El papel de estas columnas exentas es más claro en los primeros proyectos que Bernini hizo para la cátedra. En el primero, de 1657, (fig **204**)[48] las columnas se conectan con un entablamento retrasado, que es ocultado por un ángel que sostiene las llaves de S. Pedro y el resplandor que acompaña su aparición. En el segundo, de 1658, (fig. **205**)[49] las columnas son exentas y sobre ellas se apoyan dos ángeles. En la solución final las columnas son más bajas y también la posición del trono que sostienen los papas.

Los elementos verticales no tienen función de soporte, son elementos espirituales que conectan el nivel terrestre, humano, con niveles por encima nuestro. El sentido de las columnas de estas capillas es similar al de las pilastras de S. Egidio pero no parece ser el mismo en S. Maria del Popolo.

S. Andrea al Quirinale (1658)
Arquitecto: Gian Lorenzo Bernini

El 9 de agosto de 1658, Bernini recibió del papa Alexandro VII el encargo de construir una pequeña iglesia para el noviciado que los jesuitas tenían frente al palacio del Quirinale. El 2 de septiembre Bernini presentó un proyecto de planta pentagonal (fig. **206**)[50], adecuado a las demandas de los jesuitas, que precisaban cinco altares. El papa rechazó el proyecto y mandó retrasar la fachada respecto de la alineación de la calle, para alejarla de la del palacio. El 15 del mismo mes, Bernini presentó otro proyecto de planta ovalada[51] (fig. **207**), y el día 29 presentó la maqueta del proyecto, tal vez la sección[52]. La iglesia se retrasaba de la fachada y entre ésta y la calle se creaba un patio cerrado. La planta, un óvalo con el eje mayor paralelo a la fachada, era similar a la que Bernini había construido también

---

divina... la luce è la forza inmateriale ma violentissima che provoca l'esplosione tellurica degli angeli"; tal como aparece en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 148

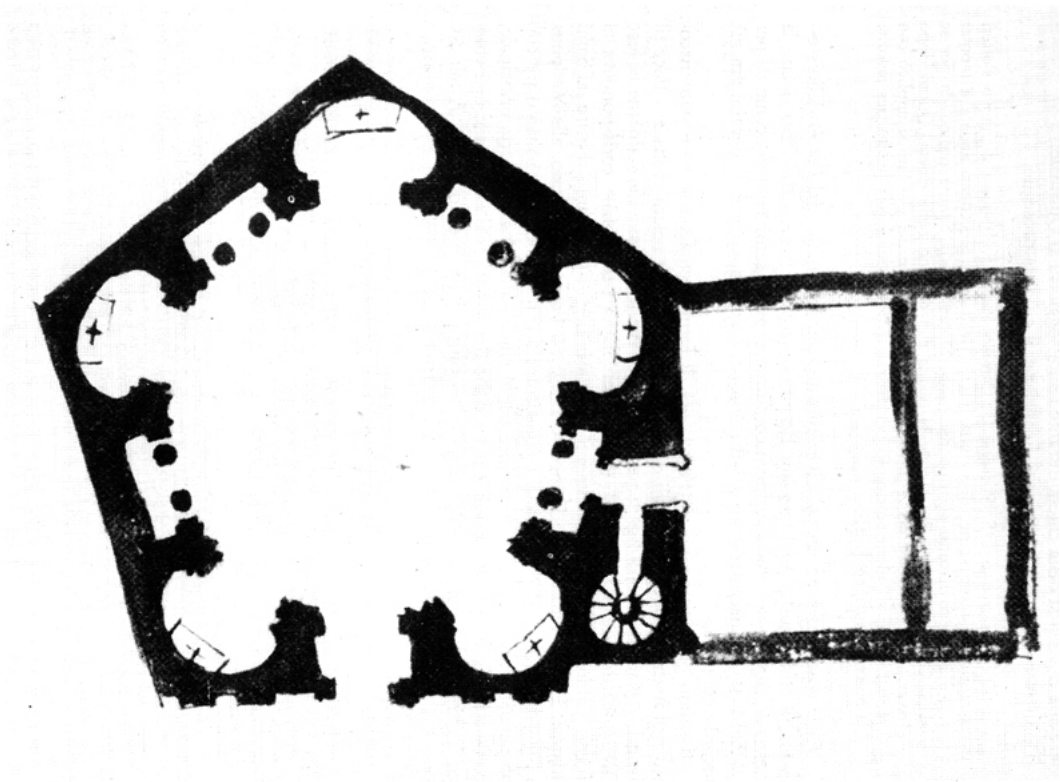
[48] Dibujo de Bernini o de su taller, que se conserva en Windsor 5614, y aparece al menos en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, fig. 21, y en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini... cit.*, lam. 166a.

[49] Grabado de un dibujo desaparecido, contenido en C. M. Metz, *Imitations of ancient and modern drawings*, Londres, 1798; que aparece al menos en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, fig. 22, y en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini... cit.*, lam. 166b.

[50] El dibujo de Gian Lorenzo Bernini se conserva en Roma, en el Archivio Doria Pampili, y aparece al menos en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale: genesi e struttura", dentro de *"Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei.Settecento"*, a cargo de Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, tomo I, p. 214, fig. 1, y en Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 8.

[51] La forma de la planta parece haber sido sugerida por el propio papa, según Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 217.

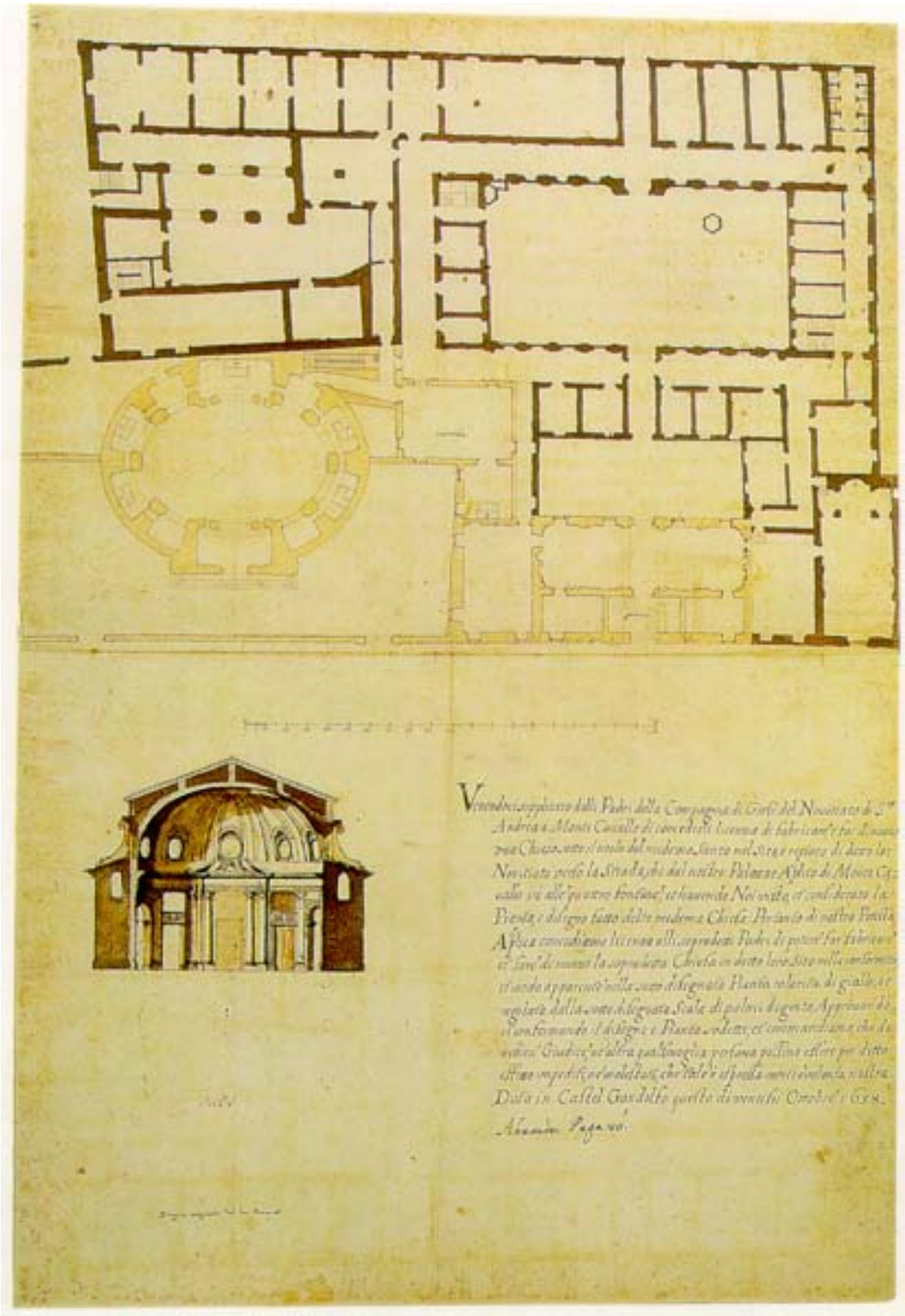
[52] Según aparece en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, p. 59, en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 213-216, y en Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 15.



206. Dibujo de Bernini del primer proyecto pentagonal para S. Andrea al Quirinale

para los jesuitas en el colegio de Propaganda Fide (fig. **223**), y que posteriormente fue derribada. Como en aquella ocasión el eje ritual de la planta, que coincidía con el de la entrada, era el menor del óvalo, pero aquí se elimina la ambigüedad del eje transversal al colocar pilares en sus extremos en vez de capillas. El proyecto se aprobó el 26 de octubre de ese año[53], y posteriormente sufrió aún algunas correcciones. La iglesia mantuvo la planta ovalada pero la poca profundidad del solar disponible y la necesidad de mayor espacio para la sacristía[54], llevaron a eliminar el patio de acceso y resolver el enlace entre la fachada retrasada y la alineación de la calle con muros curvos. El atrio curvo se añadió en 1670 y sus tres peldaños iniciales fueron aumentados, en el siglo XIX, al bajar la rasante de la calle. La obra se acabó en 1672[55] (fig. **222**).

[53] Según aparece en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini... cit.*, p. 110, y en Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", p. 265.
[54] Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale*, Roma, Officina Edizione, 1967, p. 27-28.
[55] Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 15.



207. Dibujo de Bernini o de su taller, de 1658, del primer chirografo de S. Andrea al Quirinale

La fachada se reduce a un simple edículo, cuyas pilastras se prolongan sobre el entablamento. El muro curvo y el espacio cóncavo que crea delante de la fachada, es similar en planta al que Borromini hizo en S. Agnese in Piazza Navona, pero difiere en su contenido[56]. Aquí el efecto es más teatral, la concavidad parece retirar la fachada del observador para mejorar su contemplación y aumentar su singularidad. Es reconocida la importancia que Bernini daba al modo en cómo su obra era captada y sentida por el espectador. Aquí, con la incorporación inicial de un estrecho patio delantero, al que se accedía lateralmente, *prefirió que una visión diagonal precediera a la visión culminante frontal*...; en la solución que construyó finalmente *la ausencia del muro frontal redujo ostensiblemente el efecto pretendido en un principio*[57].

Según Wittkower, *la fachada de S. Andrea está relacionada con la de S. Bibiana. Casi se podría decir que lo que Bernini intentó fue aislar y monumentalizar el rasgo central revolucionario de Santa Bibiana y unirlo al motivo del pórtico con columnas exentas que Pietro da Cortona había introducido por primera vez en S. Maria della Pace*[58]. Igualmente Timothy Kitao considera incuestionable que el edículo de la fachada deriva del nivel superior de S. Bibiana[59]. Sin embargo, parece mucho más evidente la semejanza de esta fachada con la que Bernini propuso para S. Maria del Popolo (fig. **202**), de 1655, e incluso con la de la capilla de Re Magi en Propaganda Fide (fig. **200**), de 1634, si de ella consideramos las prolongaciones laterales y la relación con el cuerpo retrasado del tambor. Respecto de la primera de éstas, en S. Andrea al Quirinale se reduce la enérgica vibración de las pilastras, en una simplificación que la asemeja, más que a aquella, al anterior precedente de S. Maria Scala Coeli, de Giacomo Della Porta[60]. Respecto del nivel superior de S. Bibiana, aquí, como en S. Maria del Popolo, el interior ya no es un inquietante vacío sino un portal, la entrada ha perdido el contenido místico que, de algún modo, continuaba en la iglesia de S. Egidio. Como en S. Maria del Popolo, Bernini articula gráficamente la relación entre pilastras y entablamento, pero respecto del resto de los elementos, el edículo es un volumen sólido que ya no se concibe en superficie sino en un espacio profundo, con cuerpos adelantados y retrasados que se ocultan mutuamente. El atrio con columnas es parte del cuerpo ovalado que surge por la puerta del edículo, avanzando desde atrás e interfiriendo en la lectura de la puerta. La concavidad de las paredes laterales ya no sugiere un vacío trascendente sobre el bloque sólido e inerte de la edificación, sino un escenario en el que se desarrolla una acción.

---

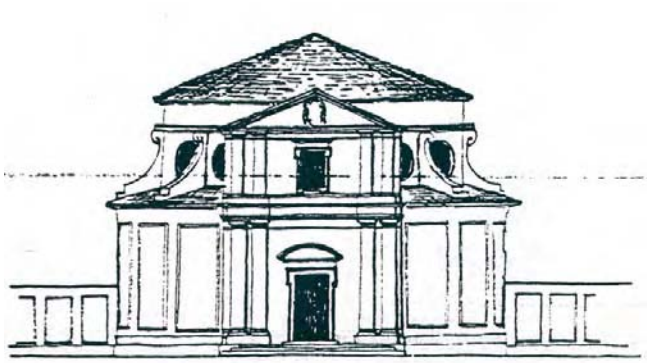
[56] Franco Borsi, en *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, p. 28, los relaciona incluso con la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane.

[57] John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, p. 92.

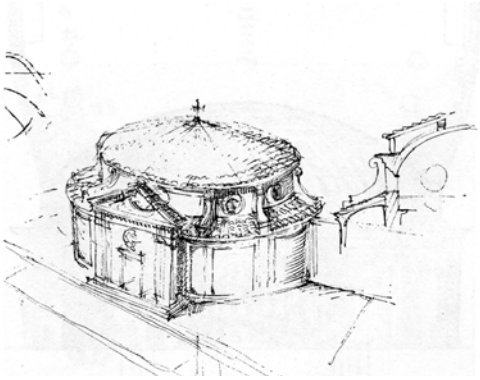
[58] Tal como aparece en Rudolf Wittkower, *Arte y Architectura... cit.*, p. 184.

[59] *"The derivation of this (aedicular) motif from the upper loggia of Santa Bibiana is well known and uncontested"*, tal como aparece en Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", p. 278.

[60] *"... il Bernini sembra ricordarsi dell'analogo tema usato dal Della Porta nella chiesa di S. Maria Scala Coeli*"; según Franco Borsi, en *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, p. 29,



208. Dibujo de Timothy Kitao de la supuesta fachada del primer proyecto de Bernini para S. Andrea al Quirinale



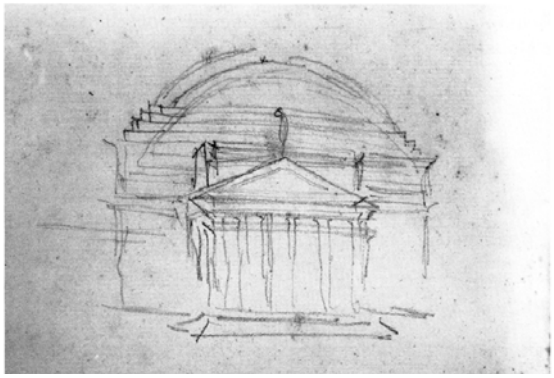
209. Dibujo de Franco Borsi de la supuesta fachada del primer proyecto de Bernini para S. Andrea al Quirinale

Los dibujos de S. Andrea al Quirinale

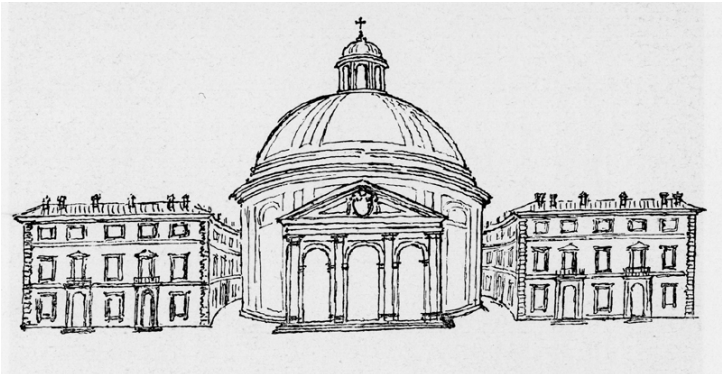
La evolución del proyecto desde la aprobación de 1658 hasta el final de las obras puede ser seguido a partir de los dibujos que se conservan. El primero de ellos es el permiso de edificación, conocido como *chirografo*, que el papa Alejandro VII firmó el 26 de octubre de 1658 en favor de los padres jesuitas del noviciado (fig. **207**)[61]. El dibujo está hecho en dos colores, marcando en negro las paredes que se mantienen de la edificación anterior y en amarillo las paredes nuevas. El alzado de la fachada no aparece pero la lectura de la planta, en la que se ve el frente flanqueado por dobles pilastras, ha hecho suponer que era igual a la de S. Tommaso di Villanova, en Castel Gandolfo, que Bernini estaba construyendo en las mismas fechas. Según Brauer y Wittkower, *la planta permite una reconstrucción que demuestra la estrecha semejanza de esta fachada con la de Castel Gandolfo... La fachada por tanto debe haber sido concebida con dos niveles. El efecto de conjunto habría sido, mutatis mutandis al de la* [figura **138**] *(Castel Gandolfo)*[62]. Según Timothy Kitao, esta semejanza no es casual ya que las

[61] Dibujo de Gian Lorenzo Bernini, o de su taller, que se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 13, 40v-41r, y aparece al menos en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini... cit.*, lam. 167, en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, fig. 12, p. 219, y en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, fig. 44. Parcialmente aparece también en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 3 (sólo la parte superior), en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. 7 (sólo la parte superior), Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, fig. 128 (sólo la parte superior), en Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 11 (sólo la parte superior), en Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", fig. 6 (sólo la planta de la iglesia y el patio). En Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 2, aparece también la planta del noviciado antes de la intervención de Bernini, que se conserva en Roma, en el Archivio di Stato, Disegni e Mappe, cartella 84, N. 477 II.

[62] *"Der Grundriß erlaubt eine Rekonstruktion, die enge Verwandtschaft dieser Planung mit der Kirchenfassade von Castel Gandolfo beweist... Die Fassade muß also zweistöckig gedacht sein. Die Gesamtwirkung hätte mutatis mutandis der Zeichnung Tafel 170b (Castel Gandolfo) entsprochen*"; tal como aparece en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, en *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini... cit.*, p. 110 y 111.



210. Dibujo de Bernini del Panteón en su estado primitivo



211. Dibujo de Bernini del primer proyecto de la iglesia de S. Maria Assunta, en Ariccia

plantas de las dos fachadas coinciden en forma y también en medida: *...evidentemente, la misma fachada sirvió realmente para dos edificios de formas diferentes*[63], aunque... *es improbable que la fachada fuese hecha expresamente para la iglesia oval. En cambio la forma y las dimensiones se ajustan por supuesto impecablemente a la iglesia cruciforme. No hay duda apenas de que la fachada fue originalmente concebida para la iglesia de Castel Gandolfo y adoptada después en el proyecto de S. Andrea, y no al revés*[64] (fig. **208**)[65].

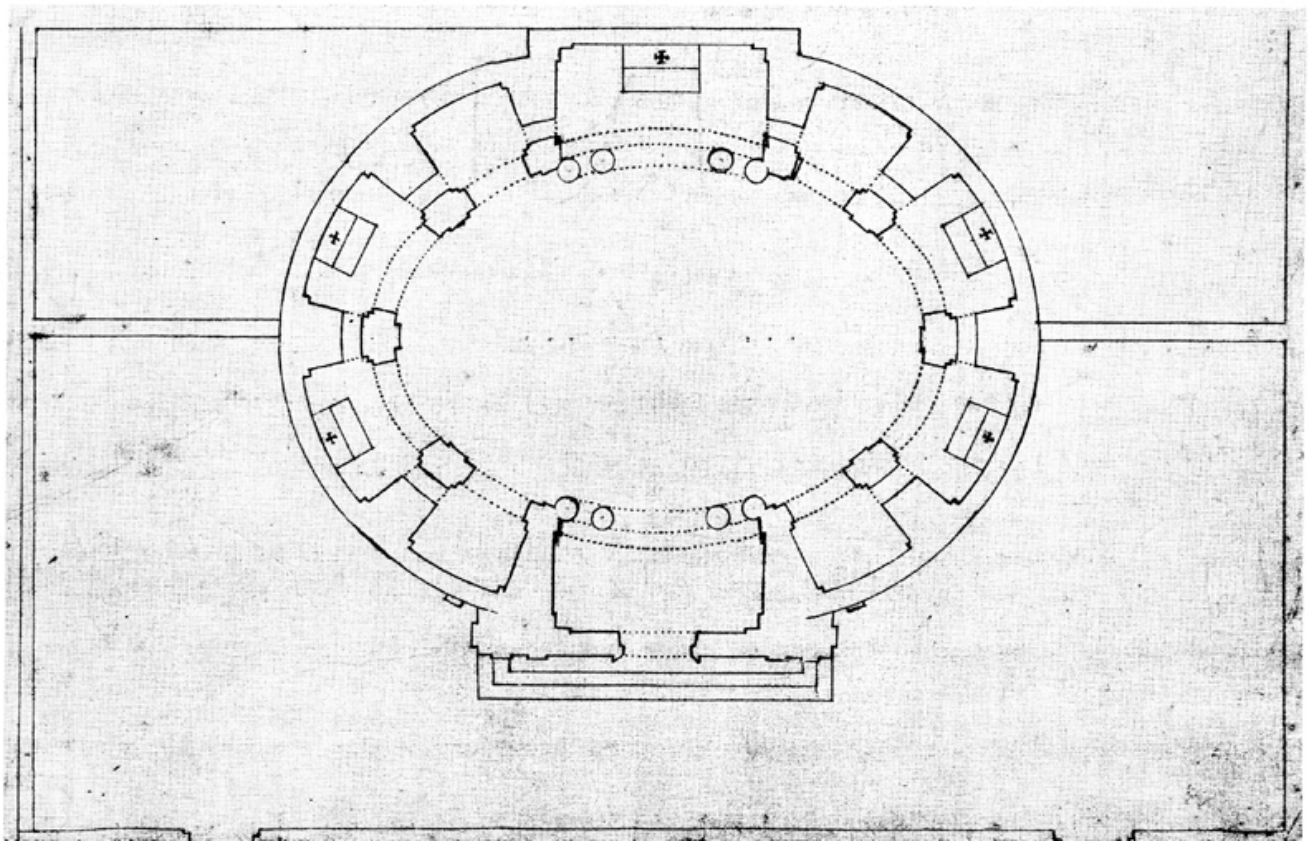
Franco Borsi, por su parte, señala que la semejanza de la planta de S. Andrea con la que Bernini había hecho en Re Magi de Propaganda Fide, permite suponer que también sus fachadas serían semejantes (fig. **209**)[66]. Dado el reconocido interés

[63] *"The similarity, however, can hardly be fortuitous. For the plans of the two façades coincide with each other, not only in design, but in dimensions also. Obviously, one façade design did actually serve two buildings of diverse forms*"; tal como aparece en Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", p. 265.

[64] *"It is improbable the façade was made specifically for the oval church. But in form and dimensions it fits the cruciform church surely and impecably. It can scarcely be doubted that the pilaster façade was originally conceived for the church at Castel Gandolfo and then adopted in the design of Sant'Andrea, and not vice versa"*; tal como aparece en Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", p. 265.

[65] Reconstrucción hipotética de la fachada del primer proyecto de S. Andrea al Quirinale, hecho por Timothy Kitao para ilustrar su análisis de la fachada; Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", fig. 22.

[66] Reconstrucción hipotética de la fachada del primer proyecto de S. Andrea al Quirinale, hecho por Franco Borsi para ilustrar su análisis de la fachada; Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. 30.



212. Dibujo de Bernini o de su taller, de la copia de primer chirografo de S. Andrea al Quirinale

que Bernini tenía hacía el Panteón, que había intentado restaurar[67] (fig. **210**)[68] y que llegó a tomar como modelo en la iglesia de S. Maria Assunta en Ariccia (fig. **211**)[69], resulta extraño que planteara la fachada de S. Andrea con dos niveles en vez de uno, como en el modelo clásico.

Más sorprendente, por otra parte, resulta la lectura del muro delante de la iglesia, que impedía la observación frontal de la fachada. Si observamos la copia del *chirografo*, que Bernini entregó a Camillo Pamphili, encargado de aportar los fondos para la construcción de la iglesia (fig. **212**)[70], vemos que la separación entre

[67] Tod A. Marder, "La chiesa del Bernini ad Ariccia", dentro de *"Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei.Settecento"*, a cargo de Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, tomo I, p. 261.

[68] Dibujo de Gian Lorenzo Bernini, hecho después de 1657, que corresponde al estudio para el aislamiento del Panteón y la ordenación de la plaza della Rotonda. Se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, códice Chigiano a. I. 19, f. 66, y aparece al menos en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, ficha 171, y en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, fig. 83.

[69] Dibujo de Gian Lorenzo Bernini, que se conserva en Ariccia, en el Palazzo Chigi, y aparece al menos en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, fig. 18, y en Tod A. Marder, "La chiesa del Bernini ad Ariccia... cit", fig. 18.

[70] El dibujo de Gian Lorenzo Bernini o de su taller es una copia de la planta del primer chirografo, se conserva en Roma, en el Archivio Doria Pamphili, y aparece al menos en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. 4.

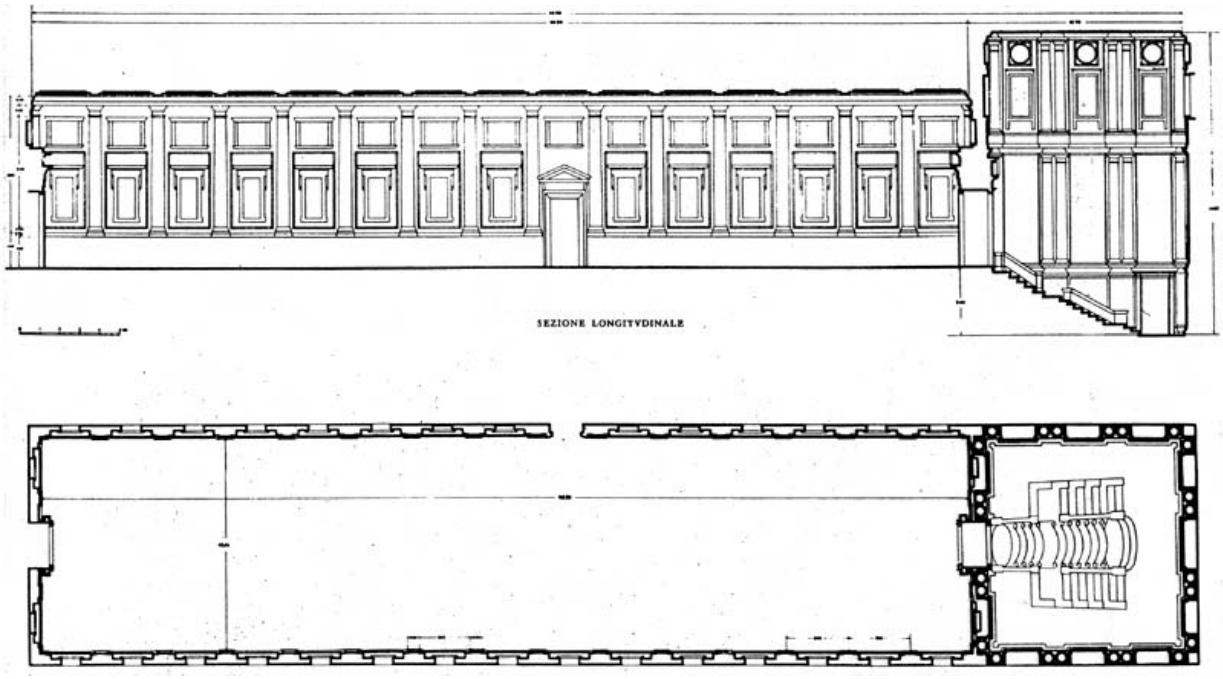
el muro y la fachada es menor que la anchura de ésta, y que al patio se accede por dos puertas colocadas en los extremos de la pared. El muro impide la visión de la fachada desde la calle y desde dentro ésta sólo es posible en escorzo. Como en la iglesia de S. Lorenzo en Miranda, colocada dentro de la *cella* del templo romano de Antonino y Faustina, en el Foro Romano, la visión frontal de la iglesia es imposible y su imagen debe ser construida mentalmente, recorriéndola y componiendo los fragmentos. El muro impide la visión frontal de la fachada, y con ello la imagen sintética del alzado. La fachada se descubre al cruzar la puerta, a corta distancia y de lado. El campo visual no permite abarcarla sin tener que desplazar la vista sobre su volumen. La fachada siempre se observa desde abajo, nunca de frente. El conocimiento de la fachada es difícil, requiere esfuerzo y nunca llega a ser completo.

Del mismo modo que la colocación del obelisco frente a S. Pedro impidió la visión frontal de la fachada y la planta en tenaza de la columnata de Bernini, hizo de ello la manera de cambiar su percepción, aquí el recorrido procesional convierte en proceso místico la entrada a la iglesia. Respecto de la columnata de S. Pedro Giulio Carlo Argan dice: "*desde ningún punto de vista se debía ver todo el edificio... La obra no se presentaba como un organismo cerrado, sino como una sucesión y variación continua de perspectivas y aperturas espaciales. Como cualquier espectáculo, tenía sus tiempos de desarrollo. Está hecho para el visitante que lo recorre y lo rodea. Cada nueva perspectiva se coordina con las ya vistas y prepara las próximas. La admiración se convierte en un juego de memoria y de imaginación, hasta el punto que podríamos decir que la basílica vaticana, tal y como la presenta Bernini, es más para ser imaginada que vista*[71]".

El patio, que aísla la iglesia del exterior, corresponde a la tradición de las capillas de seminarios, que pretendían proteger a los novicios del bullicio y las malas costumbres de la calle[72]. El muro da a entender que la iglesia es exclusivamente para los novicios. Aunque el muro permite ver la parte superior de la fachada, impide tener idea de cómo es en realidad. La forma simple y central de la planta da al volumen exterior de la iglesia un carácter singular y enérgico. La iglesia no está dentro del patio, como el templete de S. Pietro in Montorio de Bramante, sino que lo invade y lo ocupa con la mitad del óvalo. Tampoco se parece a la disposición de S. Maria della Pace en la que, pese a adelantar el volumen de la iglesia en el espacio vacío de la plaza permite una visión lejana frontal y un acercamiento progresivo. Bernini estrangula el patio con la mitad del óvalo, dividiéndolo en dos partes, y en el lugar de máximo acercamiento, donde se crea la máxima tensión, coloca la puerta de entrada, en contra de lo que parecería ser una disposición

[71] Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 316.

[72] "*per le canzone, et indecenze, che in simili strade si sogliono sentire*", de *Notizie istoriche appartenenti alle cappellette di S. Stanislao Koska*, escrito probablemente por el Padre Ranieri Carsughi, rector del noviciado jesuita desde 1696 a 1704, tal como aparece en Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 26, nota 43.



213. Dibujo de Apolloni de la planta y la sección de la Biblioteca Laurenziana, de Miguel Ángel

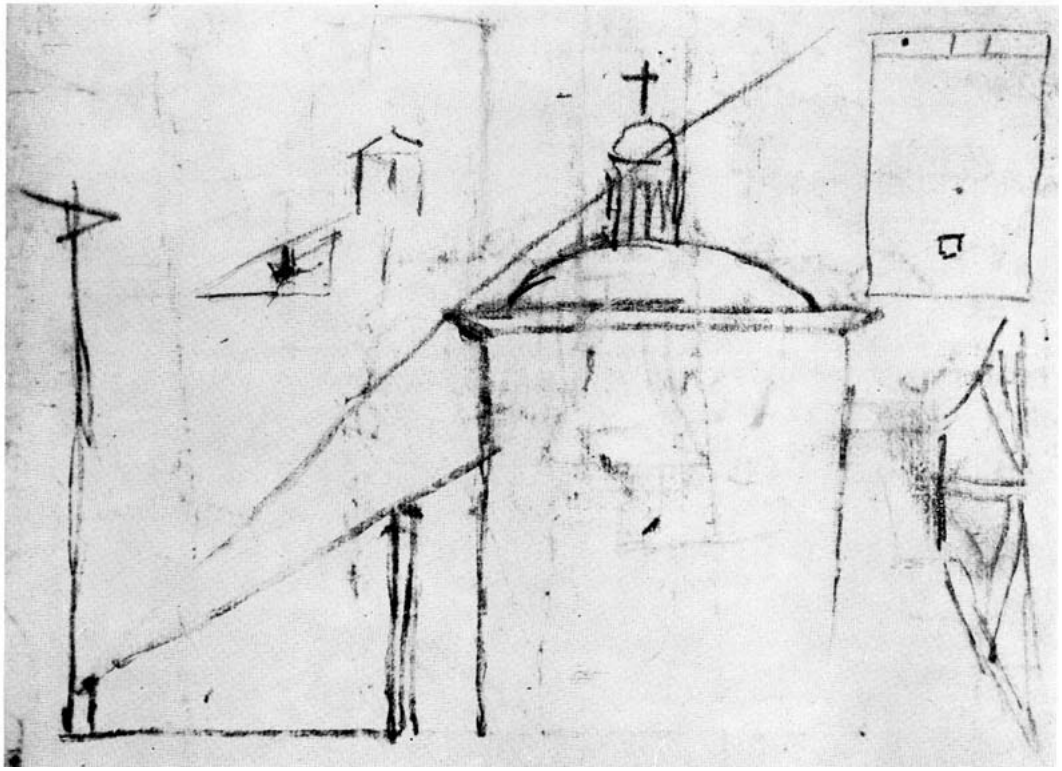
normal. Parece lógico pensar que si Bernini no colocó la iglesia en el extremo del patio, fue porque no buscaba la visión lejana de la fachada.

Las puertas del muro acceden a las dilataciones laterales. El que accede desde la calle entra a un patio asimétrico, la visual frontal conduce a un muro recto sin interés. A la izquierda, o la derecha, se alza la alta pared ovalada y enérgica escasamente articulada con pilastras, posiblemente. Desplazando la vista por este volumen se descubre en escorzo la puerta de entrada, mucho más articulada, en el punto de mayor proximidad entre la pared de la iglesia y el muro de la entrada. En esta parte, la distancia entre la fachada y la pared es de unos 30 palmos, unos siete metros y medio, la mitad de la anchura de la fachada y menos de un tercio de su altura, si ésta era tal como Wittkower y Kitao suponen[73]. La sensación de opresión recuerda en cierto modo el vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana, de Miguel Ángel, donde la escalera irrumpe en el vestíbulo y se detiene a escasa distancia de la pared, a una distancia tres veces menor que el ancho total de la escalera (fig. **213**)[74]. Tolnay sugiere para este vestíbulo la imagen del *Purgatorio, un lugar de catarsis*, donde el visitante que accede a la escalera experimenta *la más extraña sensación*: *la preparación espiritual para el ingreso a la sala de lectura*[75]. La puerta de la iglesia, su fachada simbólica, no se orienta hacia el espacio libre del patio, sino hacia la pared. No hacia donde puede ser observada, y por tanto,

[73] Según las medidas que cita Timothy Kaori Kitao, en "Bernini's Church Façades... cit.", p. 278, nota 59.

[74] Planta y sección de la Biblioteca Laurenziana, según Apolloni, que aparece en James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel... cit.*, fig. 37.

[75] "It is the spiritual preparation for entrance to the reading room", de Charles de Tolnay, *Michelangelo... cit.*, p. 135.



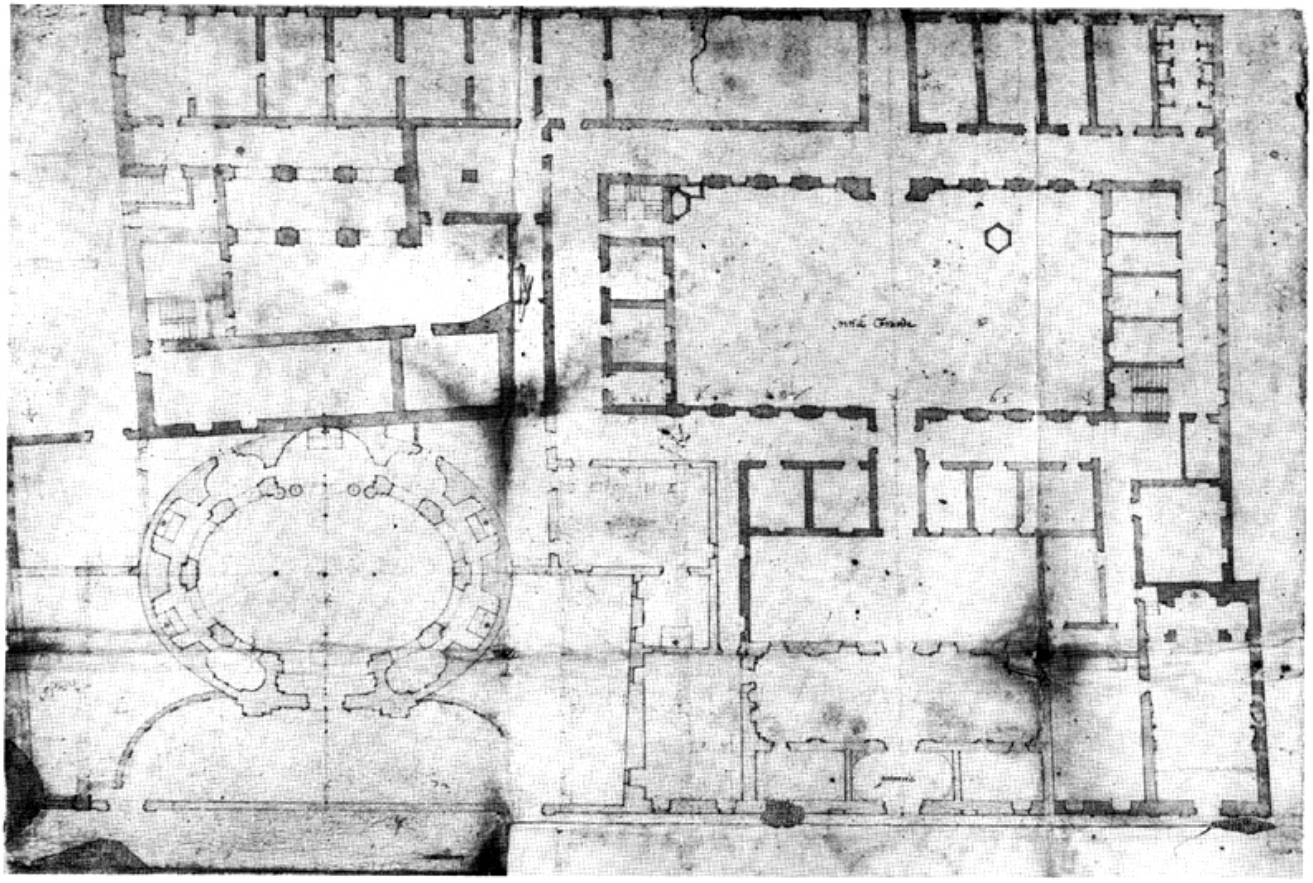
214. Dibujo de Bernini del proyecto de la iglesia de S. Maria Assunta en Ariccia

conocida y dominada, sino en cambio, en su eje ceremonial, de difícil acceso visual. En esta posición, la fachada permite intuir su grandeza de tamaño, pero impide su conocimiento objetivo. De este modo la disposición de la iglesia persigue una experiencia mística preparatoria para el acceso al interior de la iglesia.

Accediendo al patio desde la calle, se observa primero el lateral curvo de la iglesia y luego su fachada pero, dada la proximidad, no se ve frontalmente sino de lado y desde abajo. Esto vuelve a alejar la fachada del observador Es imposible contemplar su imagen formal, la vista no sirve para conocerla. El conocimiento sólo es posible mediante la experiencia espiritual. Según Fagiolo dell'Arco, la iglesia reproduce el drama del martirio y la ascensión de S. Andrés[76]: la entrada, con el agobio de los planos enfrentados, es el martirio, y el interior, donde Bernini concentra la riqueza de materiales y las apariciones celestiales, es la ascensión.

La disposición se hace en busca de este efecto místico, pero el método es teatral, está pensado en perspectiva y no en proyección ortogonal. Bernini dispone los accesos y los recorridos para colocar al que entra a los pies de la fachada sin poderla haber visto de lejos, y habiendo de alzar la vista para descubrir su forma y la altura inaccesible de su fachada, en un proceso por el que la fachada se construye no para ser vista sino sentida.

[76] *"Tutta la chiesa berniniana infatti è in funzione del dramma doppio (Martirio e Ascensione) vissuto da sant'Andrea"*; Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 61.

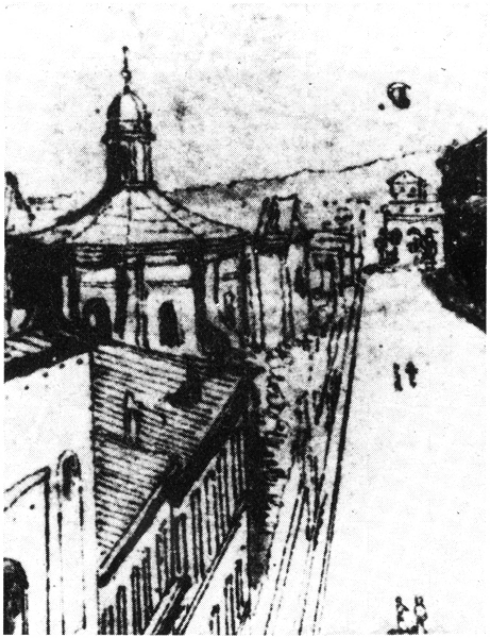


215. Parte superior del segundo chirógrafo de S. Andrea al Quirinale, de 1659. La parte inferior aparece en la fig. 217

Aunque no se conserva un alzado de la fachada, una muestra de esta concepción en perspectiva de Bernini se halla en un dibujo que hizo cuando estudiaba la disposición del frente de la iglesia de S. Maria Assunta en Ariccia (fig. **214**)[77] y que recuerda la relación entre la pared de S. Andrea y el cuerpo de la iglesia. El dibujo parece querer valorar la ocultación de los cuerpos adelantados de la iglesia sobre los retrasados, con un interés que parece derivado de las consecuencias que el adelantamiento de la fachada de S. Pedro tuvo sobre la visión de la cúpula de Miguel Ángel. Por otra parte el dibujo muestra que a Bernini le interesaba saber cómo se vería el edificio, cuál sería la relación visual entre las partes. Como aquí, Bernini debió tener en cuenta una sección similar en el primer proyecto de S. Andrea al Quirinale, y debió ser consciente del efecto que el volumen de la iglesia tenía a la corta distancia desde la que era posible su observación. Como muestra el dibujo, Bernini *pensaba en perspectiva*, en función de cómo el observador vería el edificio, pero controlaba este resultado por medio del dibujo ortogonal.

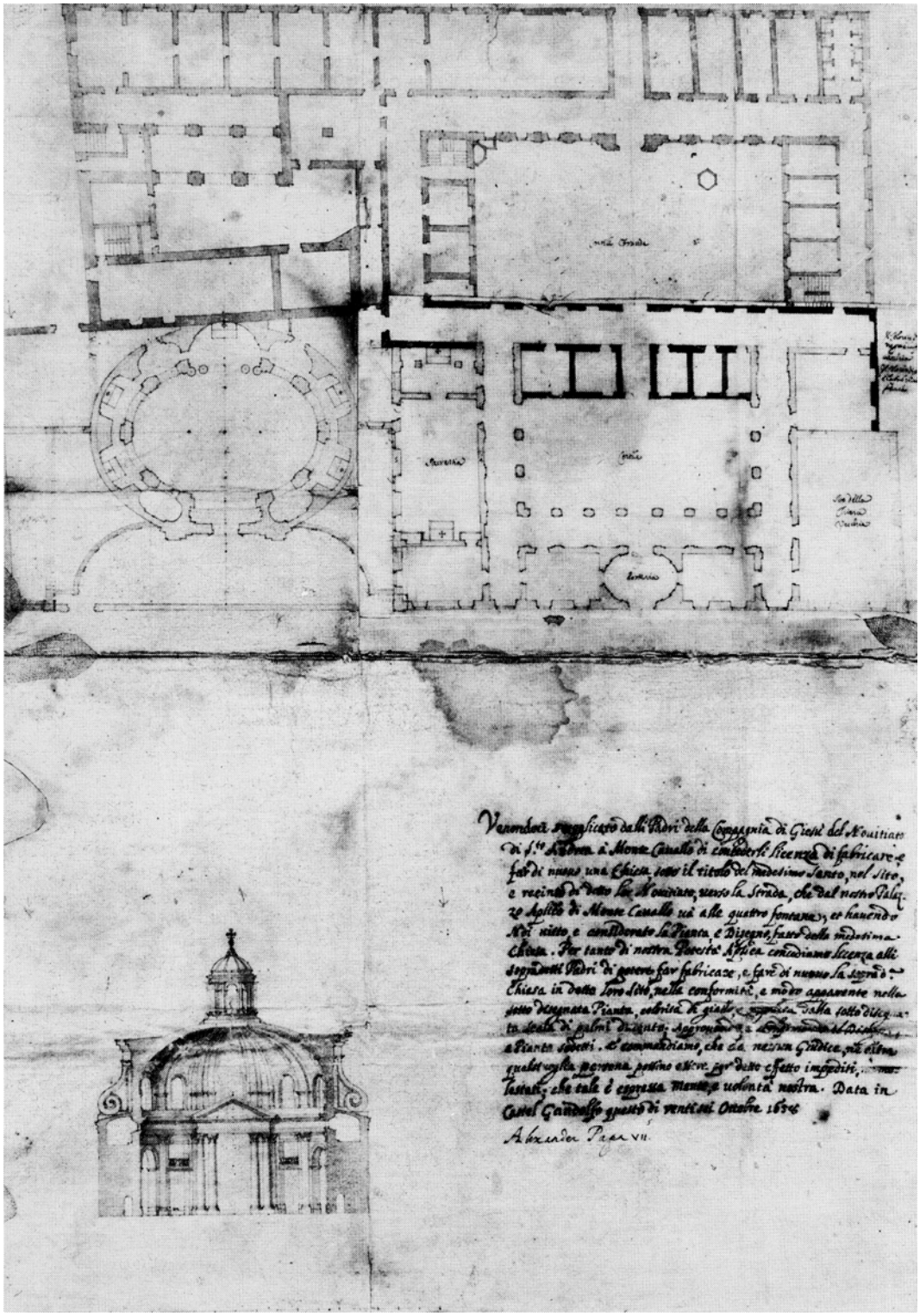
En cuanto al uso de la proyección ortogonal por parte de Bernini, quisiera centrar la atención de nuevo en el quirógrafo que Bernini prepara para ser firmado por el

[77] Dibujo de Bernini, que se conserva en Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, códice Chigiano a. I. 19, f. 14v, y aparece al menos en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, en *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini... cit.*, fig. 94a



216. Dibujo de L. Cruyl de con vista en escorzo de S. Andrea al Quirinale

papa. Es un documento técnico, el proyecto que de manera oficial se presenta para solicitar su licencia. El dibujo, por tanto, es claro y preciso, pero además es fácil de leer y grato a la vista. Bernini ordena en él la información en función del tamaño del papel y según una rígida estructura geométrica que permite visualizar claramente los elementos que lo componen. La mitad superior está ocupada por la planta, que abarca prácticamente toda la anchura del papel. En la planta se distingue la iglesia, en el cuarto inferior izquierda, y el noviciado de los jesuitas en el resto. Como se trata de una reforma, la planta está dibujada con dos colores: en negro se señala la sección de las paredes que se conservan y en amarillo la de las paredes nuevas. Bajo la planta y centrada con la hoja, se inserta una escala gráfica cuya anchura es aproximadament la mitad de la planta. Bajo ella y alineada diédricamente con la planta, dibuja la sección transversal. El espacio libre a la derecha de la sección es ocupado por el texto contractual, que acaba siendo firmado por el papa. Este texto se extiende desde el centro de la página hasta el extremo derecho de la planta y forma un rectángulo denso que hace resaltar el espacio libre a su izquierda, ocupado por la sección. Es posible, de este modo, independizar una unidad formada por la planta amarilla, la sección y el espacio, blanco a la izquierda del papel, y el texto a la derecha. La sección muestra el interior de la iglesia, pero no por ello utiliza la perspectiva. Mantiene, en cambio, la proyección ortogonal y reproduce la forma del espacio interior con el dibujo de las sombras, suponiendo que la luz entra por el hueco que ha producido la sección. Las sombras, por tanto, no son reales, pero su uso permite sugerir la tercera dimensión del espacio. Bajo la sección, centrada con su eje, y por debajo de la firma del papa aparece, con un tamaño de letra inferior, el nombre del autor del proyecto: *Disegno originale del Cav. Bernini*.



217. Dibujo de Bernini o de su taller, de 1669, del segundo chirografo de S. Andrea al Quirinale, con la hoja que se añadió para la ampliación de la sacristía

Antes del 8 de agosto de 1659[78] se aprobó un segundo *chirografo*, que introducía algunas modificaciones sobre el proyecto inicial (fig. **215**[79]). El dibujo es una réplica el anterior documento, compuesto por la planta de la iglesia y el noviciado, grafiada también en negro y amarillo, una sección transversal y el texto del compromiso firmado por el papa. La fachada ahora está flanqueada por pilastras superpuestas, más anchas y por tanto más altas. El frente plano de la fachada es ahora más estrecho[80] y su proyección, respecto del cuerpo oval es menor. El resultado es un edículo simple con pilastras gigantes, similar al existente actualmente y a la fachada no construida de S. Maria del Popolo. Esta reducción en anchura y profundidad, del frente plano de la iglesia, suaviza la tensión entre la fachada y el muro, aunque se compensa con la utilización de pilastras gigantes agrupadas. Si la fachada era tal como Wittkower y Kitao suponen, la utilización de un edículo de pilastras gigantes la simplificaba. Si era como supone Borsi, el efecto era más enérgico. De todos modos, la simplificación de la estructura y la acentuación de su expresividad, aumentaba la tensión entre la fachada y muro, y el valor de la tensión mística.

De esta época se conserva un dibujo de S. Andrea al Quirinale, hecho por Lieven Cruyl en 1665 (fig. **216**)[81], que muestra lateralmente la fachada de la iglesia con el edículo gigante y el muro recto frente a él.

En 1669[82] Bernini presentó una modificación de este proyecto, para satisfacer las demandas de los jesuitas que pedían un espacio mayor y regular para la sacristía, resuelta en las propuestas iniciales en forma de L, para acomodarse a la forma del patio (fig. **217**[83],comparar con fig. **215**). La ampliación de la sacristía implicaba

[78] Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 223.

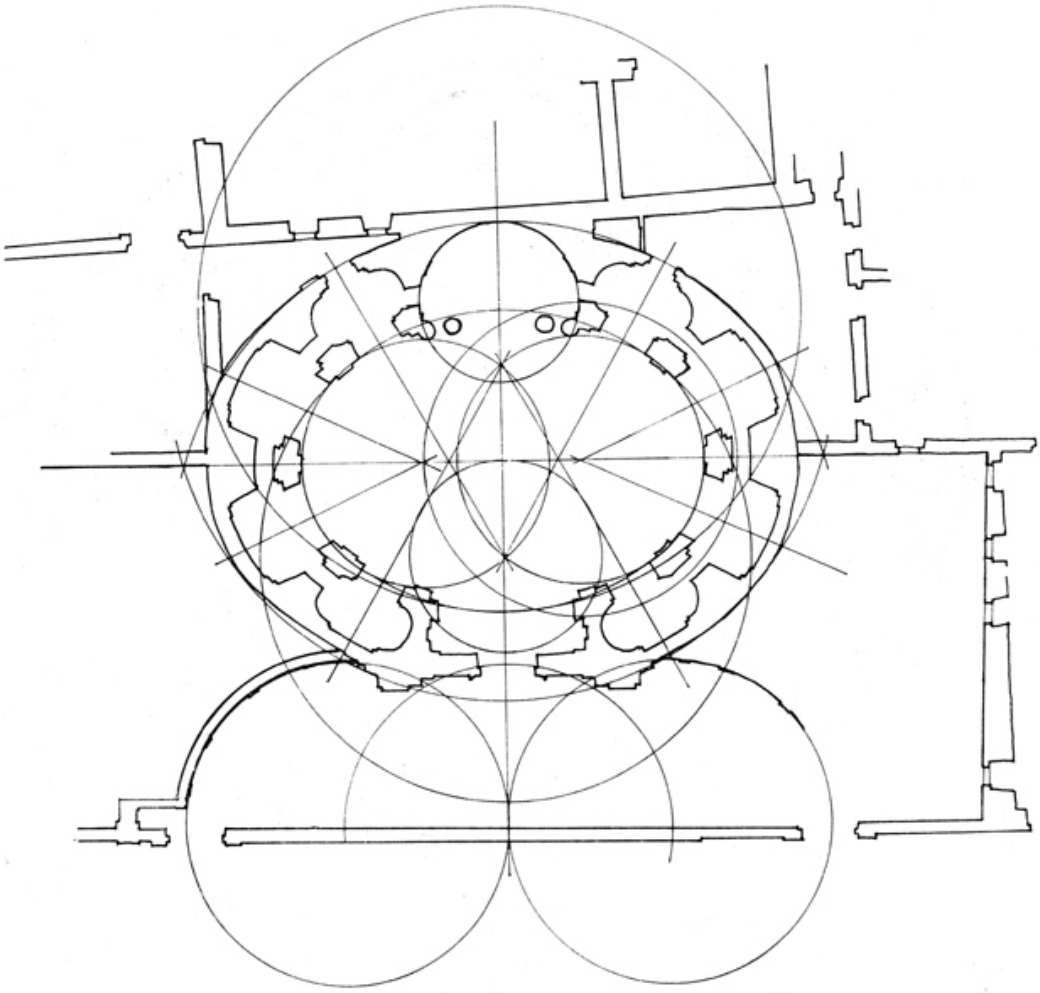
[79] Dibujo de Gian Lorenzo Bernini, o de su taller, que se conserva en el Archivio di Stato de Roma, Disegni e Mape, cartella 84, N. 476 II. La imagen que se reproduce corresponde a la parte superior del segundo quirógrafo. La parte inferior se muestra en la figura 214, junto con el añadido de una variante de la parte superior, unida en bisagra al quirógrafo original. Aparece al menos en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 9, en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. 10 y en Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 12.

[80] El frente es de 58 palmos, 2 menos que en el primer quirógrafo; según Timothy Kaori Kitao, en "Bernini's Church Façades... cit.", p. 26.

[81] Aparece al menos en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 10.

[82] Según aparece en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 227. Esta fecha es la más difícil de precisar. Las paredes curvas se mencionan por primera vez en 1669 pero, según Connors, Bernini pudo haberlas decidido en 1667, cuando murió el papa Alejandro VII, o antes, entre 1661 y 1663, coincidiendo con el proyecto de S. Maria dell'Assunzione, en Ariccia; Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 27.

[83] El dibujo muestra el quirógrafo completo, con el añadido de la modificación en la parte superior, a la derecha de la planta de la iglesia. La lámina de la modificación está pegada al quirógrafo por su lado inferior, a modo de bisagra, de modo que su movimiento permite comparar la propuesta inicial y la modificación. El dibujo fue publicado inicialmente en Timothy Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades... cit.", fig. 23-25, y posteriormente al menos en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 6, en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. 10 y 14, y parcialmente en Franco Borsi, *Bernini Architetto...*



218. Trazado regulador de la planta del segundo quirógrafo de S. Andrea al Quirinale

invadir el patio, por lo que Bernini resolvió eliminarlo y sustituirlo por la exedra de muros curvos actual. En la planta del segundo *chirografo* (fig. **215**), ésta aparece dibujada a lápiz, con la sección rayada, y su interrupción en el lado derecho muestra que se dibujó cuando la segunda hoja estaba ya unida[84]. Parece evidente que Bernini prescindió del patio al ver reducida su superficie lateral[85]. La tensión que producía la proximidad entre la fachada y el muro de cerramiento perdía su significado si se eliminaba la dilatación previa del patio.

---

cit., fig. 129, en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, y en Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 3 y 12.

[84] Según Connors, en 1670; Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 26.

[85] *"È probabile che a questo punto, quando cioè il cortile diventava troppo stretto o dissimmetrico, sia scattata l'idea dell'esedra semicircolare rinunciando alla privacy del patio interno e mettendo la chiesa in diretto rapporto con la strada e con la città*" ("Es probable que en este punto, cuando el patio se hacía demasiado estrecho o asimétrico, surgiera la idea de la exedra semicircular renunciando a la *privacy* del patio interior y poniendo la iglesia en relación directa con la calle y con la ciudad"), según Franco Borsi, en *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, p. 28.

Renunciar al patio como elemento de mediación entre la calle y la iglesia, implicaba cambiar el modo de presentación basado en el recorrido y en la sucesión de momentos calculados, por otro basado en la disposición escenográfica. *Los nuevos muros... crean un escenario público para la iglesia. Realzan la composición de la fachada y la sacan a la vista del público*[86]. La iglesia deja de ser privada y se convierte en pública, su conocimiento ya no es una experiencia interiorizada, sino un espectáculo compartido, *la iglesia se convierte en un teatro*[87]. Según Fagiolo dell'Arco, *esta renuncia... está motivada por razones "teatrales". Después de la invitación oficial aunque sumisa de la fachada, el espectador se encuentra de golpe en un ambiente de una inesperada extensión, de una riqueza imprevisible: y el efecto de sorpresa es fortísimo*[88], cuando se accede al interior. El *teatro* se produce entonces en el tránsito de dilatación-contracción-expansión, la exedra que ensancha la calle y muestra el edículo y la puerta de acceso, la interiorización en el paso por ella y el descubrimiento de la *maravilla*[89] interior. La sublimación se ha hecho realidad y la experiencia mística ha desaparecido.

Los muros curvos de la exedra fueron recortados posteriormente para ensanchar la calle, pero el análisis del primer trazado (fig. **218**)[90] muestra que son geométricamente la mitad de dos círculos, y que este medio espacio vacío está relacionado con el medio óvalo lleno del edificio visible detrás[91]. Su forma está relacionada con el volumen curvo del edificio, aunque no es la continuidad de la fachada. *Estos brazos no tienen el mismo valor, el mismo peso que la fachada: están de algún modo diferenciados, constituyen una especie de mediación, mejor dicho, una especie de contraste proporcional*[92]. En su trazado inicial era más evidente su lectura como *abrazo para captar la atención de los fieles*[93]. Según Fagiolo dell'Arco, *está claro que Bernini quiere caracterizar sobre todo el espacio interno: por eso no hay que extrañarse si la fachada es descarnada. Lo*

---

[86] *"The new walls... create a civis setting for the church. They enhance the composition of the façade and bring it out to public view*", según Timothy Kaori Kitao, en "Bernini's Church Façades... cit.", p. 278.

[87] Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 61.

[88] *"... questa rinuncia non è casuale né arbitraria... perché è motivata da precise ragione 'teatrali'. Dopo l'invito ufficiale ma dimesso della facciata, lo spettatore si trova di colpo in un ambiente dalla inaspettata vastità, dalla ricchezza imprevedibile: e l'effetto do 'sorpresa' è fortissimo*"; tal como aparece en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 62.

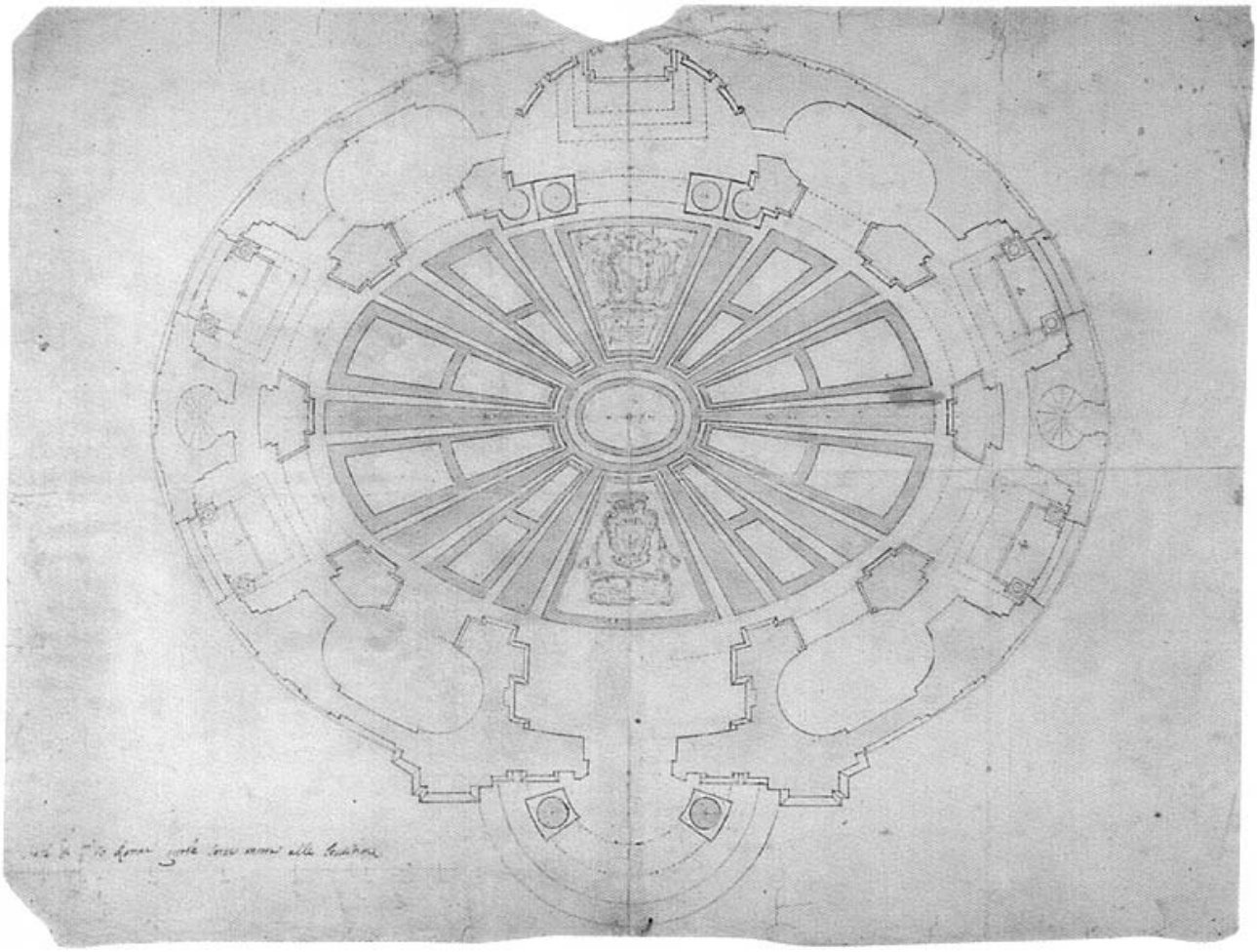
[89] Según Fagiolo dell'Arco, la maravilla es uno de los cánones de la poética de Bernini; en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 192.

[90] Trazado regulador de la planta del segundo quirógrafo, que pertenece a Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. texto 22.

[91] *"...una massa 'in vuoto' equivalente al 'pieno' del volume visible retrostante"* ("... una masa 'en vacío' equivalente al 'lleno' del volumen visible que está detrás"); según Franco Borsi, en *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, p. 28.

[92] *"Queste braccia non hanno lo stesso valore, lo stesso peso che ha la facciata: sono in qualche modo differenziate, costituiscono una specie di mediazione, anzi una especie di contrasto proporzionale*", según Franco Borsi, en *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, p. 28.

[93] Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 61.



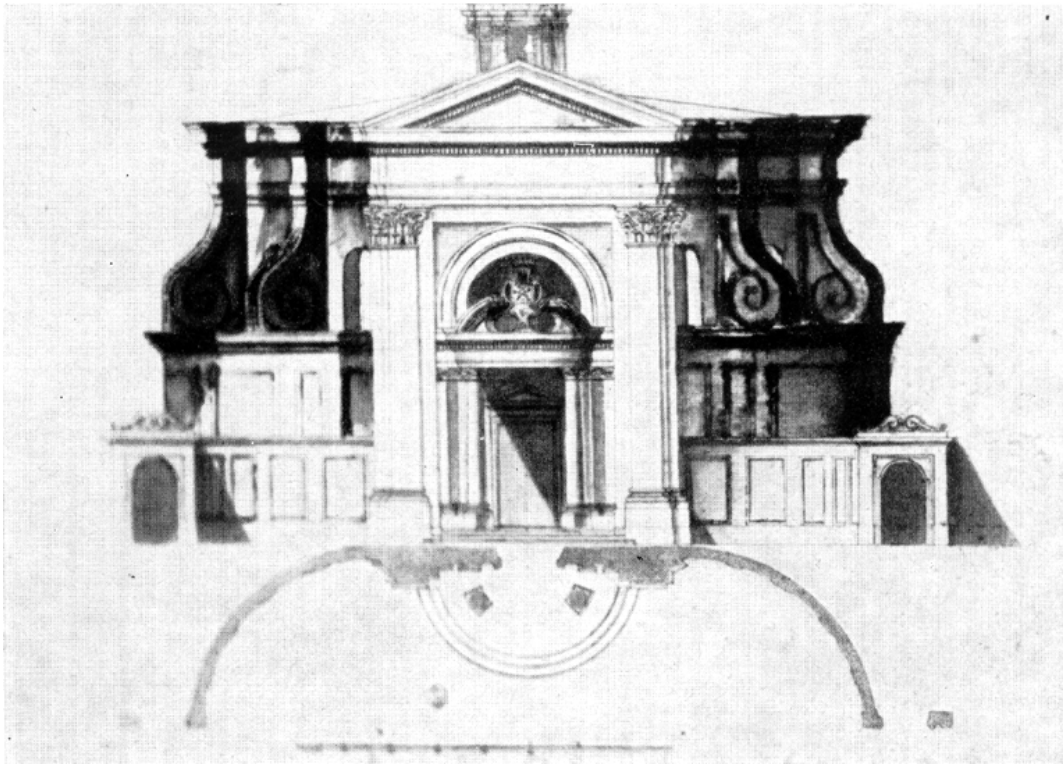
219. Dibujo del taller de Bernini del proyecto de 1670, con el diseño del pavimento y el pórtico de la entrada

que cuenta... es la representación: el exterior actúa únicamente como objeto de reclamo[94].

Un nuevo dibujo, de 1670, introduce la última modificación de la fachada, el pórtico semicircular del edículo (fig. **219**)[95]. El pórtico convexo recuerda el de S. Maria della Pace, de Cortona (1656) (fig. **57**), y está formado por dos columnas, un entablamento curvo y un frontón curvo partido, en el que aparece suspendido el exagerado emblema de la familia Pamphili. El dibujo muestra que originalmente la escalera sólo tenía cuatro peldaños y no los dieciséis que actualmente tiene, que se

[94] *"È chiaro che Bernini vuole caratterizzare soprattuto lo spazio interno: perciò non dobbiamo meravigliarci se la facciata è scarna. Quel che conta, come a teatro o anche al circo... è la rappresentazione: l'esterno agisce unicamente come manifesto ri richiamo*"; tal como aparece en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 61.

[95] El dibujo es de Mattia De'Rossi, que entonces trabajaba para Bernini y se completaba con un alzado que se ha perdido. Se conserva en el Archivio di Stato de Roma, Disegni e Mape, cartella 84, N. 476 I, y aparece al menos en Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", fig. 19, en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. 1, en Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, fig. 130



220. Grabado de Carlo Quadri de la iglesia de S. Andrea al Quirinale

añadieron en el siglo XIX, cuando se bajó el nivel de la calle. El entablamento continúa la cornisa exterior de la iglesia que, por detrás del edículo, se proyecta en el interior del espacio delantero. En el dibujo no aparece el muro curvo, que aunque debió estar decidido anteriormente, no se construyó hasta 1676[96]: en este año aparece la fachada, tal como es actualmente aunque sin los peldaños añadidos a la escalera, en un grabado de Giovanni Battista Falda (fig. **221**)[97].

Es interesante, por último, traer aquí otro dibujo, no ya de Bernini o de su taller, sino el que Carlo Quadri preparó para el *Insignium Romae Templorum Prospectus*, de Giovanni Giacomo de Rossi (fig. **220**)[98]. El dibujo muestra la composición diédrica de la fachada y la planta de la exedra, el edículo y el pórtico curvo. El alzado es una proyección ortogonal que utiliza las sombras para hacer expresivos los relieves y la profundidad. De este modo diferencia el plano del edículo del cuerpo retrasado de la iglesia, el primero con sombras suaves que marcan las aristas, y el segundo oscuro y con sombras violentas. Mediante el degradado de la

[96] Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 227, y Joseph Connors, "Bernini's S. Andrea al Quirinale... cit.", p. 27.

[97] Giovanni Battista Falda, *Il nuovo teatro delle fabriche di Roma*, III, Roma, 1676, lamina 13. Aparece al menos en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, fig. 18, en Timothy Kaori Kitao, en "Bernini's Church Façades... cit.", fig. 27, y en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 11.

[98] El dibujo de Carlo Quadri se conserva en Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 3681 A, y fue grabado por Bartoli; según consta en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, p. 30, y fig. 17, en donde aparece.

221. Grabado de G. B. Falda de la iglesia de S. Andrea al Quirinale

222. Grabado de G. Vasi de la iglesia de S. Andrea al Quirinale

acuarela expresa la curvatura del óvalo y la de la pared delantera. Respecto de ellas, el edículo se recorta como un elemento independiente, simple (y perfecto). Si se compara este dibujo con la perspectiva de Giovanni Battista Falda, o con el que

hizo Giuseppe Vasi (fig. **222**)[99], vemos que el alzado de Quadri, con el fuerte contraste de luces y sombras, está más próximo al primer proyecto de Bernini y que las perspectivas de Falda y Vasi, con la incorporación del teatro urbano, lo están del proyecto final. En el dibujo ortogonal de Quadri hay un contraste violento, y en cierto modo irreal, entre el edículo frontal y el cuerpo curvo de la iglesia, el frente blanco e inexpresivo, contra el fondo oscuro y tenebroso. El mismo contraste se producía también en el grabado de Regniart, de S. Andrea della Valle (fig. **38**), entre el plano del fondo y el plano principal, pero allí el frente es un elemento independiente del fondo del crucero, el contraste es una necesidad gráfica para separar lo que podría confundir si se leyeran juntos. En el dibujo de Quadri el contraste es más conceptual, la superficie plana opuesta a la curva, la inerte a la activa, lo que destaca por su simplicidad gigante, con lo que se articula y se adapta para soportar el peso de la cúpula.

[99] El grabado de Giuseppe Vasi forma parte de *Delle Magnificienze di Roma antica e moderna*, y aparece al menos en Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale... cit.*, 1747-1761, fig. 19.

Las pilastras pareadas con su cornisa marcan el inicio de la iglesia pero también el final de la edificación vecina[148]. La fachada es una franja abierta en el bloque de edificación, en este sentido, similar a la interrupción que se producía en el Ospedale de S. Gallicano. Entendida así, la fachada sólo son los huecos en el interior de una superficie vacía , sin ningún tipo de adjetivación. Como en S. Maria in Campitelli (fig. **185**), el inicio de la fachada es el límite del edificio vecino y la fachada real es el vacío entre ellos. De este modo Rainaldi pudo colocar un edificio exento en el centro de un bloque de edificación. Aquí, en cambio, no hay nada, sólo dos huecos flotando en el espacio intermedio, el interior vacío de un paréntesis. Del mismo modo a como ocurría también en Ss. Giovanni e Petronio dei Bolognesi y en S. Egidio.

Se conserva un dibujo de la fachada en un grabado de Vasi (fig. **246**)[149]. En el mismo dibujo aparece la fachada de S. Girolamo della Carità. La lámina lleva el título de la iglesia, pero ésta aparece en segundo plano, medio oculta por la sombra del palacio Mastrozzi, mientras S. Girolamo della Carità, a un lado de la lámina, está en primer plano, con un tamaño mayor y claramente iluminada. La comparación de ambas fachadas permite ver la fachada de S. Caterina de la Rota como el fin al que tendía la de S. Girolamo della Carità, en su voluntad por despojar la franja central de elementos materiales, trasladando a los márgenes los elementos enérgicos. El vació, sin embargo, que en S. Girolamo asumía un significado que derivaba de la propia lectura de la fachada, de la relación entre el nivel inferior y el superior, y de la progresión de elementos verticales enérgicos que se detenían bruscamente en los márgenes de la franja central, aquí es un valor en sí, cuyo significado no parece resolverse en la propia fachada, sino en el contraste entre ella y el entorno, fuera de si.

Ir a siguiente: "*Ss. Re Magi (1662)*"

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

(http://www.mindeguia.com)

[148] Funcionalmente todo el bloque pertenece a la misma comunidad religiosa.
[149] Grabado de Giuseppe Vasi, que pertenece a *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, de 1756, libro 6º, lam. 111.