su contacto.

El valor de la fachada deriva del contraste entre la suavidad de la superficie curva y la rigidez de los límites laterales planos. Argan entiende esta diferenciación como la interacción de la superficie plana y de la curva, una asimilada al frente lógico de la planta longitudinal y otra a la forma exterior lógica de la planta central. Interacción y equilibrio que se manifiesta *en el hecho de que la superficie curva está siempre encuadrada por planos bien definidos por pilastras adosadas muy salientes para las cuales el plano tiene cualidad plástica semejante a la de las superficies curvas*<sup>64</sup>. Según Argan, a Cortona *le interesa establecer la equivalencia plástica de un sistema formal basado en la recta y un sistema formal basado en la curva*<sup>65</sup>. La tensión entre las fuerzas opuestas, entre la rigidez de los márgenes laterales y la dilatación de la parte central se concentra, según Portoghesi, en la elaborada solución del encuentro, en la acumulación de aristas de las pilastras, que crea un zona particularmente rica de acentos luminosos, a modo eco prolongado del límite vertical<sup>66</sup>.

La composición parte del rectángulo neutro de la fachada, y se estructura con criterios gráficos, a pesar de que su articulación no lo sea, tal como aquí se ha definido. A partir del rectángulo neutro, la composición no concentra los acentos en el centro de la fachada sino en los márgenes. Se concentra en el límite del espacio más que en el contenido. Dos elementos verticales aislados, que ascienden

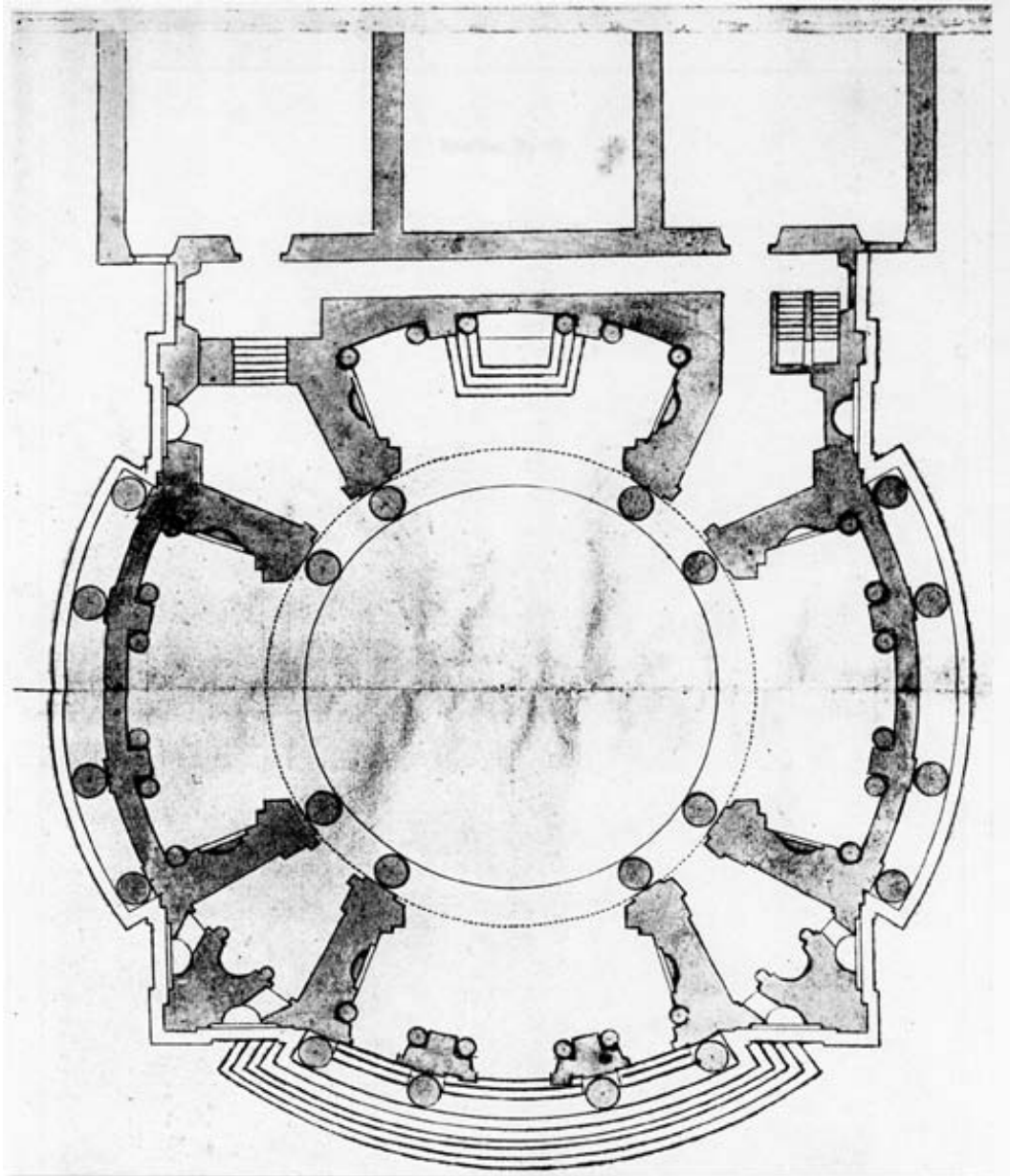
<sup>62</sup> La planta ha sido compuesta a partir de la mitad que aparece en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 240.

<sup>63</sup> Ver p. 344 de esta tesis.

<sup>64</sup> Giulio Carlo Argan, en *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 42.

<sup>65</sup> Giulio Carlo Argan, en *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 43.

<sup>66</sup> Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 228.



99. Copia de D. Martinelli de la planta del primer proyecto de Pietro da Cortona para la iglesia de Ss. Luca e Martina

sin un límite de coronación efectivo: únicamente dos remates decorativos, que parecen continuar de modo indefinido, la energía del empuje vertical.

Interesa considerar aquí dos aspectos en los que Karl Noehles insiste cuando analiza la nave de la iglesia: su interior completamente blanco y la función de la luz. El interior de Ss. Luca e Martina es completamente blanco, un *blanco abstracto e*

*incorpóreo*<sup>67</sup> que permite valorar la incidencia de la luz sobre las superficies. A partir de la renuncia al uso de los colores, es la luz y su diferente reacción sobre las superficies, la que señala las diferencias entre ellas y se convierte en un medio de expresión. La luz refuerza el expresivo relieve de las articulaciones y crea un clima de irrealidad mística<sup>68</sup>. Según Noehles, *en un sistema como este, en el que el límite espacial está definido por una sucesión rítmica de diferentes valores luminosos, no sólo no es necesario el color, sino que es oportuno y coherente renunciar a él para dejar a las articulaciones uniformemente blancas de las paredes la misión de reflejar y diferenciar los valores luminosos puros*<sup>69</sup>. Una luz que aquí no es física sino metafísica. La renuncia al uso del color es el paso previo para esta experiencia mística, pero también el medio sutil para apreciar las diferencias, *una neutralidad que parece esencial para el efecto completo de la disposición rica e inmensamente plástica de pared y orden*<sup>70</sup>.

### *Los dibujos de Ss. Luca e Martina*

No se conservan dibujos de Cortona de la fachada, pero sí copias de ellos, hechas por Domenico Martinelli<sup>71</sup>. El primer proyecto de Cortona, de 1623, proponía una planta central, formada por la intersección de un cuadrado y una circunferencia (fig. 99)<sup>72</sup>. Exteriormente se marca la diferencia entre las dos figuras, acentuando la superficie plana del cuadrado con pilastras agrupadas en las esquinas, y articulando la superficie curva de la planta circular con columnas aisladas. Uno de los dibujos de Martinelli corresponde a la fachada de este primer proyecto (fig. 100)<sup>73</sup>. El alzado muestra una estructura piramidal, que culmina en la linterna de la cúpula. El nivel inferior parece responder a la estructura del frente de una iglesia longitudinal. El superior, en cambio, muestran la falta de frontalidad de los elementos que giran alrededor de un eje central. La forma de los frontones

<sup>67</sup> “*un bianco astratto e incorporeo*”, según la expresión de Karl Noehles, en *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina nell’opera di Pietro da Cortona*, Roma, Ugo Bozzi Editore Roma-The Rome University Press, 1970, p. 11.

<sup>68</sup> Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, p. 12.

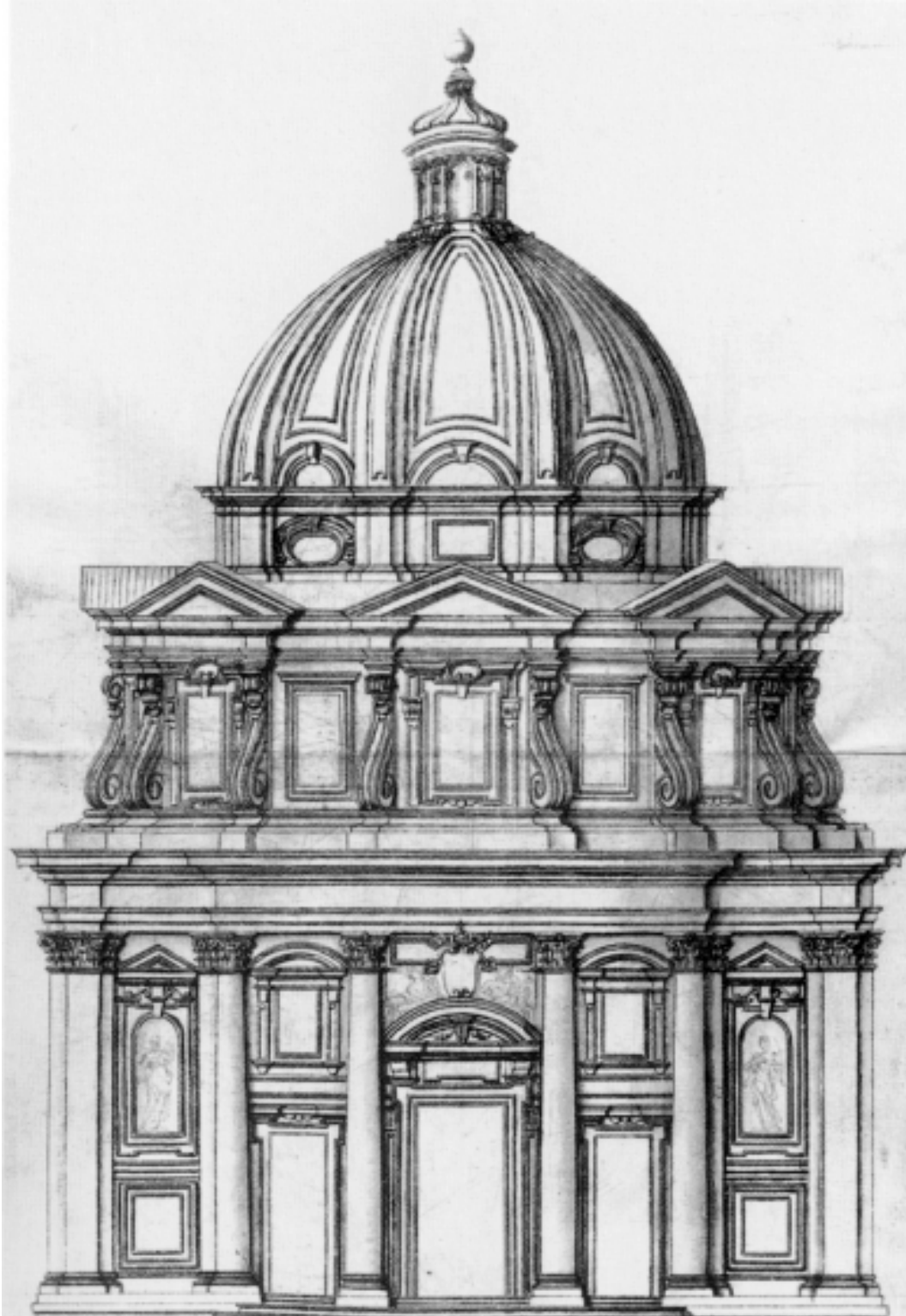
<sup>69</sup> “*In un sistema come questo, in cui il confine spaziale è definito da una successione ritmica di diversi valori luminosi, non solo il colore non è necessario, ma è più opportuno e coerente rinunciarvi per lasciare alle articolazione uniformemente bianche della parete il compito di riflettere e differenziare i puri valori luminosi*”; Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, p. 12.

<sup>70</sup> Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura... cit.*, p. 236.

<sup>71</sup> Ver información sobre Domenico Martinelli en *Relación de los dibujantes*, al final de la tesis.

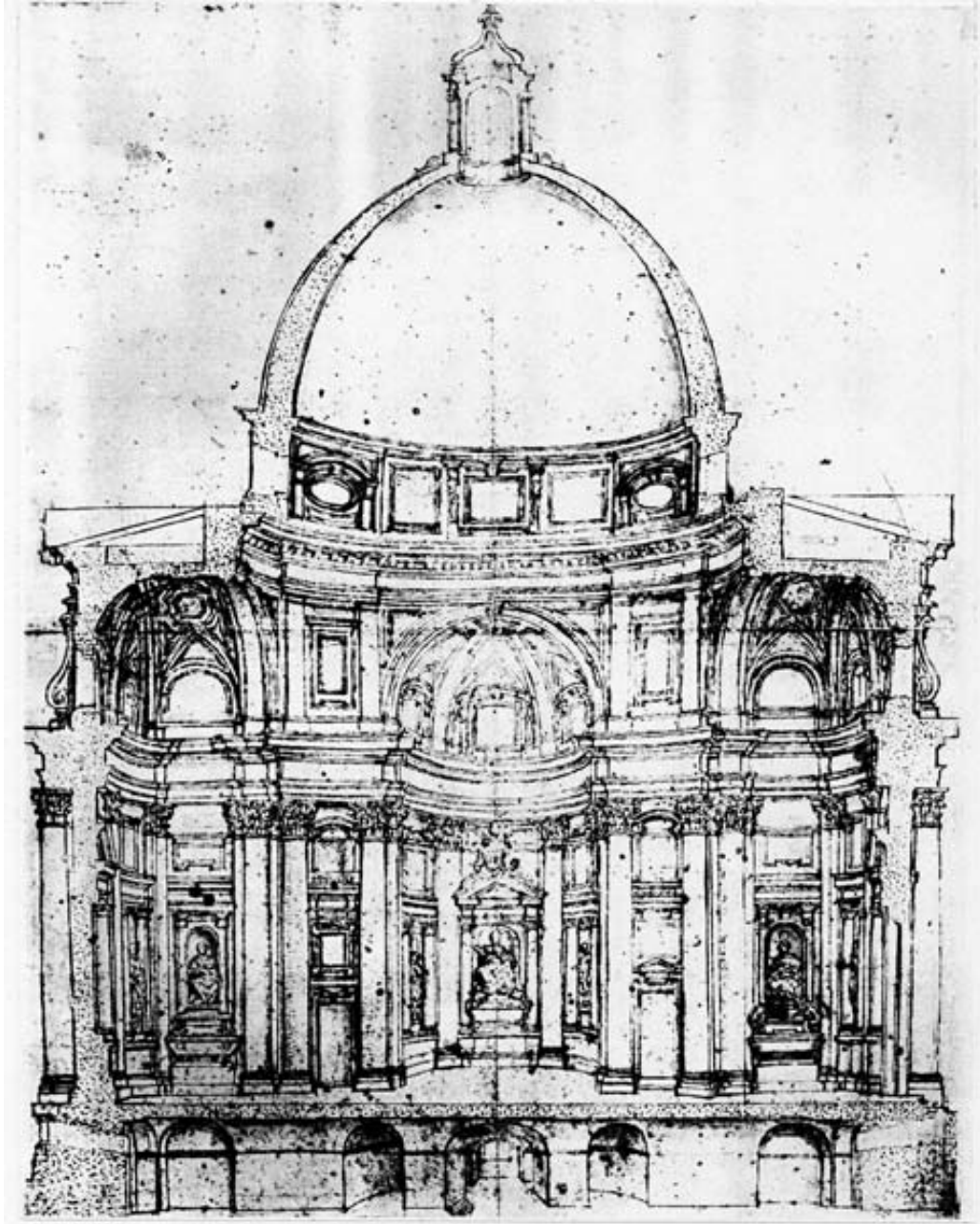
<sup>72</sup> El dibujo es una copia de Domenico Martinelli, de la planta del primer proyecto de Pietro da Cortona. Se conserva en Milán, Collezione Bertarelli, Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli, I, fol. 1, y aparece al menos en Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, fig. 48.

<sup>73</sup> El dibujo de Domenico Martinelli, es una copia del de Pietro da Cortona. Se conserva en Milán, en la Collezione Bertarelli, Castello Sforzesco, Cod. Martnelli, I, fol. 50, y aparece al menos en Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, fig. 59.



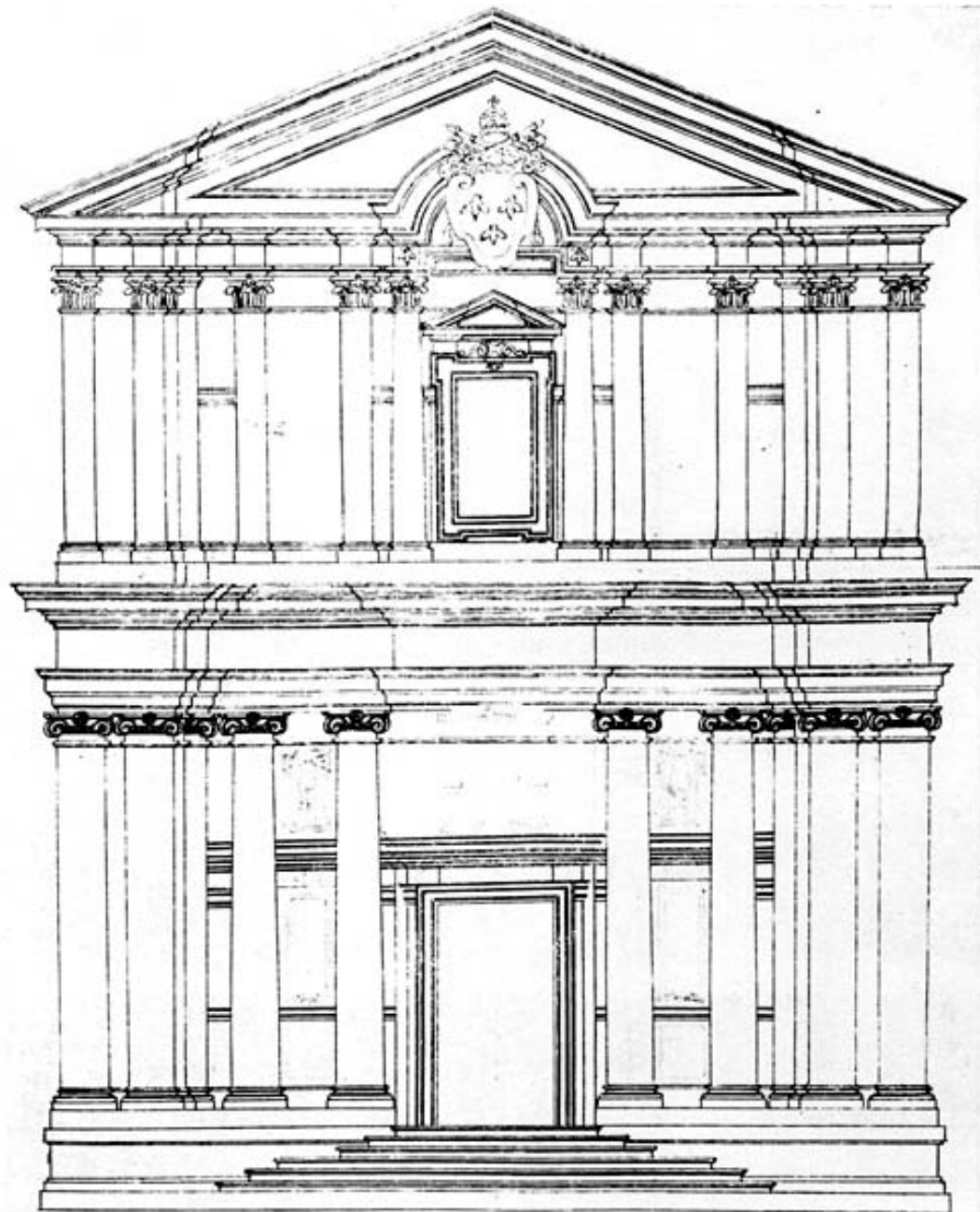
100. Copia de D. Martinelli del alzado del primer proyecto de Pietro da Cortona para la iglesia de Ss. Luca e Martina transversales resulta ambigua, así como la incoherente perspectiva frontal de la linterna. De este modo la fachada resulta de la superposición vertical de cuerpos diferentes.





101. Dibujo de Pietro da Cortona de la sección del primer proyecto para la iglesia de Ss. Luca e Martina

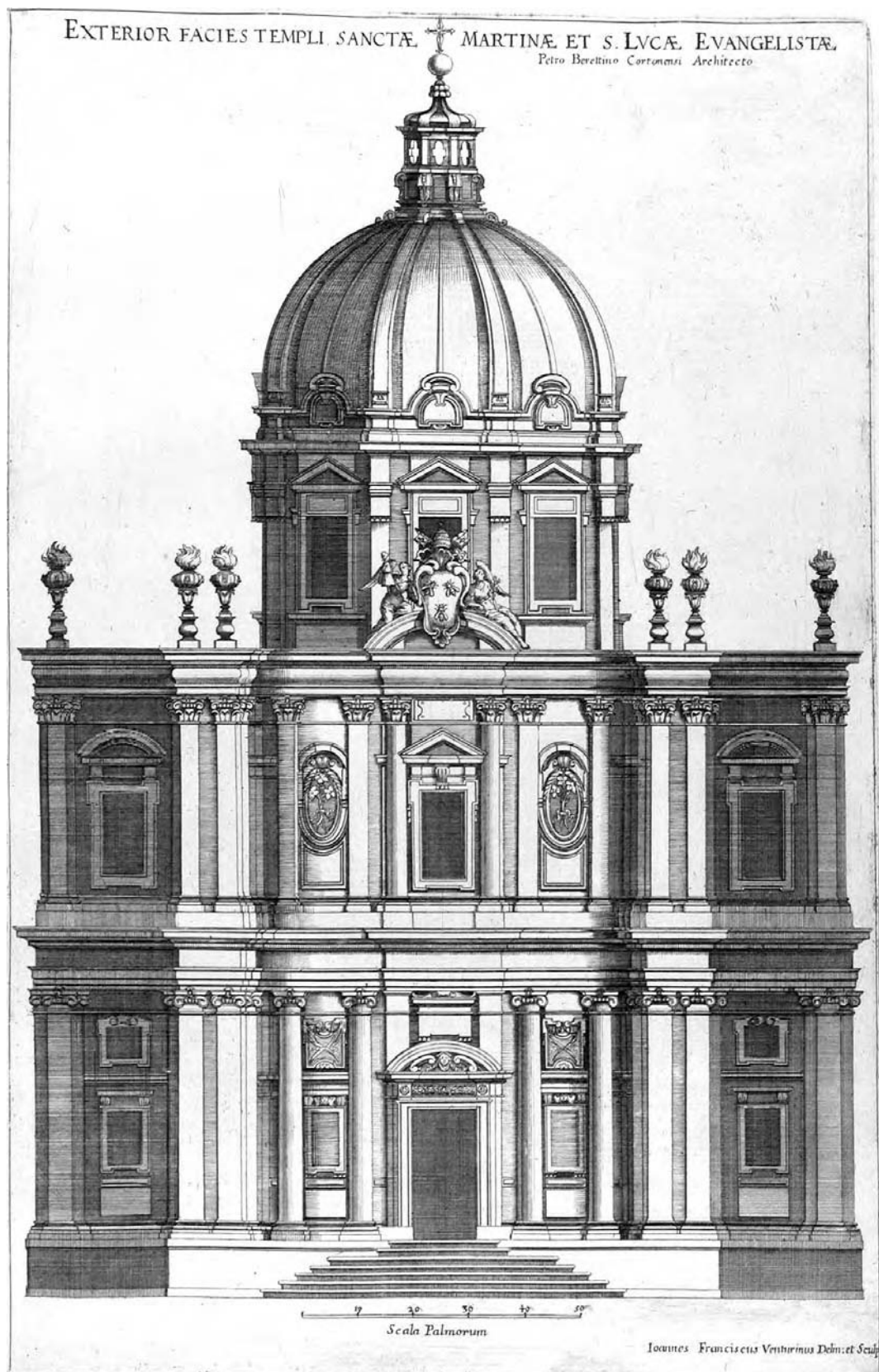
En el nivel inferior, sobre una superficie plana de soporte, se adhieren, como en un *collage*, las pilastras con continuidad gráfica de los laterales y el cuerpo cilíndrico central, formado por las columnas exentas y su entablamento, que al separarse parece también exento. La iluminación lateral hace resaltar los relieves y, especialmente, el adelantamiento del cuerpo curvo respecto del plano, en la derecha del alzado. El cuerpo circular parece estar pegado al fondo más que surgir de él. No es algo que se expande sino algo que se añade, con una estructura que es más gráfica que plástica.



102. Copia de D. Martinelli del alzado de Pietro da Cortona para Ss. Luca e Martina

Muy diferente a éste es el dibujo de Cortona de la sección longitudinal del mismo proyecto (fig. 101)<sup>74</sup>. Es un dibujo hecho con pluma y tinta china marrón, con sombras de acuarela, realizado entre 1623 y 1624. En él utiliza la perspectiva frontal para poder explicar el volumen interior de la iglesia, un sistema que habría permitido resolver las ambigüedades del alzado anterior. El interior parece más

<sup>74</sup> El dibujo se conserva en Monaco, Staatl. Graph. Sammlungen, nr. 14411, y aparece al menos en Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, fig. 61, y en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 241.



103. Grabado de G. F. Venturini, sobre un dibujo de F. Bufalini, de la fachada de Ss. Luca e Martina

próximo al proyecto final que al inicial. Los dos niveles tienen la misma anchura, la superposición ya no es piramidal. Se siguen asignando caracteres diferentes a las pilastras y a las columnas. Las primeras continúan sobre el entablamento, conectando con los arcos de la bóveda, y las segundas soportando tectónicamente los entablamentos, pero formando unidades verticales que parecen añadidas en las esquinas del crucero.

Se conserva también un dibujo de Martinelli de la fachada del proyecto final, aunque en un estado que no corresponde al construido (fig. 102)<sup>75</sup>, del que se diferencia en la proporción y en el frontón de coronamiento. El alzado considera ya la valoración de los contornos laterales adelantados y, en el nivel inferior, sigue distribuyendo las pilastras sobre las superficies planas, y las columnas sobre las curvas. El nivel superior es diferente del inferior: sólo utiliza delgadas pilastras que continúan sobre el entablamento y aparecen dos columnas en el centro, que soportan un entablamento curvo, presagio, tal vez, del que posteriormente utilizaría en S. Maria in Via Lata, en 1658. En este nivel continúa reforzando el valor de los contornos, que afecta al frontón partido de coronamiento.

Un dibujo posterior, más cercano a la realidad es el grabado de Giovan Francesco Venturini, que muestra una planta en cruz (fig. 103)<sup>76</sup>. Mediante el uso de las sombras y el tramado de los planos retrasados, el grabado señala el relieve de la fachada y la curvatura de la zona central, así como la diferencia entre lo que son columnas y pilastras. El resultado muestra la importancia de la esquinas de la fachada, como elementos exentos que se independizan del resto.

Ir a siguiente: "*Oratorio de S. Felipe Neri (1637)*"

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

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

<sup>75</sup> El dibujo de Domenico Martinelli, es una copia del de Pietro da Cortona. Se conserva en Milán, en la Collezione Bertarelli, Castello Sforzesco, Cod. Martnelli, I, fol. 47, y aparece al menos en Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, fig. 83.

<sup>76</sup> Grabado de Giovan Francesco Venturini, a partir de un dibujo de Francesco Bufalini, publicado en la obra del editor Giovanni Giacomo de Rossi, *Insignium Romae Templorum Prospecus*, 1683, que aparece al menos en Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, fig. 88.