

171. Dibujo de Borromini de la planta del convento de los Trinitarios y de la iglesia de S. Carlo alle Quattro Fontane

S. Carlo alle Quattro Fontane (1662)*Arquitecto: Francesco Borromini*

Los trabajos de Borromini para el convento de los Trinitarios Españoles Descalzos se iniciaron en 1634. El primer año construyó los dormitorios de los frailes y el segundo el claustro. Entre 1638 y 1641 construyó la iglesia, excepto la fachada que hubo de esperar hasta 1662. Cuando murió Borromini, en 1667, aún faltaba por hacer el segundo nivel, que fue llevado a cabo por su sobrino Bernardo Castello, entre 1674 y 1676¹¹⁶, que en parte debió alterar el proyecto de Borromini¹¹⁷.

Pese a lo tardío de la construcción de la fachada, su planta estaba ya prevista en los dibujos del proyecto inicial de la iglesia¹¹⁸. En el dibujo que Borromini hace del proyecto de la iglesia en 1634, propone una fachada articulada con pilastras, con un cuerpo central flanqueado por gruesas columnas (fig. 171)¹¹⁹. La transición entre el cuerpo central y los laterales se hacía con planos inclinados, y el resultado era un cuerpo central plano con concavidades laterales y columnas en los puntos de transición.

En un dibujo de 1634-1635 estudia un trazado diferente e incluye fragmentos del alzado de la fachada (fig. 172)¹²⁰. Realmente parece una secuencia de ideas, que combina columnas altas y bajas, columnas adelantadas del entablamento, columnas gigantes, frontones superpuestos, y un nivel superior de altura sensiblemente menor que el inferior. En un dibujo posterior Borromini insiste en la ondulación de la fachada en una forma en la que se intuye la finalmente realizada (fig. 173)¹²¹. En él sitúa columnas gruesas en los puntos de inflexión, con pequeñas a cada lado. El contorno de la fachada está compuesto por una convexidad central y dos planos laterales orientados hacia el centro.

¹¹⁶ La cronología detallada de la construcción puede seguirse en el libro de Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, p. 39, 43 y 304.

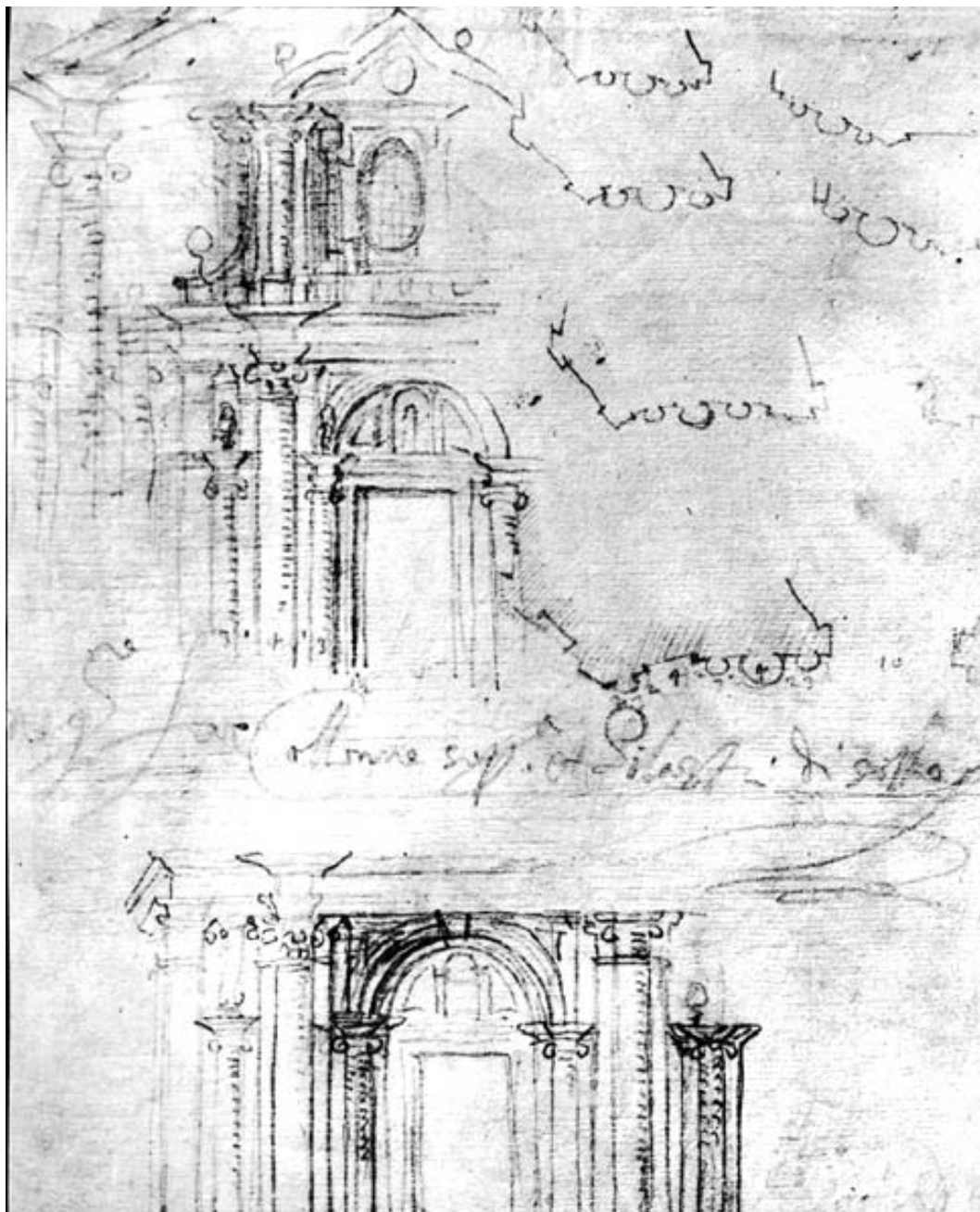
¹¹⁷ Según Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 24.

¹¹⁸ Según muestra Anthony Blunt, en *Borromini*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 78-82; T.O.: *Borromini*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd (GB), 1979, los primeros dibujos que Borromini hizo para la planta incluían ya fachadas curvas.

¹¹⁹ Dibujo de Borromini, hecho a lápiz, con correcciones con mina más blanda, que se conserva en Viena, en Grafische Sammlung Albertina, n° 171, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, fig. VIII, y en Anthony Blunt, *Borromini... cit.*, fig. 45.

¹²⁰ Dibujo a lápiz de Borromini que se conserva en Viena, en Grafische Sammlung Albertina, n° 187, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, fig. XXIX, en Paolo Portoghesi, *Disegni di Francesco Borromini... cit.*, lam 18, y en Anthony Blunt, *Borromini... cit.*, fig. 59. Portoghesi duda si el dibujo es de S. Carlino o de la iglesia de S. Eustachio, en *Francesco Borromini... cit.*, p. 305.

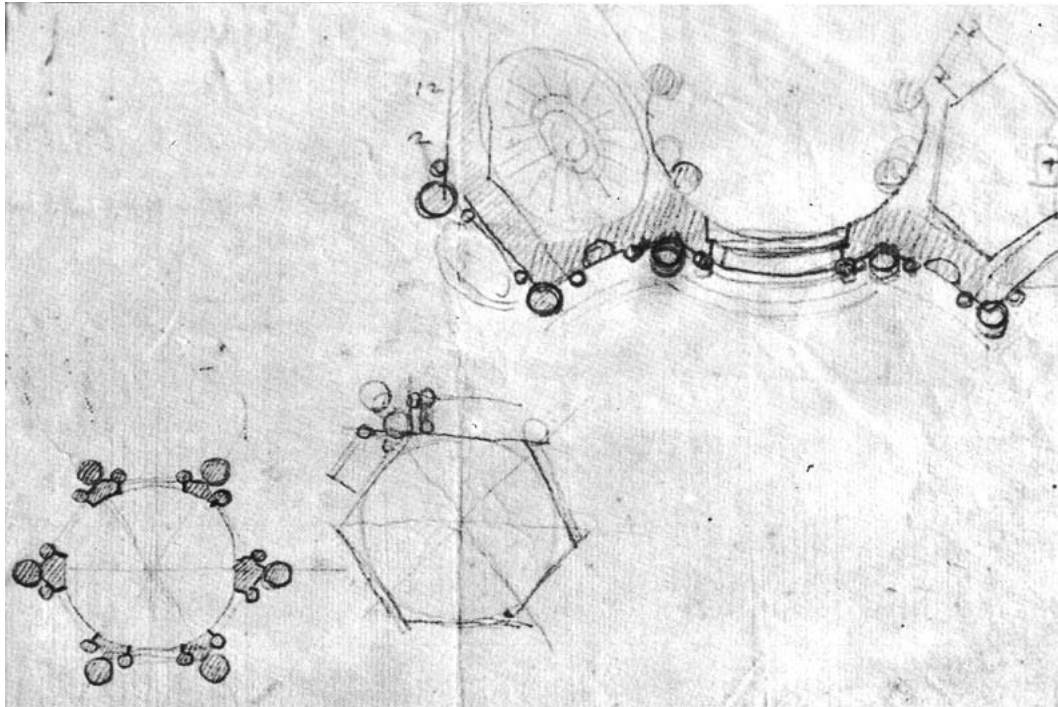
¹²¹ Dibujo a lápiz de Borromini que se conserva en Viena, en Grafische Sammlung Albertina, n° 186, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, fig. X, y en Anthony Blunt, *Borromini... cit.*, fig. 58



172. Dibujo de Borromini atribuido a la fachada S. Carlo alle Quattro Fontane

En un dibujo posterior Borromini plantea la solución definitiva, constituida por una línea sinuosa, con dos concavidades laterales y una convexidad central (fig. 174)¹²². La intensidad del trabajo y la acumulación de trazados en la fachada hace difícil distinguir su forma con precisión. Un dibujo posterior muestra claramente la forma del nivel inferior (fig. 175)¹²³. Tres triángulos equiláteros alineados determinan los centros de las columnas y los de la curvatura continua de la

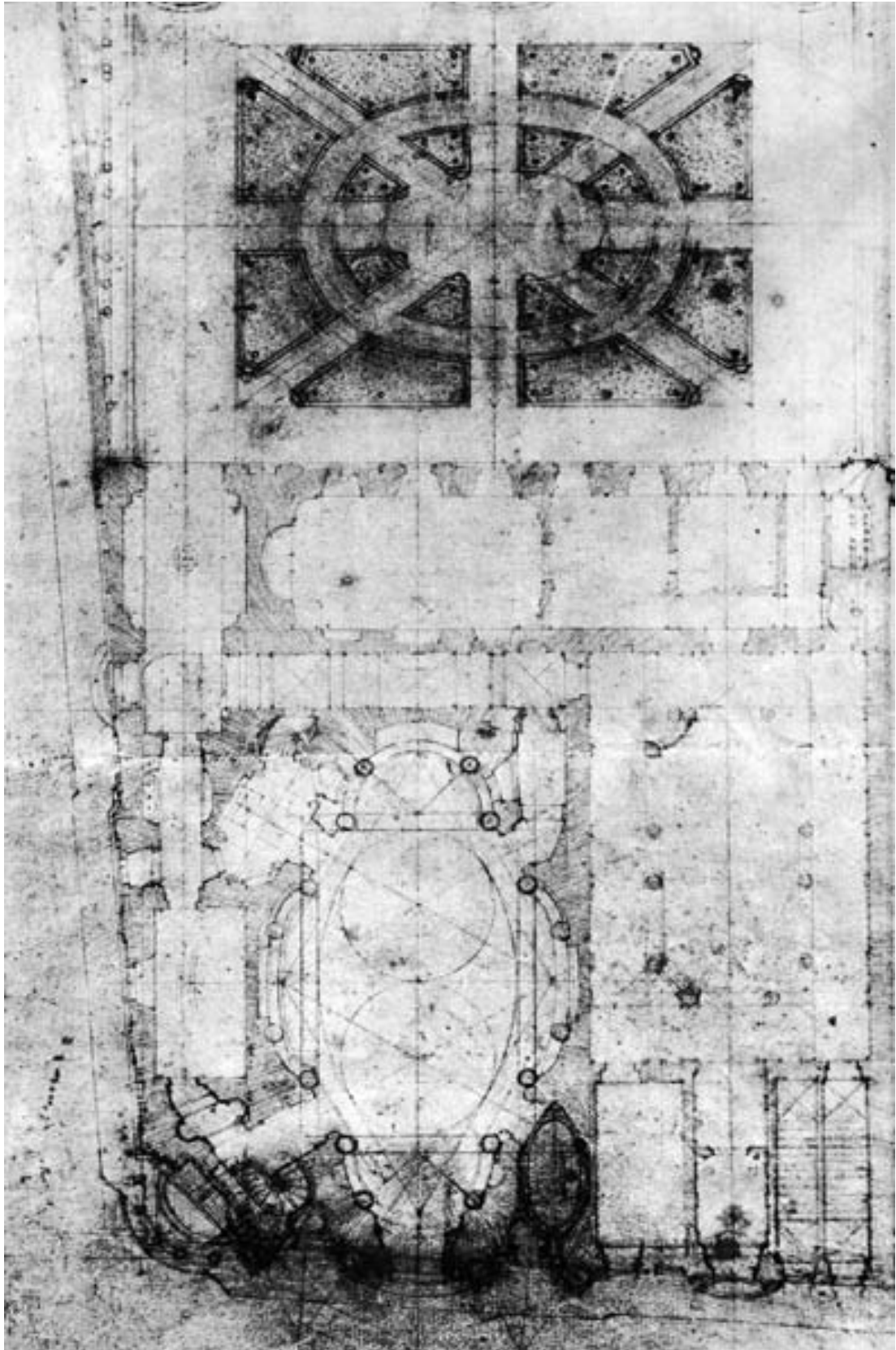
¹²² Dibujo a lápiz de Borromini que se conserva en Viena, en Grafische Sammlung Albertina, nº 173, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, fig. XVII, y en Anthony Blunt, *Borromini... cit.*, fig. 47.



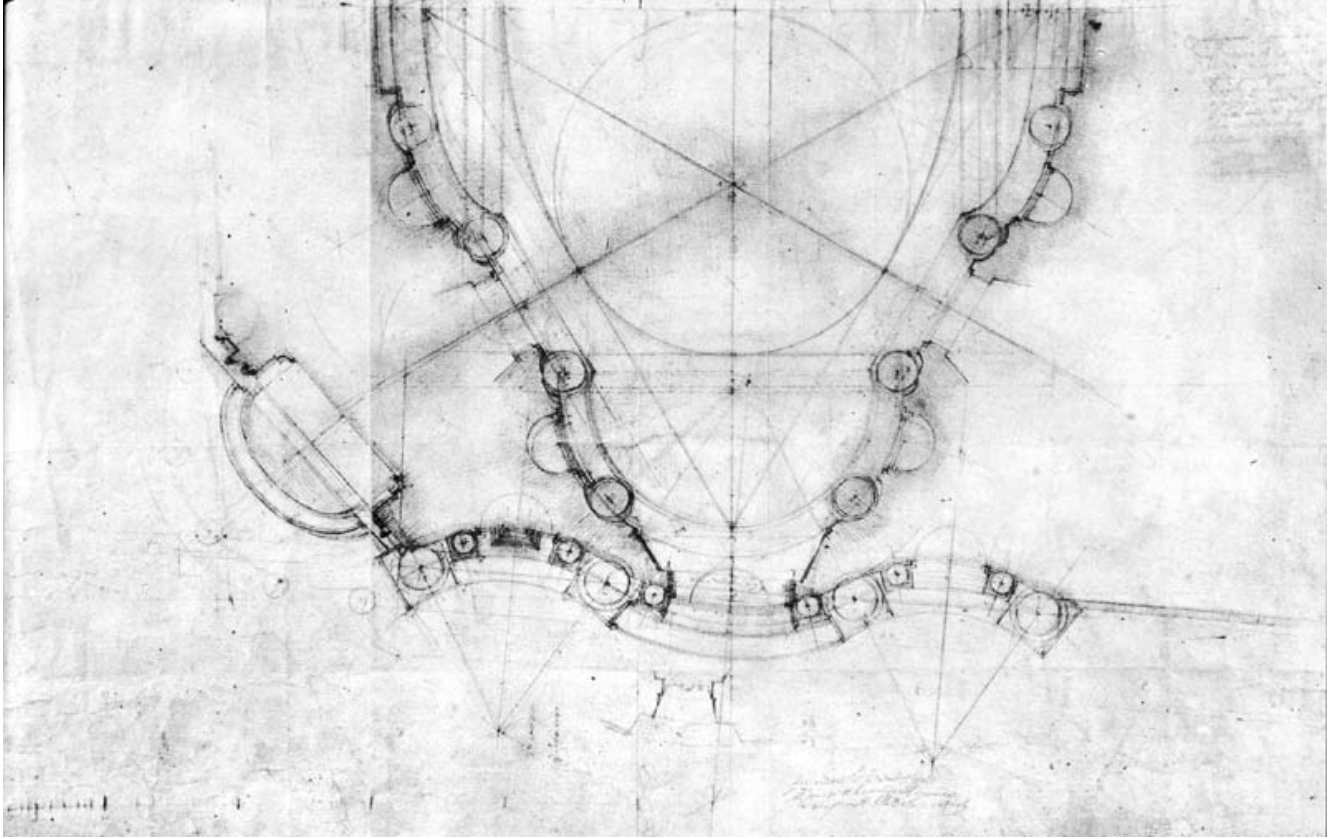
173. Dibujo de Borromini de un estudio para la fachada de S. Carlo alle Quattro Fontane

fachada. Conceptualmente es una forma similar a la de otros proyectos de Borromini, como los de S. Agnese in Piazza Navona y el Oratorio de S. Felipe Neri. En éstos, Borromini insertaba una convexidad dentro de una concavidad, retiraba el plano de la fachada y luego lo adelantaba, creando cuerpos negativos que eran el marco en el que insertar el elemento singular central. La diferencia aquí es la continuidad de la curvatura, y la eliminación del contraste, es un modelado plástico más que una articulación colorista. Sin embargo, es sólo el primer entablamento, con su falta de interrupciones el que da constancia de esta ondulación. El resto de las curvas son sólo fragmentos cóncavos o convexos de ella. Y en contraste con esta ondulación, las columnas que soportan el entablamento se mantienen rígidamente alineadas. Hay una relación ambigua entre estos dos elementos, entre la libertad emotiva del entablamento y la rigidez normativa de las columnas. Pero es esta rigidez la que permite apreciar mejor el valor de la curvatura. La fachada se ondula, pero lo hace sobre un bastidor plano. Del mismo modo que en el interior de la iglesia, en donde la forma sinuosa de la planta se construye sobre ocho columnas dispuestas sobre los lados de un rectángulo, en la fachada la forma ondulada se apoya en una línea recta, que se ajusta a la alineación de la calle. Como en otros casos, la libertad en Borromini parte de la aceptación de unos límites. Unos límites que, como la prisión de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón, son el inicio del sueño que es la

¹²³ Dibujo a lápiz de Borromini que se conserva en Viena, en Grafische Sammlung Albertina, n° 175, y aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, fig. IX, y en Paolo Portoghesi, *Disegni di Francesco Borromini... cit.*, lam. 86.



174. Dibujo de Borromini de la planta del oratorio de los Trinitarios y de la iglesia de S. Carlo alle Quattro Fontane



175. Dibujo de Borromini de la planta de la iglesia y la fachada de S. Carlo alle Quattro Fontane

vida. Definir el límite es el paso necesario para transgredirlo, la referencia necesaria que permite detectar la desviación de la norma, que permite distinguir los sueños de la verdad.

La fachada es una superposición de dos estructuras: una principal con columnas de doble altura y otra secundaria, interior a ella, con columnas de altura mitad de la anterior. Los dos niveles de la estructura principal repiten las mismas columnas, pero cambian los entablamentos, que en el superior se descompone en tres tramos cóncavos, sobre la misma alineación recta de columnas. Pese a su aspecto innovador, la fachada combina soluciones empleadas anteriormente en otras fachadas. La estructura principal es similar a la utilizada por Francesco da Volterra en S. Lorenzo in Panisperna (1575) y en S. Macuto (1577): un entablamento continuo soportado por columnas en el nivel inferior y, en el superior, un entablamento soportado por las dos columnas centrales y dos columnas exentas a los lados. La estructura secundaria, en cambio, recuerda la articulación de los huecos inferiores del palacio dei Conservatori, del Campidoglio, de Miguel Ángel.

La ordenación sigue una estructura rígidamente geométrica. La línea horizontal del entablamento se refuerza con la distribución de la estructura secundaria, que en el nivel inferior ordena horizontalmente los huecos de la puerta con las ventanas ovaladas laterales, y las imágenes de santos, y en el superior la gran ventana del



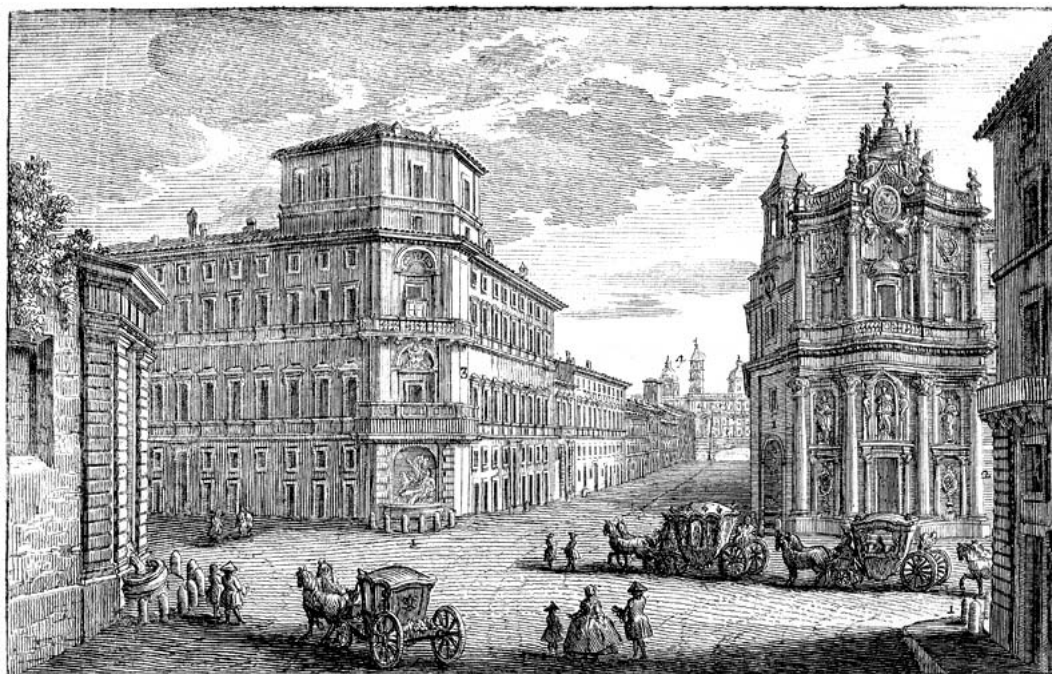
176. Grabado de G. B. Falda de S. Carlo alle Quattro Fontane

cilindro central con los huecos profundos de los laterales, y los paños lisos superiores. A esta estructura horizontal opone la propia superficie cilíndrica de la fachada, su proporción vertical, y el eje central, que iniciado en la puerta continúa con la imagen de S. Carlos Borromeo, enmarcado por las alas de los ángeles, el cilindro sobre el primer entablamento y culmina en el óvalo que corona la fachada.

En las dos estructuras, las columnas soportan entablamentos continuos, excepto en el nivel superior de la principal. La suma en cambio no tiende a la solidez de ese tipo de estructuras. Pese a la rígida continuidad del primer entablamento, la curvatura de la fachada refuerza la verticalidad de las columnas. La ondulación del entablamento sustituye su articulación. Las verticales continúan pese a no interrumpir el entablamento con aristas. Borromini utiliza la articulación clásica pero modifica su sentido al alterar sus normas de aplicación. Como dice Argan, *Borromini no conserva del clasicismo más que las meras formas: su arquitectura es un singular, pero altísimo ejemplo de "eufuismo"*¹²⁴, *una preciosa elección de palabras y frases desusadas que, privadas de su contenido originario, adquieren milagrosamente un significado, un esplendor, una nueva fascinación. En realidad lo nuevo es justamente la carencia de contenidos, la proyección fuera del tiempo, aquel ansioso oscilar entre un pasado y un futuro igualmente inasibles: la lúcida y amarga constatación del fin del clasicismo*¹²⁵.

¹²⁴ El eufuismo es un estilo literario caracterizado por la ingeniosidad y elegancia formal que estuvo de moda en Inglaterra a fines del siglo XVI, contemporáneo del culteranismo español.

¹²⁵ Giulio Carlo Argan, *Borromini... cit.*, p. 111.



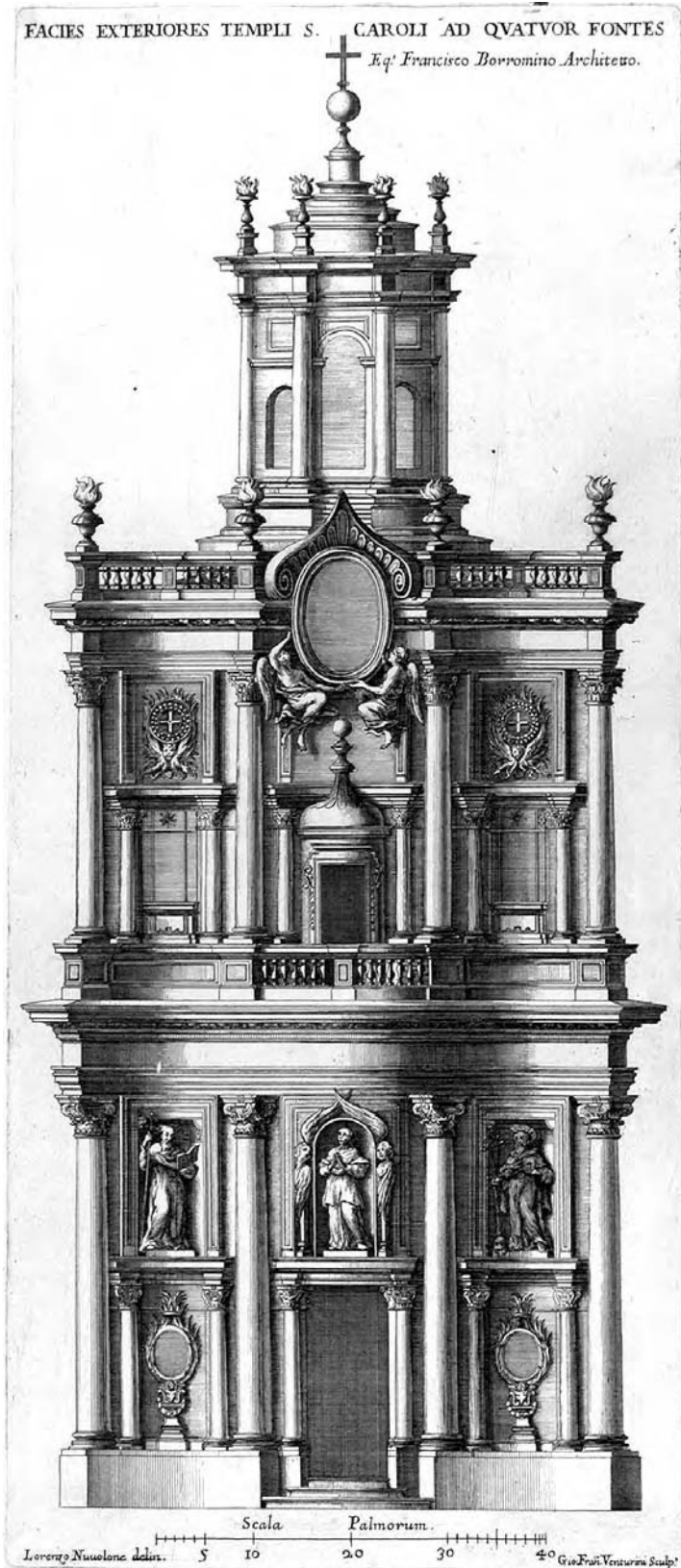
Piazza delle quattro Fontane
1. Le 4 Fontane. 2. Chiesa e Convento di S. Carlo. 3. Palazzo Albani. 4. Basilica di S. Maria Maggiore, e Obelisco

177. Grabado de G. Vasi de la piazza delle Quattro Fontane

En la arquitectura de Borromini, *la columna de la tradición clásica, que es sostén o instrumento de subdivisión, tiende a enriquecerse con connotaciones variables, así se hace contrafuerte, bisel angular y hasta tirante o eje de un movimiento rotatorio; el entablamento, que es la sublimación lingüística de la viga y de la estructura de la cubierta, se convierte en una estructura de conexión estimulada por una tensión interna que se opone a la disgregación de la estructura, mientras su triple estratificación en arquitrabe, friso y cornisa es utilizada para calibrar la intensidad de la conexión entre los elementos de la estructura y establecer una jerarquía que deja predominar ya la continuidad de estructura vertical, ya de la repetida unión horizontal*¹²⁶.

Los grabados que se conservan de esta fachada muestran el problema de la representación de la curvatura de la fachada. El primero de ellos, de Giovanni Battista Falda, utiliza una perspectiva lateral que permite hacer expresivas las

¹²⁶ "La colonna della tradizione classica, che è sostegno u strumento di suddivisione, tende ad arricchirsi di connotazioni variabili, diventa così contrafforte, smusso angolare, e persino tirante o asse di movimento rotatorio; la cornice, che è la sublimazione linguistica del trave e delle strutture di copertura, diventa una struttura di collegamento sollecitata da una tensione interna che si oppone alla disgregazione della struttura, mentre la sua triplice stratificazione in architrave, fregio e cornice è utilizzata per calibrare la intensità del collegamento tra gli elementi del telaio e stabilire ua gerarchia lasciando prevalere ora la continuità delle strutture verticale ora quella delle ripetute cuciture orizzontali", según aparece en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, p. 389.



178. Grabado de Nuvolone y Venturini de la fachada de S. Carlo alle Quattro Fontane

ondulaciones del entablamento (fig. 176)¹²⁷. Falda sacrifica la frontalidad para poder explicar adecuadamente la forma de la fachada y su relación con la esquina. Aumenta, además, la anchura de la calle, con el fin de poder incluir también la cercana iglesia de S. Andrea al Quirinale.

Otro grabado, de Giuseppe Vasi (fig. 177)¹²⁸, utiliza la proyección frontal aunque para ello ha de modificar la alineación de la calle y desplazar la esquina enfrente de la iglesia para dejar visible la fachada. Como ocurre en el de Falda, el interés se centra más en la ambientación del entorno que en la fidelidad de lo representado.

La representación más correcta es la que surge del taller de Giovanni Giacomo de Rossi (fig. 178)¹²⁹. Es un alzado de la fachada que, como en otras ocasiones, utiliza la iluminación rasante para hacer expresivas las ondulaciones de la fachada. El dibujo muestra claramente la ordenación geométrica de la fachada, la serie de líneas horizontales de los entablamentos y las verticales de los columnas principales y secundarias. Pero además es fiel a la actitud ética de Borromini. El grabado muestra cómo resolver un problema de representación, derivado de cambios de profundidad, mediante un sistema que impide reflejarla. Ante la elección entre la representación próxima a la experiencia natural aunque lejana a verdad geométrica, y la representación abstracta y reductiva, pero precisa, escoge la vía del rigor y la técnica. El dibujo muestra la rígida estructura geométrica de la fachada, casi una cuadrícula, con una proyección frontal rígida. En contraste con ella, las sombras aportan la componente emotiva, sensual. La luz, componente por excelencia de la naturaleza, aporta la profundidad que la proyección ortográfica no posee. Y es esta superación del límite insuperable, la cualidad enigmática de este dibujo y la que lo identifica con el proyecto de Borromini. Porque también él construye una rígida cárcel que es el límite que define la libertad. Un desafío que él es capaz de superar con la fantasía, mediante la que lo pequeño puede ser grande y mediante la que el espíritu es capaz de superar las limitaciones de la materia.

El alzado incluye la proyección ortográfica de la linterna de la cúpula, que aparece como continuación vertical de convexidad central de la fachada. La proyección ortográfica permite valorar la continuidad del primer entablamento, y el efecto del medallón sobre el entablamento del nivel superior. Pese a su continuidad, el entablamento queda oculto tras el medallón y la fachada adopta, en el nivel

¹²⁷ El grabado de Giovanni Battista Falda, forma parte de *Il nuovo teatro delle fabbriche di Roma*, 1665-1699, III, lam. 12; aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 247, y en Nicolò Mario Gammino, *S. Carlino alle Quattro Fontane. Il restauro della facciata. Note di cantiere*, Roma, Consorzio Tecnici del Restauro, 1993.

¹²⁸ Grabado de Giuseppe Vasi, que forma parte del segundo libro de *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna, Piazze di Roma*, Roma, 1752. Existe una reedición a cargo de Italo Isolera, con el título de *Piazze di Roma*, 1989, ed. Il Polifolio, Milán.

¹²⁹ El grabado, realizado por Giovanni Francesco Venturini a partir de un dibujo de Lorenzo Nuvolone, fue editado por Giovanni Giacomo de Rossi, en *Insignium Romae Templorum Prospecus*, 1683, lam. 14. Aparece al menos en Nicolò Mario Gammino, *S. Carlino alle Quattro Fontane... cit.*

superior, una estructura similar a la de S. Antonio dei Portoghesi y la de S. Girolamo della Carità, donde los grupos laterales de pilastras quedaban libres, sin unión entre ellos. Queda así una estructura en H, similar a la que posteriormente se verá en Ss. Faustino e Giovita dei Bresciani (1664), de Carlo Fontana.

S. Maria in Campitelli (1663)
Arquitecto: Carlo Rainaldi

Como en S. Nicola da Tolentino, aquí se utiliza la columna aislada y adelantada del entablamento, pero con una intención diferente. No comparte el sentido de su simplicidad trascendente sino, más bien, es la aplicación de la columna libre de Ss. Vincenzo e Anastasio y de S. Nicola da Tolentino en el modelo de fachada del Gesù de Della Porta.

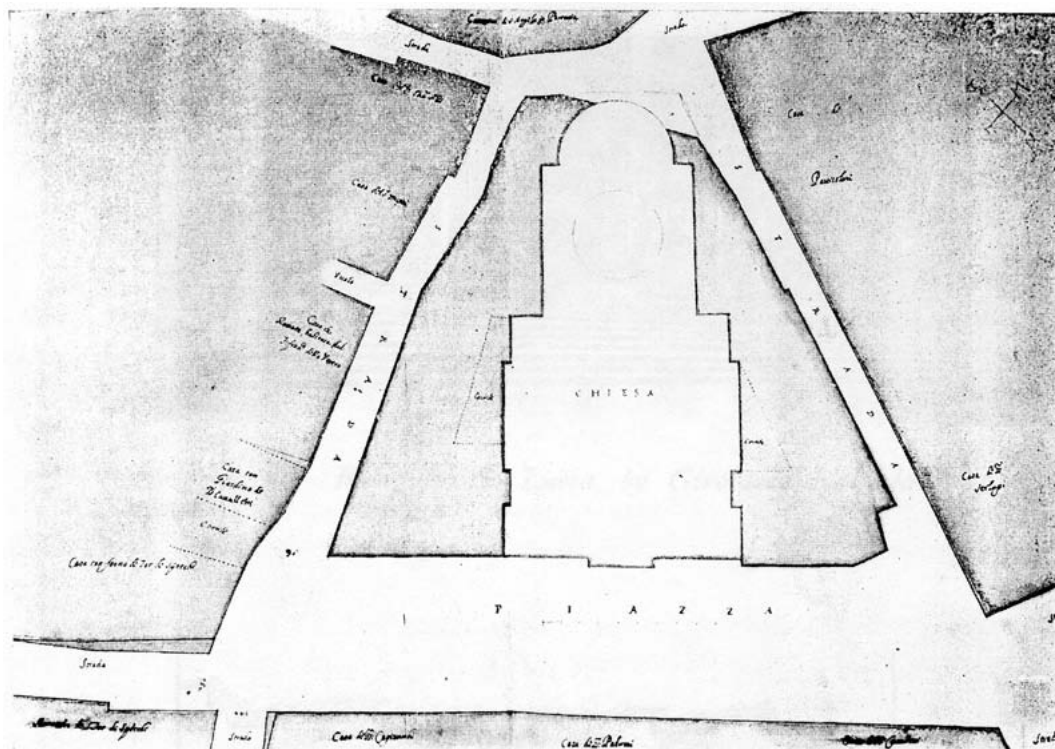
Urbanísticamente la iglesia se encuentra en el centro de un frente de edificación, con la residencia de los religiosos a ambos lados, y dando frente a una plaza alargada (fig. 179)¹³⁰. Una situación que puede relacionarse con la de la iglesia de S. Susanna o la S. Agnese in Piazza Navona (fig. 22 y 56).

Wittkower identifica en esta fachada un elemento tipológico, nuevo en la tradición romana, que había de tener posteriormente una amplia difusión. Este elemento, que Wittkower llama *fachada de edículo*, consiste en la superposición, uno dentro del otro, de dos edículos, de la altura total del edificio¹³¹. Según Wittkower, Rainaldi importa este tipo desde el norte de Italia y lo combina con una característica típicamente romana, la del *aumento de volumen de los órdenes, desde las pilastras a las medias columnas y a las columnas exentas*. El resultado fue un tipo mucho más fácil de copiar y utilizar que cualquiera de las fachadas proyectadas por Cortona, Bernini o Borromini¹³². Sin embargo, según Nathan T. Whitman, si bien la influencia del norte de Italia parece incuestionable, es posible que esta influencia, *más que aportar una base totalmente nueva, actuó como un estímulo para una escuela esencialmente romana, una escuela que en los inicios del siglo diecisiete poseía un conjunto sólido de formas y principios básicos propios. Posiblemente las fachadas de S. Andrea della Valle y S. Maria in Campitelli se podrían haber desarrollado de algún modo aproximado a su actual aspecto sin el contacto con el norte, pero su existencia es impensable en forma alguna sin las dos anteriores*

¹³⁰ La planta es un dibujo de Carlo Rainaldi, que se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostólica Vaticana, Fondo Chigiano, P. VII 10, f. 102v/103r; aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 56.

¹³¹ "El concepto de "aedicule façade" fue desarrollado por Wittkover inicialmente en "Carlo Rainaldi... cit.", p. 293-295, y posteriormente en "Art and Architecture... cit.", p. 77 y 183

¹³² Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 183-184.



179. Dibujo de Carlo Rainaldi de la situación de S. Maria in Campitelli

*fachadas del Gesù*¹³³. Antes que en S. Maria in Campitelli, fue en S. Andrea della Valle donde por primera vez se aplicó en Roma el tipo de la *fachada de edículo*, aunque embrionalmente los edículos superpuestos ya habían aparecido en la fachada del Gesù de Della Porta¹³⁴.

Los dibujos de S. Maria in Campitelli

El estudio de los dibujos que se conservan de la fachada, de Rainaldi y posteriores a él, permiten entender la diferencia del sentido de esta fachada, respecto de las anteriores de este capítulo.

El primer proyecto de Rainaldi para la fachada de S. Maria in Campitelli se conserva en una medalla acuñada para la ceremonia de inicio de las obras del 29 de

¹³³ "However, while north Italian influences are indisputable, it would seem that those influences, rather than providing a totally new base, acted as a stimulus to an essentially Roman school of architecture, a school that by the early seventeenth century possessed its own strong set of basic forms and principles. Conceivably the façades of S. Andrea della Valle and S. Maria in Campitelli might have developed into something approaching appearance without the northern contacts, but their existence in any form without the two prior façades of the Gesù is unthinkable"; Nathan T. Whitman, "Roman Tradition and the Aedicular Façade...cit.", p. 109.

¹³⁴ Nathan T. Whitman, *Roman Tradition... cit.*, p. 112.

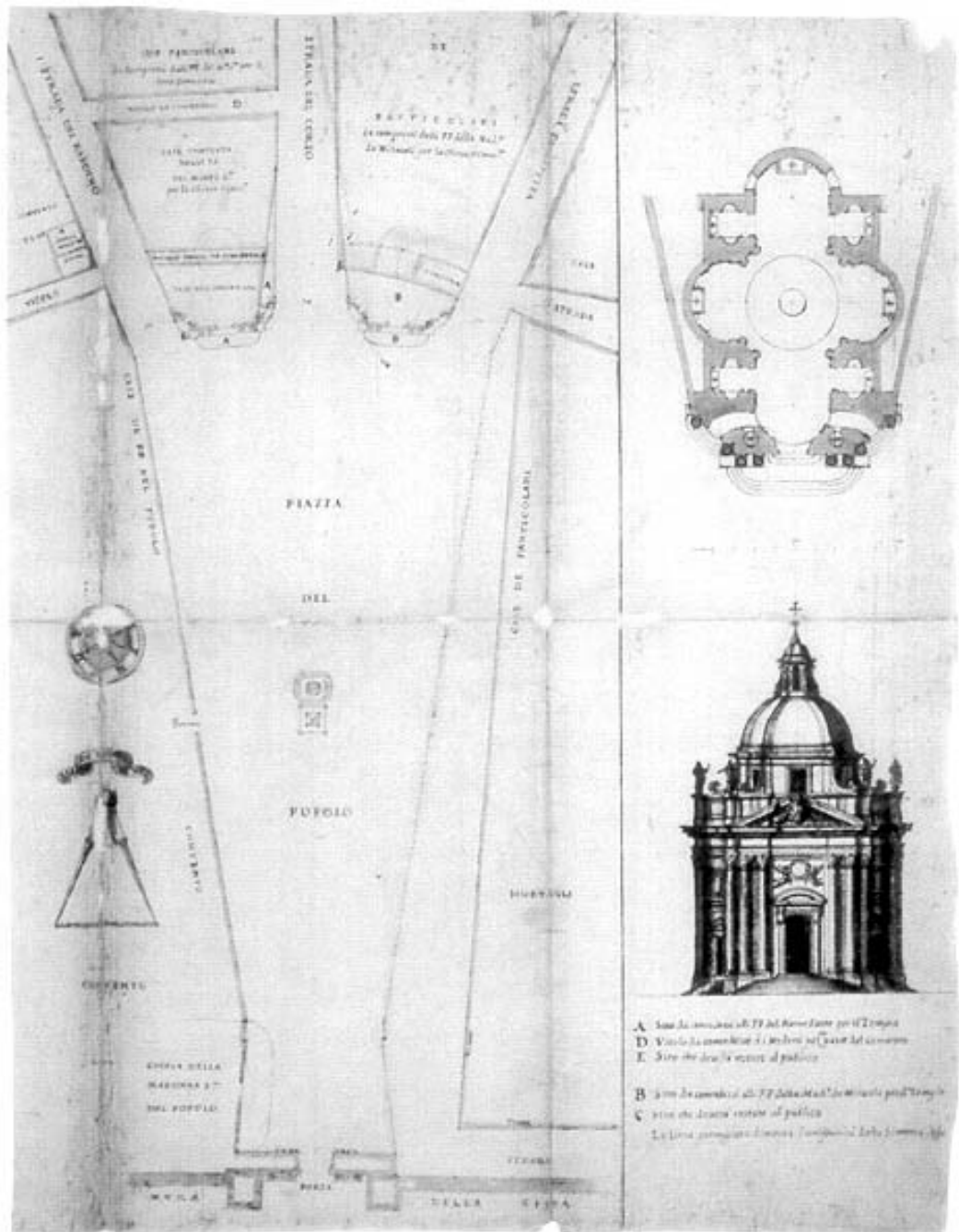


180. Primera medalla conmemorativa de S. Maria in Campitelli

septiembre de 1662 (fig. 180)¹³⁵. La fachada muestra un cuerpo circular, rematado con tambor y cúpula, del que se adelantan centrífugamente cuatro elementos verticales. Estos elementos son signos expresivos, desligados constructivamente del fondo y diferentes entre sí. Muestran en escorzo su proyección centrífuga pero, mientras el frente de los elementos centrales se mantiene paralelo al cuerpo cilíndrico, el frente de los externos es paralelo al plano frontal del alzado. Todos están formados por dos columnas, que soportan tectónicamente un tramo aislado de entablamento, pero los laterales continúan verticalmente con un zócalo con esculturas, y los centrales con un frontón partido. Su expresivo relieve da un fuerte sentido vertical a la fachada, que redundaba en la verticalidad del resto de la composición: el eje del cuerpo cilíndrico, las costillas del tambor, la cúpula, la linterna y su remate. Los elementos adelantados son singulares y casi independientes del fondo cilíndrico, pero no buscan equilibrar el conjunto sino acentuar la componente vertical. La referencia horizontal, con la que se equilibraría la fachada, está en todo caso fuera de ella, en la línea del suelo o en la edificación lateral del fondo.

La curvatura de la planta y la proyección centrífuga de los cuerpos adelantados, muestran un edificio central de planta circular. Un edificio aislado con volumetría real, no figurada, con proyecciones centrífugas que pretenden ocupar el espacio alrededor de él. La frontalidad de los elementos exteriores, en cambio, es la transición con las fachadas laterales planas, que aparecen en el fondo de la medalla, el nexo que, generado por la centralidad de la planta, se adapta a la forma plana de los laterales. El edificio circular es exento e independiente, los planos finales, en cambio, niegan esta independencia, ya que se adaptan al entorno. La frontalidad de estos extremos acentúa la curvatura del cuerpo central, con una relación cromática que recuerda la fachada de Pietro da Cortona para Ss. Luca e Martina, de 1635

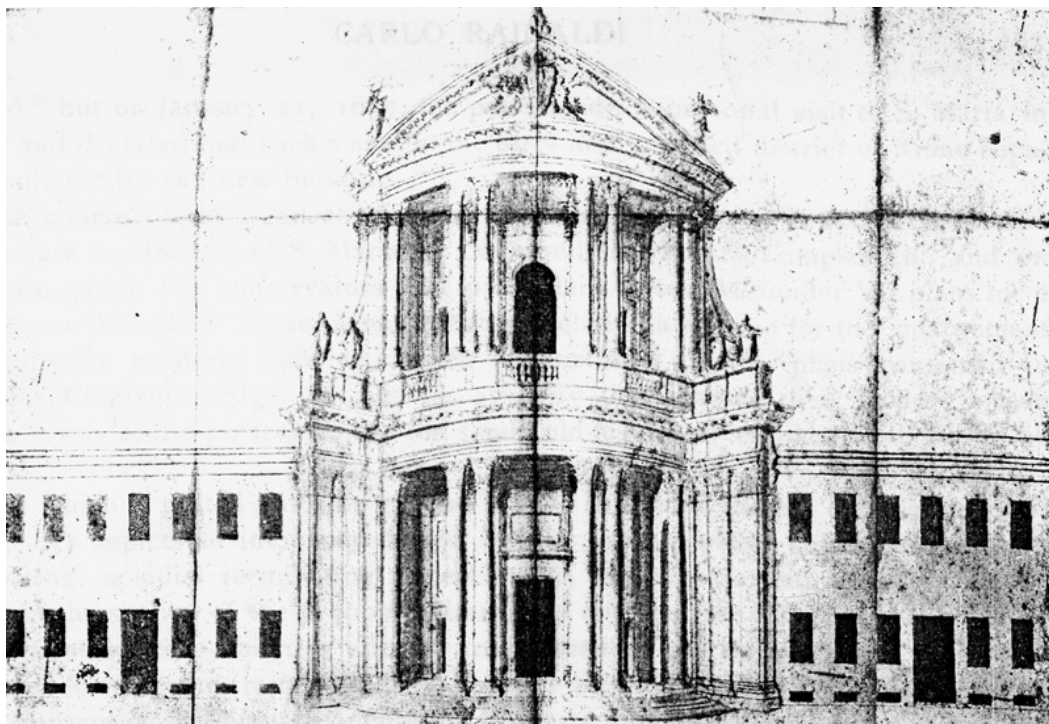
¹³⁵ La medalla fue realizada por G. F. Travani, y aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 45.



181. Proyecto de Carlo Rainaldi para las iglesias de la piazza del Popolo

(fig. 103)¹³⁶. La diferencia respecto de Cortona es que éste utiliza la articulación cromática sobre la superficie abstracta de la pared, y Rainaldi lo hace sobre un cuerpo volumétrico. Mientras la fachada de Cortona corresponde a un edificio central aislado, pero se construye a partir de planos frontales, la de Rainaldi se

¹³⁶ La relación ha sido señalada por Rudolf Wittkower en “Carlo Rainaldi... cit.”, p. 285: “... following Pietro’s da Cortona’s front of Ss. Luca e Martina, the concave middle part of the façade is here enframed between two extremely projecting pylons” (“... siguiendo la fachada de Pietro da Cortona de Ss. Luca e Martina, la parte central cóncava de la fachada se construye entre dos postes sumamente proyectantes”).



182. Dibujo de Carlo Rainaldi del segundo proyecto de la fachada de S. Maria in Campitelli

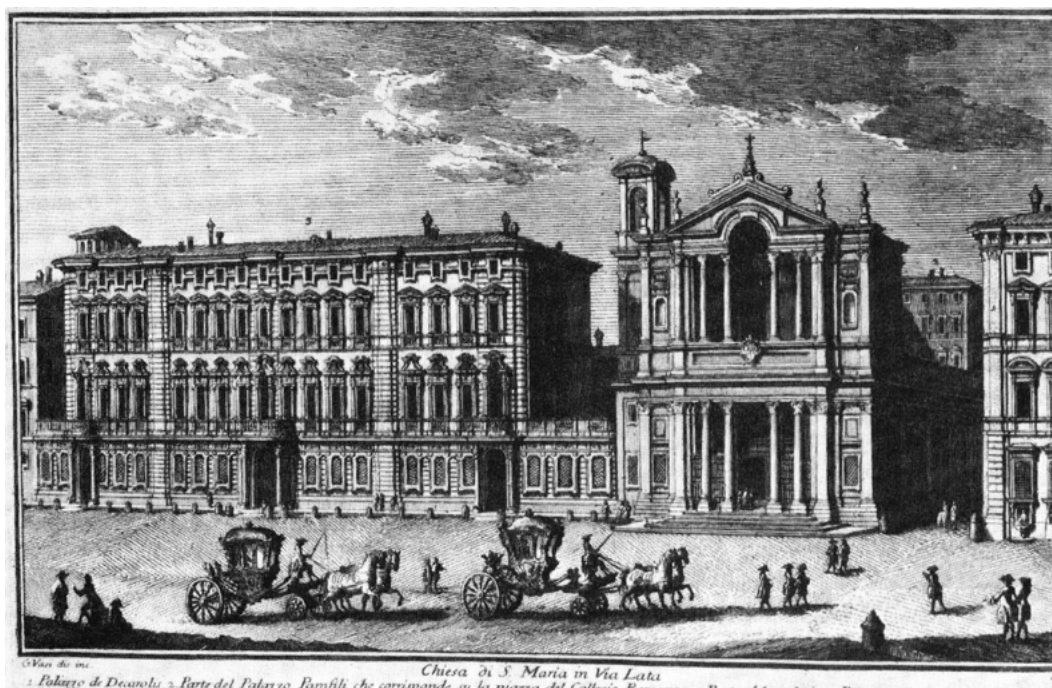
construye como si fuera un edificio aislado, aunque se inserta en el frente plano de la manzana.

Rainaldi propone aquí una variación del proyecto que había hecho para S. Agnese in Piazza Navona¹³⁷ en 1652 (fig. 54), cuya situación urbanística, en el centro de un largo frente de edificación, era similar. Más similar es aún a los proyectos que casi simultáneamente hace para las iglesias gemelas de la Piazza del Popolo¹³⁸, en 1661 (fig. 181)¹³⁹. La situación urbanística de estas últimas permite que sean concebidas como edificios aislados, con calles por ambos lados y ocultando la edificación que se encuentra tras ellas. Sus fachadas son planas y con los extremos redondeados, para permitir una transición suave con los frentes de las calles laterales. Su singularidad como piezas independientes deriva de su propia situación aislada y de la cúpula. En S. Maria in Campitelli, Rainaldi parece querer aportar a la fachada la

¹³⁷ El proyecto de S. Agnese se atribuye a su padre, Girolamo Rainaldi, aunque Wittkower reconoce sin lugar a dudas la autoría de Carlo Rainaldi; según consta en Rudolf Wittkower en "Carlo Rainaldi... cit.", p. 256.

¹³⁸ En 1661 Carlo Rainaldi proyectó las iglesias gemelas de S. Maria di Monte Santo y S. Maria de' Miracoli, en Piazza del Popolo, y se encargó de su construcción entre 1662 y 1667. Después de una pausa de cuatro años, los trabajos continuaron bajo la dirección de Bernini y la intervención de Carlo Fontana. La iglesia de S. Maria di Monte Santo estaba prácticamente acabada en 1675, pero se consagró en 1675. La de S. Maria de' Miracoli se acabó en 1678 y se consagró en 1679; según consta en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 245.

¹³⁹ El dibujo de Rainaldi de 1661 se conserva en Roma, en el Archivio di Stato, Cartella 81, R. 279, y aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 11. Del dibujo original, de 525x750 mm., se reproduce aquí sólo la parte derecha, de 525x420 mm.



183. Grabado de G. Vasi de S. Maria in Via Lata

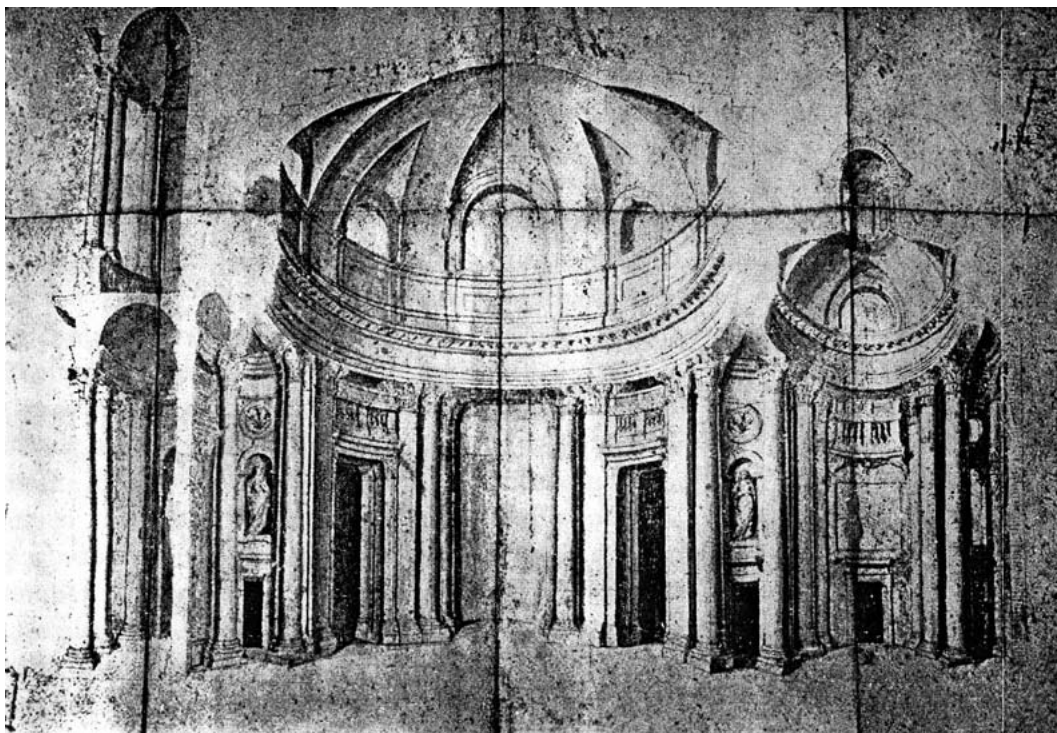
singularidad del edificio central aislado, y para ello inserta un volumen cilíndrico sobre el bloque plano de la manzana. Contrariamente a la solución de Borromini para S. Agnese in Piazza Navona, Rainaldi no introduce un espacio negativo sino un volumen positivo y activo. Borromini retiraba la fachada, creando un espacio cóncavo vacío, para ocuparlo después con el edículo de la entrada, que quedaba exento en él. Su acción negativa quedaba equilibrada con la ocupación positiva. Rainaldi, en cambio, suma las acciones positivas sin buscar el equilibrio.

Posterior a la fachada de la medalla, pero anterior a la que finalmente se construyó, se conserva un dibujo con una solución diferente, aunque con un esquema similar (fig. 182)¹⁴⁰. La fachada ya no muestra un volumen circular sólido, sino una superficie curva permeable. El eje de curvatura sigue siendo vertical pero la proyección centrífuga de los cuerpos verticales ha quedado sustituida por un entablamento continuo, que se curva en abanico. Por un lado recuerda a la fachada de S. Maria in Via Lata, de Pietro da Cortona¹⁴¹ (fig. 183)¹⁴², en la superposición de dos niveles permeables, y por otro a la de Ss. Vincenzo e Anastasio, de Martino Longhi el Joven (fig. 48), en su disposición en abanico, abierta a la plaza. La fachada es, en todo caso, una síntesis de los dos proyectos, una T invertida

¹⁴⁰ El dibujo de Carlo Rainaldi se conserva en Roma, en el Archivo di S. Maria in Campitelli, y aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 50.

¹⁴¹ Según Wittkower, en esta fachada la influencia de Cortona es aun más importante: "it is a combination of the curved façade of Ss. Martina e Luca with the loggias in two stories, supported by double columns, of S. Maria in Via"; en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 286.

¹⁴² Grabado de Giuseppe Vasi, que pertenece a *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, de 1747-1761, lam. 44; aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 121, fig. 47, y en *I Longhi... cit.*, p. 77.

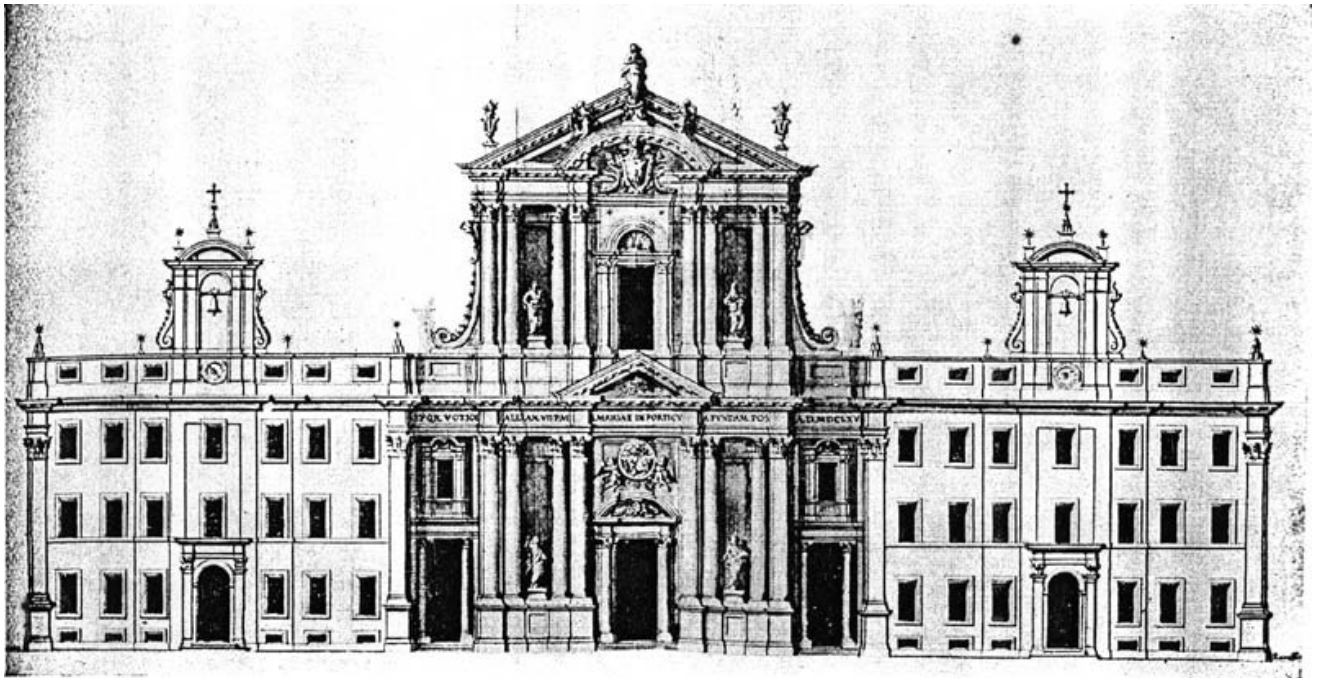


184. Dibujo de Carlo Rainaldi del segundo proyecto de la sección de S. Maria in Campitelli

formada por la suma de un cuerpo horizontal sólido y uno vertical permeable, cuyo impulso vertical, sin embargo, queda impedido por la continuidad del entablamento y por su curvatura horizontal.

La curvatura, que se extiende a los dos niveles de la fachada y afecta también al frontón de coronación, acaba en dos bloques opacos de pilastras, perpendiculares a la curvatura. Estos bloques sirven para separar la iglesia de la edificación lateral. Como en la fachada anterior, Rainaldi utiliza los extremos de la fachada para señalar el límite entre la iglesia y los laterales. En el dibujo, el tratamiento dado a esta edificación lateral es esquemático, pero es importante el hecho de que aparezca. Son dos laterales neutros, incluso desagradablemente toscos, que permiten apreciar la plasticidad de la curvatura, la singularidad de las columnas aisladas, la sombra profunda de los porches y la ambigüedad de los bloques terminales. Éstos se ordenan según el eje de la curvatura, pero son paredes ciegas de pilastras, sin relación con la sensualidad de las columnas inmersas en la sombra del porche. Son planos como la edificación lateral, pero su inclinación dificulta su lectura como elemento de transición. En las dos propuestas de Rainaldi, la edificación lateral forma parte de la fachada de la iglesia, aunque no las llegue a diseñar.

Si en la primera fachada, el cuerpo central curvo imponía un carácter material energético. En ésta los contrastes de curva y plano se desarrollan principalmente sobre la superficie de la pared, en función de valores cromáticos. Según Wittkower, la incorporación de un segundo nivel a la fachada es la consecuencia de



185. Dibujo de Carlo Rainaldi de la fachada de S. Maria in Campitelli (proyecto final)

la reducción de la altura de la cúpula y de la eliminación del tambor (fig. 184)¹⁴³, *el segundo nivel de la fachada era ahora una necesidad, porque la poca altura de la cúpula debía ser ocultada*¹⁴⁴. Sin embargo, en el cambio que se produce del volumen a la superficie, tal vez no sea tanto que la baja cúpula *debía esconderse* sino que *ya no tenía interés ver la cúpula* y por eso era baja. Ya no es la impresión vital de los cuerpos reales lo que se busca, sino entender la fachada en función del frente plano de la edificación lateral. Si en el primer proyecto se insertaba un volumen en el plano de la pared, aquí es la misma superficie de la pared la que se altera en su parte central.

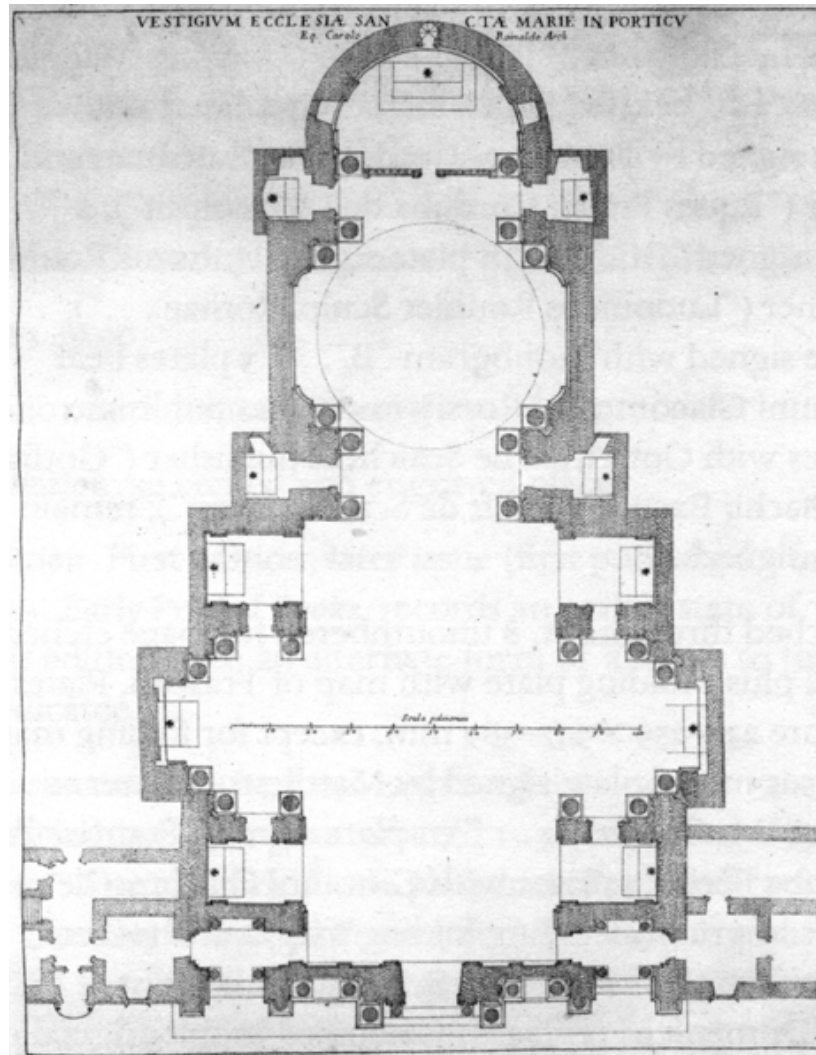
Pocos meses después de la medalla inaugural hay constancia gráfica del que sería el proyecto definitivo¹⁴⁵. El dibujo que se conserva, del propio Rainaldi, muestra todo el frente de la manzana, la fachada de la iglesia en el centro y dos cuerpos simétricos a los lados (fig. 185)¹⁴⁶. Los laterales son ahora cuerpos independientes con su propio eje de simetría, y todo el frente es la yuxtaposición de estas tres partes. Mediante un sombreado Rainaldi diferencia la fachada de la iglesia del

¹⁴³ Dibujo de Carlo Rainaldi que se conserva en el archivo de S. Maria in Campitelli, y aparece al menos en Rudolf Wittkower, en "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 51.

¹⁴⁴ "The second story of the façade now became a necessity, because this low type of dome has to be hidden", Rudolf Wittkower, en "Carlo Rainaldi... cit.", p. 286.

¹⁴⁵ El proyecto definitivo aparece en otra medalla que debió ser acuñada antes del 6 de abril de 1663; según Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 289. En su estudio, Wittkower incluye también una reproducción de la medalla, fig. 46.

¹⁴⁶ El dibujo de Carlo Rainaldi se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostólica Vaticana, en el Fondo Chigiano, P VII 10, f. 105v/106r; aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 52.



186. Planta de S. Maria in Campitelli

resto. Del mismo modo distingue la franja retrasada que la separa de las edificaciones laterales, de modo que todo el frente de la manzana es la suma de tres frentes separados por estas franjas. Las pilastras con las que acaba la iglesia son en realidad las pilastras con las que se inician las fachadas laterales (fig. 186)¹⁴⁷. De este modo Rainaldi resuelve el frente de la manzana con la suma de tres frentes independientes, ordenados simétricamente con la iglesia en el centro y una altura que supera la de los laterales.

Mediante la graduación del sombreado, Rainaldi diferencia en el dibujo las partes adelantadas, las retrasadas y los huecos. Las columnas adelantadas tienen réplicas en columnas retrasadas. Las columnas de los extremos laterales se adelantan del entablamento, pero son sólo medias columnas. Las replicas retrasadas soportan tectónicamente el entablamento pero, en cambio, son columnas aisladas. Las

¹⁴⁷ El grabado de la planta de S. Maria in Campitelli aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 57.

columnas centrales también son aisladas y se adelantan del entablamento, pero soportan un frontón en el primer nivel que impide su continuidad vertical. La iglesia se sitúa en el centro del frente de la manzana y su altura señala su importancia, pero los ejes de simetría de los cuerpos laterales diluyen su importancia. Rainaldi evita los contrastes violentos mediante la modulación de acentos intermedios. Según Carlo Argan, Rainaldi hace de los temas clásicos *una interpretación pictórica que desarrolla, a partir del claroscuro, toda una gama de tonos y de semitonos,... transforma el claroscuro en variaciones de color en blanco y en gris*¹⁴⁸.

La fachada de Rainaldi utiliza así las columnas aisladas y adelantadas de S. Nicola da Tolentino, pero evita su carácter trascendente a cambio de una construcción cromática. El carácter de la fachada parece así diferenciarse del interior, en donde las columnas aisladas *se emplean como símbolos de fe más que como elementos estructurales*¹⁴⁹, que permiten la *visualización de contenidos o significados ideológicos estrechamente ligados con la función práctica y... devocional del edificio*¹⁵⁰.

Ir a siguiente: “S. Rita da Cascia (S. Biagio in Campitelli) (1665)”

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

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

¹⁴⁸ Giulio Carlo Argan, en *La arquitectura barroca ...cit.*, p. 53.

¹⁴⁹ Según Christian Norberg-Schulz, en *Arquitectura Barroca... cit.*, p. 96.

¹⁵⁰ Giulio Carlo Argan, “Santa Maria in Campitelli a Roma”, *L’Architettura*, VI, 1960, tal como aparece en Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura Barroca... cit.*, p. 96.