

113. Grabado de G. B. Falda de la fachada de S. Caterina da Siena a Magnanapoli, 1665

como la utilizada por Borromini en los dibujos de 1637 (fig. 107) y 1660 (fig. 108), y la misma iluminación rasante para dar a entender la suave concavidad de la fachada. Los grabados de Giannini muestran la fachada construida (fig. 110), con el mismo tratamiento gráfico del grabado de Rossi, la fachada aislada de sus prolongaciones laterales (fig. 111) y la solución sobre la que volvió Borromini en su último dibujo (fig 112).

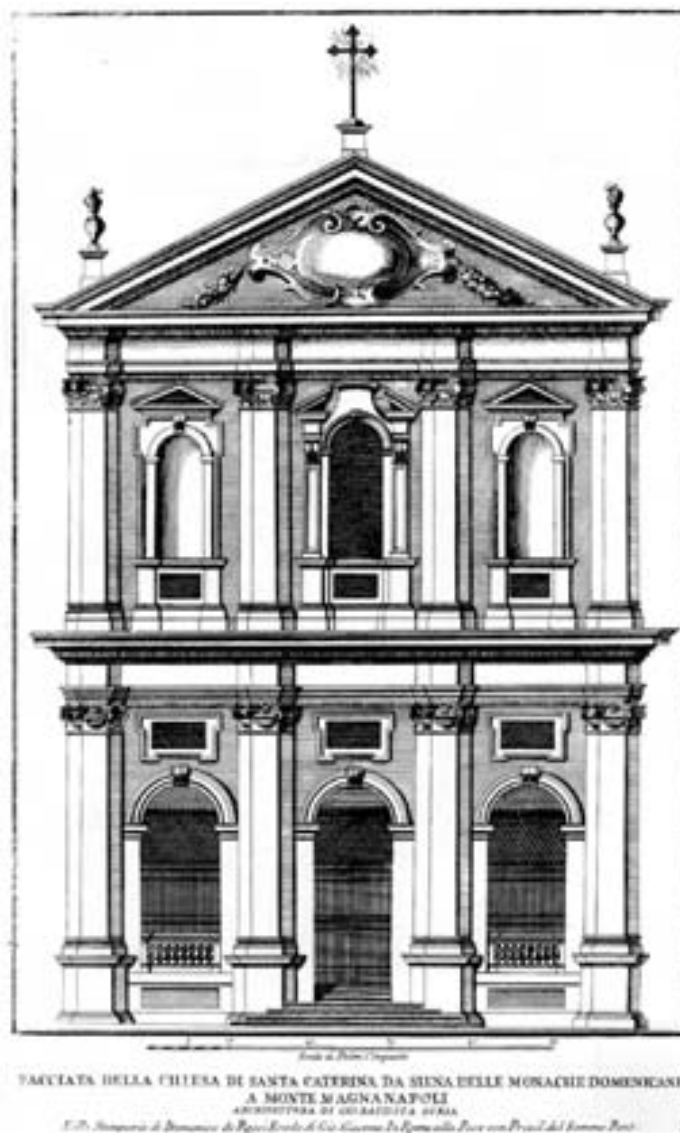
### *S. Caterina da Siena a Magnanapoli (1638)*

*Arquitecto: Giovanni Battista Soria*

Contemporánea a la fachada anterior, la de Soria es mucho más moderada. Gráficamente, el nivel inferior es comparable a la de S. Luigi dei Francesi (1580), con pilastras planas que se prolongan sobre el entablamento, mientras las pilastras retrasadas que asoman tras éstas se detienen en él. La articulación del segundo nivel es similar a la de S. Lorenzo in Miranda (1601), con pilastras arracimadas que interrumpen el entablamento. En los dos niveles se respeta la continuidad de las cornisas.

---

principio il sig.r cardinal Giuseppe Renato Imperiali, data in luce da Sebastiano Giannini, all'insegna dell'ancora in piazza Navona in Roma". Aparecen al menos en Francesco Borromini, *Opus Architectonicum... cit.*, tav. VI, IV y V.



114. Grabado de Domenico de Rossi de la fachada de S. Caterina da Siena a Magnanapoli, 1721

En ninguna sus otras obras romanas utilizó Giovanni Battista Soria una articulación similar. De las cuatro fachadas que Soria hizo en la ciudad<sup>106</sup>, sólo en la de S. Maria della Vittoria, de 1625, utilizó una articulación gráfica, limitada a las pilastras extremas del nivel inferior y a grupos de pilastras pareadas en el cuerpo central, al modo de Il Gesù. En las restantes fachadas, la de S. Gregorio Magno, de 1633, y la de S. Carlo ai Catinari, de 1636, Soria utiliza articulaciones tectónicas de entablamentos ininterrumpidos. No se puede dejar de valorar, por tanto, la

<sup>106</sup> Algunos autores modernos atribuyen además a Soria la fachada de S. Crisogono, de 1626, entre ellos Paolo Portoghesi, en *Roma Barocca... cit.*, p. 548-549. Contrariamente Mandl, en *Die Kirche des St Crisogonus in Rom*, cree que Soria sólo fue el ejecutor del proyecto de Sergio Venturi; según aparece en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 31.

influencia que pudo ejercer en él el proyecto que Rosati había hecho para la fachada de S. Carlo ai Catinari (fig. 90), que Soria sustituyó en 1636.

Gráficamente la fachada no constituye un avance respecto de la del Oratorio de S. Felipe Neri. Su inclusión aquí da testimonio del cambio de actitud que se había producido en el ambiente arquitectónico. De como actitudes moderadas incorporaban los tratamientos gráficos, aunque con tendencia a la neutralidad y el equilibrio.

De la fachada se conservan al menos dos dibujos, y ambos son erróneos. El primero es un grabado de 1665, de Giovanni Battista Falda (fig. 113)<sup>107</sup>, que muestra la fachada con pilastras sencillas, no agrupadas, que se detienen bajo los entablamentos, excepto la exterior del nivel inferior, que se prolonga hasta la cornisa. El otro es un grabado publicado por Domenico de Rossi de 1721 (fig. 114)<sup>108</sup>, más ajustado a la realidad pero en el que todas las pilastras continúan sobre el arquitrabe y el friso del entablamento

***S. Ivo alla Sapienza (1642)***  
*Arquitecto: Francesco Borromini*

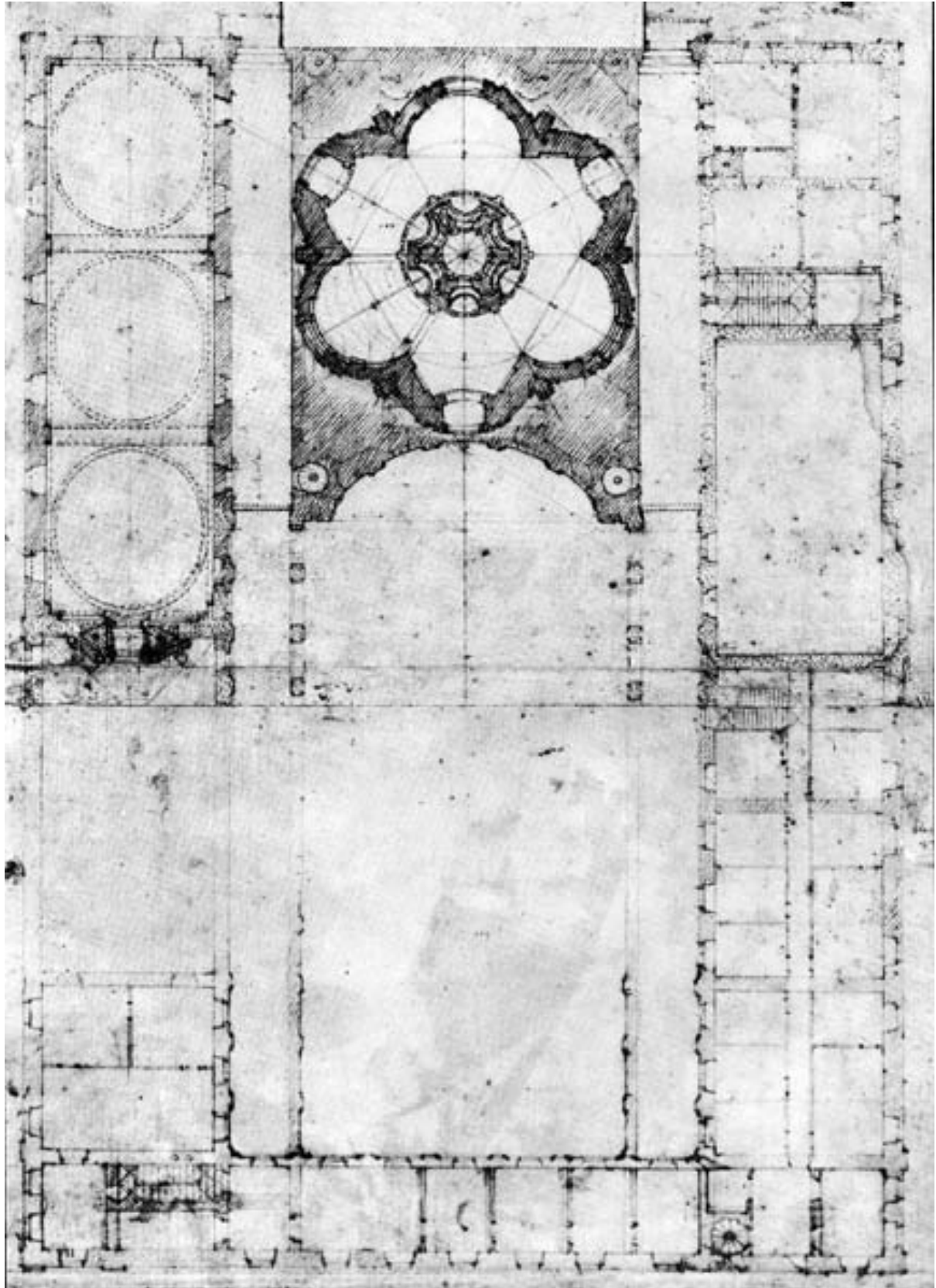
La iglesia de S. Ivo está situada dentro del palacio de la universidad de la Sapienza, proyectado por Pirro Ligorio y Giacomo Della Porta, al fondo de un patio alargado, en el lugar en el que inicialmente estaba prevista la construcción de una iglesia de planta circular. En esta ocasión Borromini hubo de respetar la forma cóncava del patio, que había empezado a construir Della Porta y la fachada plana, a la plaza posterior de S. Eustachio (fig. 115)<sup>109</sup>. Borromini empezó a trabajar en la Sapienza en 1632, en 1642 recibió el encargo de construir la capilla y se iniciaron las obras, en 1650 se había hecho el tambor de la cúpula, en 1651 la linterna, en 1660 se consagró y en 1662 se acabó la decoración del interior<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> Grabado de Giovanni Battista Falda, de *Il nuovo teatro della fabbriche di Roma*, Roma, 1665, I, lam. 12, y III, lam. 16; que aparece al menos en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, fig. 8.

<sup>108</sup> Grabado según probable dibujo de Alessandro Specchi, editado por Domenico de Rossi en *Studio d'architettura civile*, III, 1721, lam. 8; reeditado en 1972 por Gregg International Publishers Limited

<sup>109</sup> Dibujo de Borromini de la planta del Palazzo della Sapienza, con la situación de la iglesia y las proyecciones del tambor y la linterna. Se conserva en Viena, en la Grafische Sammlung Albertina, n° 500, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, lam. L.

<sup>110</sup> Paolo Marconi, "Le fabbriche pamphiliane di Borromini", en *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, vol. 1, p. 95; Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, p. 151, y Giovanni Paolo Tesei, *Le Chiese di Roma... cit.*, p. 248.



115. Dibujo de Borromini de la planta de S. Ivo alla Sapienza

La planta de la iglesia deriva de la descomposición geométrica de un triángulo equilátero, de lado igual al ancho del patio y con un vértice en el centro de la pared cóncava del patio, en otros nueve triángulos equiláteros<sup>111</sup>, con círculos convexos en los vértices y cóncavos en los centros de los lados, de radios iguales a la mitad del lado de los triángulos de la descomposición. Del mismo radio es la linterna situada en el centro del triángulo.

El volumen de la iglesia se eleva por encima de la altura del patio, con una curvatura convexa que contrasta con la concavidad del patio. El fondo cóncavo, que continua la ordenación neutra del patio, contrasta con la singularidad del volumen que se eleva tras él, en una relación de opuestos que se complementan, que ha hecho creer que ambas formas curvas eran el resultado del proyecto de Borromini<sup>112</sup>. Las divisiones de la concavidad del patio continúan en las del tambor y ascienden por las costillas de la cúpula hasta la linterna, culminando en la espiral ascendente y la cruz, como vértice más allá de la geometría. Los huecos centrales del patio coinciden también con los del tambor y la linterna.

Según Portoghesi, la visión del tambor y la cúpula elevándose tras el cerramiento del patio, sugiere la idea de un *espectáculo pirotécnico* que se desarrolla en el espacio de cielo que encuadra el contorno del patio<sup>113</sup>. Este efecto de luminosidad tiene que ver con la situación de la iglesia, al final de la perspectiva del patio en penumbra, *que surge y se libera más allá de la exedra terminal del pórtico... en relación directa y exclusiva con la ilimitada luminosidad del cielo*<sup>114</sup>. La visión de la cúpula y la linterna desde el otro extremo del patio, siempre muestra el contraste entre la superficie cóncava, uniforme y en penumbra del patio, y el volumen exento, de convexidades discontinuas y siempre iluminado de la cúpula. La fachada envolvente del patio, cuya regularidad esconde las discontinuidades del interior, que todo lo uniforma e iguala, y el volumen del tambor y la cúpula, como organismo singular que surge tras un frente que no puede ocultarlos y con el que se relaciona por contraste, separándose de él con una curvatura opuesta. El tambor y su desarrollo en la cúpula y la linterna, son el testimonio de la individualidad que supera los límites, a pesar de aceptarlos, el impulso interior que se sublima mediante el rigor, por encima de la disciplina.

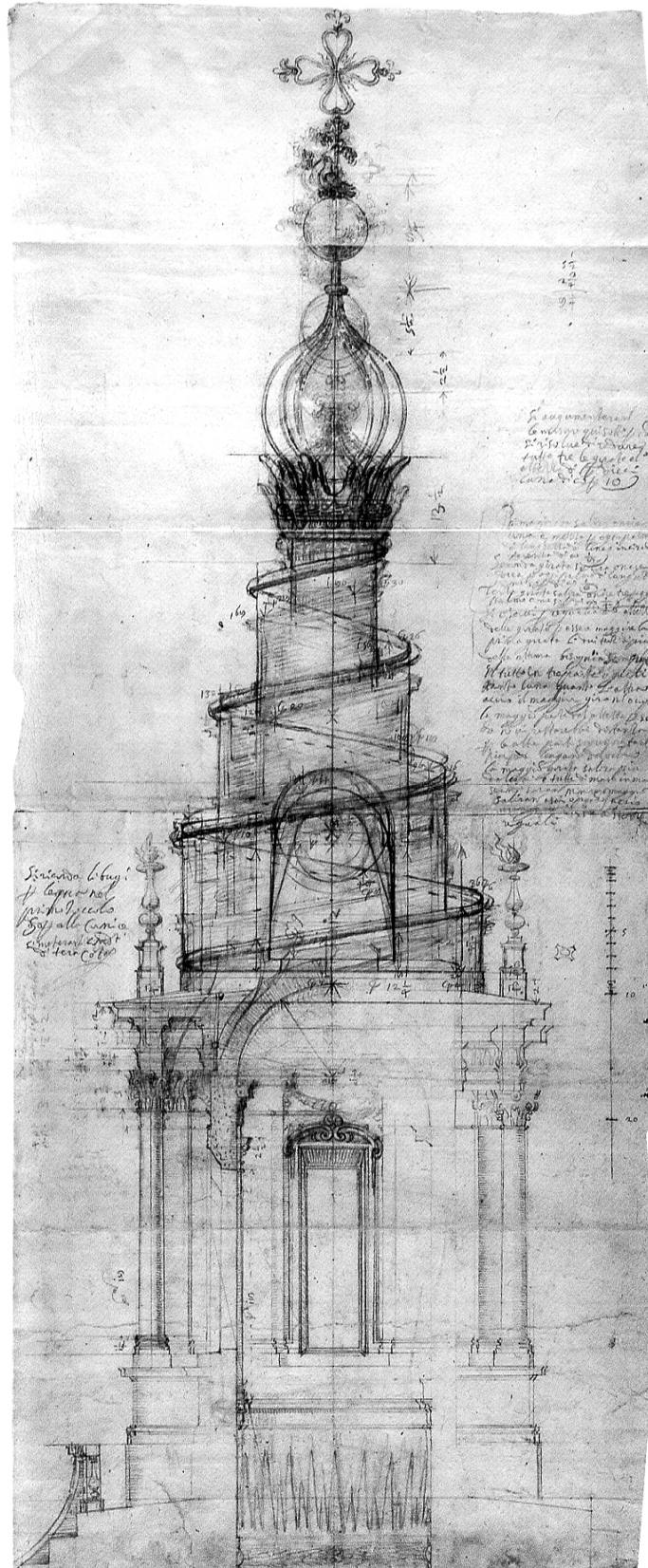
---

<sup>111</sup> El triángulo parece hacer referencia a la Santísima Trinidad y simboliza la Sabiduría Divina, de la que La Sapienza toma nombre, y los nueve triángulos pueden ser en realidad un exágono inscrito en él, representación de una celda de abeja, que es el emblema de la familia Barberini, a la que pertenecía el papa Urbano VIII (1623-1644). Por una extraña coincidencia la composición pudo ser adaptada después al emblema de la estrella de la familia Chigi, a la que pertenecía el papa Alejandro VII (1655-1667).

<sup>112</sup> Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, p. 151.

<sup>113</sup> "...una sorta di spettacolo pirotecnico che si svolge non nel vuoto della concavità ma nello spazio di cielo inquadrato dall'anello accerchiante delle logge"; Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, p. 156.

<sup>114</sup> Giulio Carlo Argan, *Borromini... cit.*, p. 85.



116. Dibujo de Borromini de la linterna de S. Ivo alla Sapienza, 1649-1652

El tambor está dividido por pilastras gráficas, que se superponen en las inflexiones y que, según Argan, *no interrumpen, sino que acentúan la gran calidad luminosa de los planos*<sup>115</sup>. La misma luminosidad del tambor se aviva con los pequeños contrastes de las sombras de las aristas<sup>116</sup>. *El colorismo luminista de Borromini se afina, evita los contrastes violentos, tiende a resaltar la luz viva con relación a la luz difusa, la luz definida por la línea con relación a la luz definida por la masa*<sup>117</sup>

Igual que en S. Felipe Neri, Borromini parece haber descubierto, en la aceptación de las limitaciones, el modo de dar salida a una expresividad que las normas no permitían. Un modo que tiene en Borromini una marcada componente religiosa, *una religiosidad llena de ímpetu, pero contenida en los límites de una rígida disciplina interior,... una religiosidad ansiosa y hecha de rigor interno, pero ajena a todo conformismo externo*<sup>118</sup>. *Sus edificios no están nunca pensados como una forma cerrada, o como un monumento... por el contrario, se adaptan con espontánea flexibilidad al trazado urbano*<sup>119</sup> ...

### *Los dibujos de S. Ivo alla Sapienza*

El dibujo de la planta (fig. 115) permite comprobar la manera de trabajar de Borromini. Sobre el trazado geométrico que define la forma de la planta, el dibujo muestra, en una superposición de secciones horizontales, el nivel próximo al suelo, el del tambor y el de la linterna. Diferencia con puntos o rayas las diferentes calidades de lo seccionado, pero también gradúa la intensidad del tramado para reconocer y resaltar los perfiles de los diferentes niveles. Como en S. Agnese in Piazza Navona (fig. 53), Borromini condensa en la proyección ortogonal la complejidad del organismo tridimensional. Borromini no trabaja con imágenes del edificio, sino con su estructura interna. Si en un sistema perspectivo, como el del dibujo que Cortona hizo de Ss. Luca e Martina (fig. 101), cada relación gráfica implica una relación espacial unívoca, en la proyección ortogonal, en cambio, las relaciones espaciales están indeterminadas por la ausencia de la tercera dimensión, que puede fluctuar en función del propio desarrollo del proyecto. De este modo el dibujo de Borromini actúa como un organismo vivo que, desde la primaria estructura geométrica, crece con las nuevas aportaciones, sin una relación definitiva con la realidad. En los dibujos de Borromini existe siempre la *posibilidad*

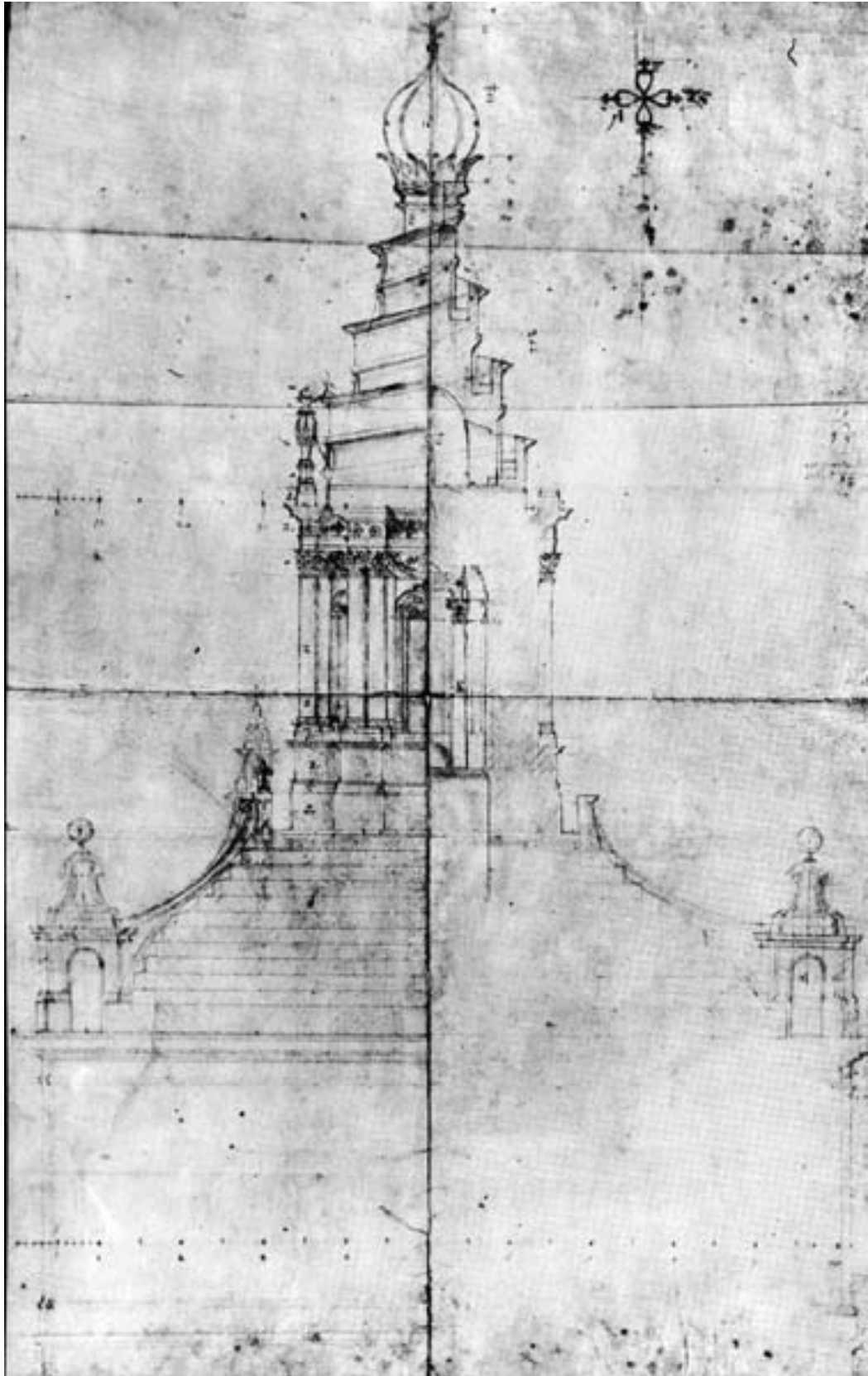
<sup>115</sup> Giulio Carlo Argan, *Borromini... cit.*, p. 81.

<sup>116</sup> "... la cúpula... en el exterior está envuelta por un tambor lobulado, que se desarrolla ampliamente en la luz, pero que interrumpe continuamente esa blanda efusión luminosa con las vivas luminosidades de las pilastras adosadas"; Giulio Carlo Argan, en *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 49.

<sup>117</sup> Giulio Carlo Argan, en *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 49.

<sup>118</sup> Giulio Carlo Argan, *Borromini... cit.*, p. 13-15.

<sup>119</sup> Giulio Carlo Argan, *Borromini... cit.*, p. 107.



117. Dibujo de Borromini de la cúpula de S. Ivo alla Sapienza, 1949-1952



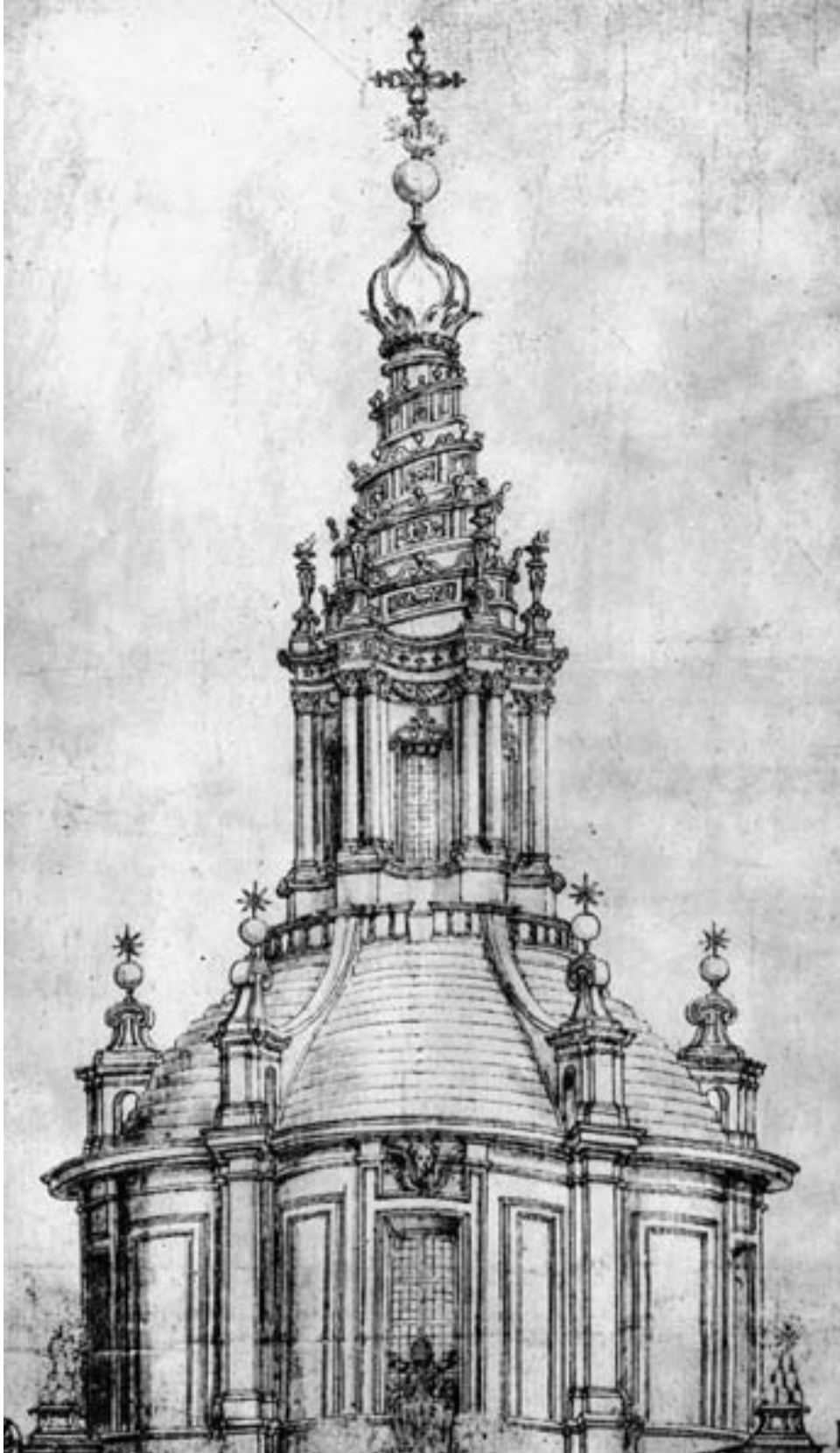
*de separar, hasta un cierto grado, las imágenes del objeto al que en origen se refieren y considerarlas como figuras autónomas:... suspendidas libremente en el aire como “posibilidad” colocadas más allá del mundo de las cosas. Mediante esta separación adquieren una particular vida propia... Como dibujo, en efecto, las imágenes no poseen el carácter de las cosas reales e inmóviles, sino de las relaciones geométricas como líneas y números. En cuanto tales, se someten a los condicionamientos de la realidad en base a los que resultan aceptables sólo las figuras que se pueden realizar en los límites de precisos objetivos constructivos<sup>120</sup>. Todo el proceso de elaboración del proyecto queda registrado en el dibujo, y a partir de éste puede reconstruirse. Según la descripción de Dagobert Frey, los primeros trazos son generalmente un juego de líneas difícilmente interpretables en las que no se aprecia más que cierto ritmo de las líneas y un preciso agrupamiento de las masas. Percibimos como el pensamiento se enciende en el curso de este juego, como lentamente la idea asume una forma precisa y se concreta en ella. El momento inicial está constituido por la imagen de la totalidad que aún aparece indeterminada a nivel de detalle y en la que se precisa sólo la intención formal general<sup>121</sup>.*

En el dibujo vemos cómo la construcción geométrica de triángulos y círculos define la forma de la iglesia, ajustando su trazado a los límites del patio y cómo esta construcción da lugar a una planta compleja pero simétrica, y dinámica pero centralizada. Tras definir la planta y las dependencias de las esquinas, Borromini dibuja el perímetro lobulado del tambor y las pilastras que lo ciñen. Mediante el tramado independiza el tambor del resto de la planta, rodeándolo con un resplandor que lo eleva sobre ella. La intensidad del tramado expresa la energía del tambor y por contraste el del vacío interior, en una relación de opuestos, enérgica y trascendente. Sobre el vacío de la planta dibuja el perfil escalonado de la cúpula y las costillas que por ella llegan a la linterna. También dibuja la linterna, en el punto

---

<sup>120</sup> *“Nella particolare concezione non-cosale di Borromini c’è la possibilità tuttavia di separare, fino a un certo grado, le immagini dell’oggetto cui esse in origine si riferiscono e di considerarle come figure autonome: esse risultano, così, sospese liberamente nell’aria come ‘possibilità’ collocate al di là del mondo delle cose. Attraverso questa separazione esse acquistano una particolare vita propria; la struttura degli oggetti che si riferiscono a esse può cambiare profondamente. Come disegni, infatti, le immagini non possiedono più il carattere delle cose reali e immobili, ma diventano dei complessi di relazioni geometriche come linee e numeri. In quanto tali, però, esse sottostanno ai condizionamenti della realtà in base ai quali risultano accettabili solo le figure che si possono realizzare nei limiti di precisi compiti costruttivi”;* tal como aparece en Hans Sedlmayr, *L’Architettura di Borromini... cit.*, p. 122.

<sup>121</sup> *“I primi schizzi sono generalmente un gioco di linee difficilmente interpretabile nel quale non viene colto altro se non un certo ritmo delle linee e un preciso raggruppamento delle masse. Noi percepiamo come il pensiero si accenda nel corso di questo gioco, come solo lentamente l’idea assuma una precisa forma e in essa si concretizzi. Il momento primario è costituito dall’immagine del tutto che appare ancora indeterminata a livello del dettaglio e nella quale viene precisata soltanto la volontà formale generale”;* Dagobert Frey, “Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur” en *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 3, 1924, p. 95; tal como también aparece en Hans Sedlmayr, *L’Architettura di Borromini... cit.*, p. 130, nota 5.



118. Dibujo de Borromini del tambor y la cúpula de S. Ivo alla Sapienza, 1658-1659

central en el que culmina todo el movimiento. El edificio crece delante del observador, movido por una energía interior que contradice la realidad bidimensional del dibujo. Toda la estructura tridimensional está registrada en este dibujo, sentimos cómo crece aunque no podamos precisar cuánto. Como en otros dibujos de Borromini, el resultado final no parece previsto en el inicio sino que parece construirse durante el proceso.

En otro dibujo, hecho entre 1649 y 1652, Borromini estudia la forma de la linterna (fig. **116**)<sup>122</sup>. Es casi una radiografía de la linterna, que muestra el interior y el exterior, la sección, las cotas, la escala métrica y numerosas anotaciones. Así mismo muestra correcciones de la espiral y de su remate. Es curioso, por inhabitual, que se dibujen las partes ocultas y que éstas se grafíen con una línea discontinua. Es una imagen abstracta, alejada de la experiencia real, interesada por la estructura de la forma, más que por su aspecto. Sin embargo sombrea las columnas para sugerir su forma cilíndrica, raya la espiral para reforzar el movimiento ascendente. Igual que en el dibujo de la planta, Borromini constantemente se adelanta y retrocede, entra y sale de la linterna, muestra el exterior, la sección, el alzado interior o el posterior, en un proceso dinámico que completa con anotaciones en el margen.

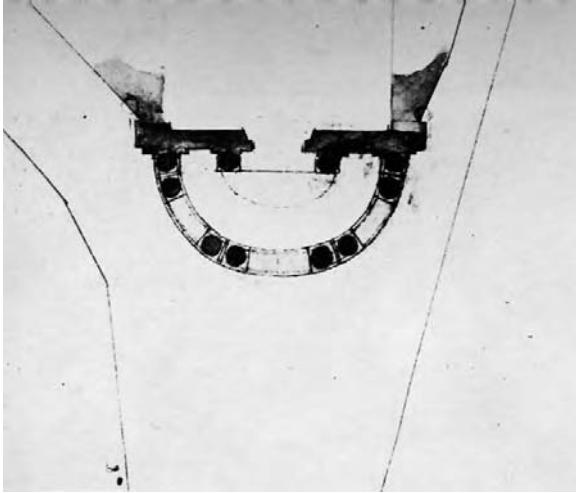
En otro dibujo, hecho entre 1649 y 1652, Borromini estudia la relación entre la cúpula y la linterna (fig. **117**)<sup>123</sup>. Dividido en dos partes, en la izquierda muestra el exterior y en la derecha el interior de la linterna.

Otro dibujo posterior, hecho entre 1658 y 1659, muestra el aspecto exterior, en el momento en que se reemprenden los trabajos por voluntad del papa Alejandro VII (fig. **118**)<sup>124</sup>. Según este dibujo, el tambor se articula con las pilastras agrupadas de los ángulos cóncavos, que se prolongan en las costillas de la cúpula. No hay entablamiento, únicamente una abstracta moldura, o línea de imposta, que se cruza con las aristas de las pilastras, señalando en este nudo la única referencia de un abstracto capitel. El interior de los paños curvos se decora con plafones rectangulares. En el tambor que se construyó finalmente se eliminaron estos plafones y se dejaron los paños lisos, pero se añadieron pilastras sencillas en los márgenes de las ventanas y una pilastra más a los grupos de las concavidades. Las pilastras tiene capitel y la moldura anterior sugiere la existencia de un entablamiento, aunque sin asumir el valor de cuerpo en relieve equiparable al de las pilastras. El resultado final es menos abstracto que el dibujo, pero la simplificación

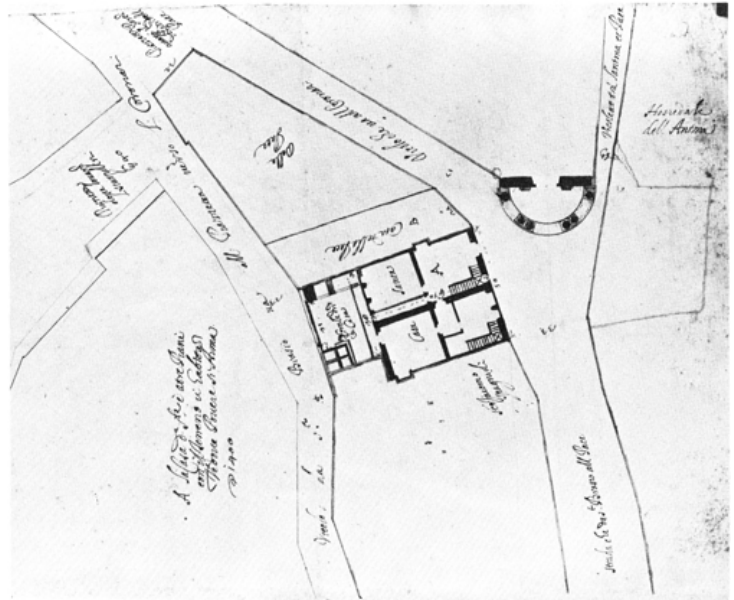
<sup>122</sup> Se conserva en Viena, en la Grafische Sammlung Albertina, nº 510, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, lam. LV, y en Paolo Portoghesi, *Disegni di Francesco Borromini... cit.*, lam. 50.

<sup>123</sup> Se conserva en Viena, en la Grafische Sammlung Albertina, nº 577, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, lam. LI, y en Paolo Portoghesi, *Disegni di Francesco Borromini... cit.*, lam. 49.

<sup>124</sup> Se conserva en Berlín, en el Kunstgewerbe Museum, nº 1035, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, lam. LVI.



119. Dibujo de Cortona de la primera propuesta para el pórtico de S. Maria della Pace.



120. Dibujo de Cortona con estudio del entorno urbanístico de S. Maria della Pace

de las superficies y el aumento de las articulaciones, refuerza los contrastes de luz y sombra y el efecto ascendente. A éste efecto colabora también la introducción de los capiteles corintios, que anticipan las complejidades de la cúpula y la linterna. La pérdida de abstracción se hace a cambio del aumento de color.

Ir a siguiente: “S. Maria della Pace (1656)”

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

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