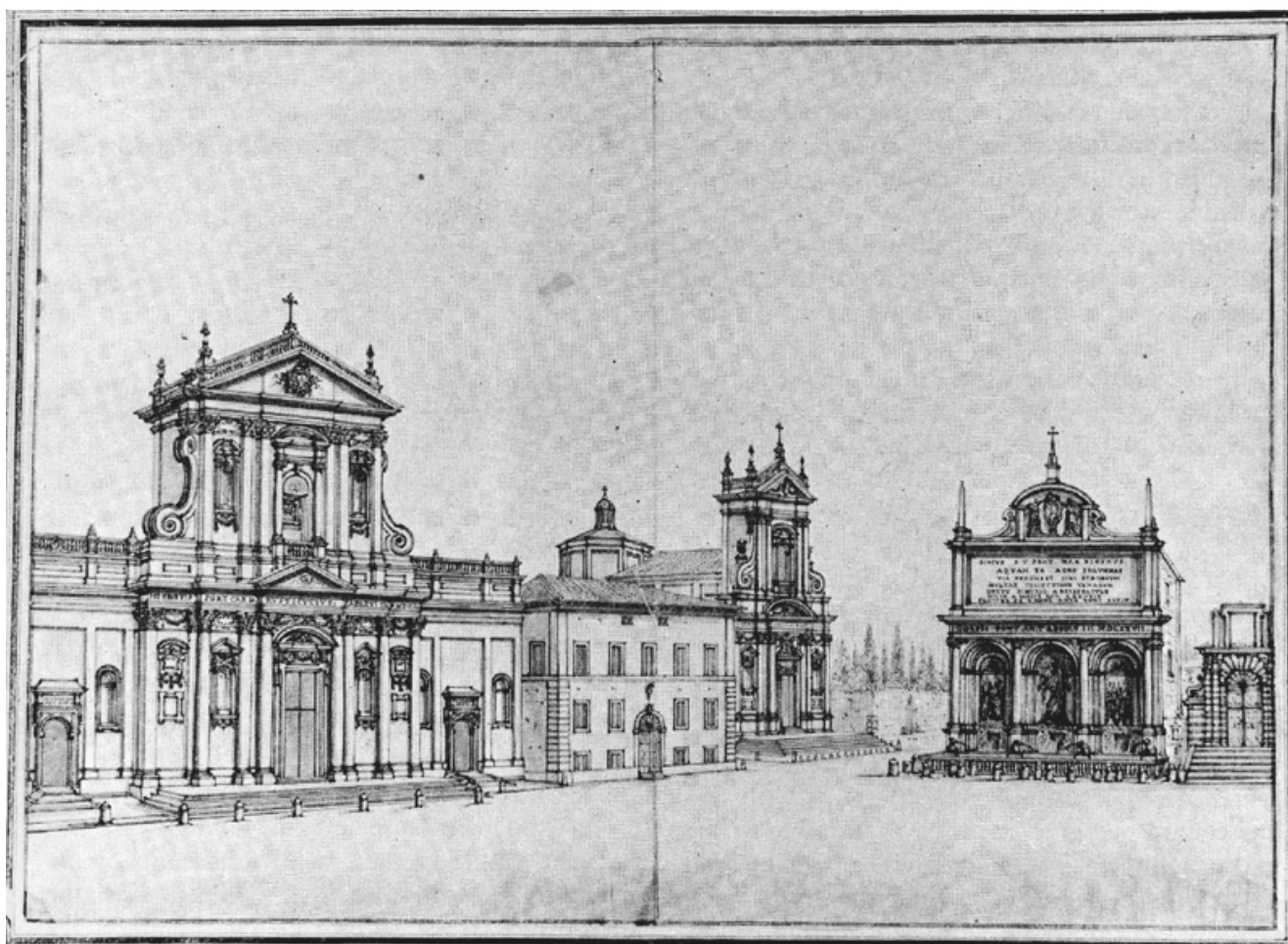


## LA ESTRUCTURA MATERIAL



21. Grabado de Israel Silvestre de las iglesias de S. Susanna y S. Maria della Vittoria

**S. Susanna (1597)**

*Arquitecto: Carlo Maderno*

Esta fachada rompe con el período de inercia que sucede a la construcción del Gesù. Maderno continúa el proyecto de Vignola, *pero lo desarrolla con acentuación plástica... en un crescendo plástico que culmina en el eje central*<sup>1</sup>. Maderno no adelanta los planos de la pared sino la estructura portante, los soportes y los entablamentos, manteniendo el plano posterior continuo. Las pilastras planas de los laterales se convierten en columnas adosadas en el tramo intermedio y en columnas aisladas en el central, y tanto los relieves de los plafones-nichos-puerta, como las profundidad de los vuelos, se acentúan progresivamente

<sup>1</sup> Giulio Carlo Argan, *La arquitectura barroca en Italia*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1979, p. 24; T.O.: *L'Architettura barocca in Italia*, Milán, Aldo Garzanti, 1957.



22. Fachada de S. Susanna

hacia el centro. En el nivel superior Maderno sustituye las columnas por pilastras, con un resalte sólo visto en las fachadas del nivel superior de S. Maria dell'Orto, en S. Maria in Monserrato y en S. Giacomo degli Incurabili, de Volterra (fig. 21)<sup>2</sup>. Esta última fachada, en la que trabajó Maderno a la muerte de Volterra, *pudo haber influido en Maderno preparándolo para trabajar con diseños mas concentrados, más verticales de lo que sus predecesores habían favorecido*<sup>3</sup>.

Según los análisis de Portoghesi y de Wittkower, *los parámetros sobre los que actúa Maderno... son dos: la acentuación del relieve que se resuelve con el empleo más amplio de la columna, y el cambio de los elementos tanto respecto a la sucesión como a la superposición... La novedad sustancial es haber extendido el uso de la columna en el primer nivel de toda la zona central y haberlo sustituido encima por un nivel homogéneo de pilastras*<sup>4</sup>. El principio que rige esta

<sup>2</sup> Grabado de Israël Silvestre, que se conserva en Witt Collection, Courtauld Institute, y que aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 149, fig. 53.

<sup>3</sup> "Volterra's façade may have influenced Maderno generically by inducing him to work with a more concentrated, more vertical design than their predecessors had favored"; Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 40.

<sup>4</sup> "I parametri su cui Maderno agisce per rinovare dall'interno lo schema cinquecentesco sono due: l'accentuazione del rilievo che si risolverebbe nell'impiego più largo della colonna, e la commutazione degli elementi sia rispetto alla loro successione che alla loro sovrapposizione... La novità sostanziale sta nell'aver esteso l'uso delle colonne al primo ordine di tutta la zona centrale e di averlo sostituito sopra con un ordine omogeneo di paraste"; Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 86.

*estructura... se basa en una casi matemáticamente lúcida concentración progresiva de vanos, órdenes y decoración hacia la parte central... Maderno comunicó un movimiento dinámico, claramente dirigido, a la estructura horizontal y vertical, a pesar del hecho de que está construido por unidades individuales<sup>5</sup>.*

*La crítica moderna a menudo ha mitificado S. Susanna, haciéndola el manifiesto del barroco, alegando como elementos de novedad y distinción, características que se hallaban en otras obras precedentes... La minuciosa observación... de los datos sobresalientes de S. Susanna no bastan para hacerla una obra revolucionaria, capaz de señalar claramente la línea de desarrollo de un nuevo método compositivo... El procedimiento de Maderno está aún basado en una concepción de la fachada como altorelieve, como masa para modelar... pero aún no como matriz cualificativa del espacio<sup>6</sup>.*

Aunque es evidente el seguimiento del proyecto de Vignola, en la progresión de los cuerpos centrales, y es claro el impacto vitalista de sus relieves, la fachada está concebida gráficamente. La fachada está en el centro de un cuerpo de edificación mayor. Las líneas horizontales del nivel inferior de la fachada se prolongan en esta edificación anexa, formando una franja continua simplificada. Cada una de estas extensiones laterales tiene su propio eje de simetría, cada una formada por tres calles, con una puerta y dos nichos, como el nivel inferior de la iglesia, pero con los órdenes reducidos a franjas abstractas y esquemáticas, y con un relieve escaso. La fachada de la iglesia se aísla de estas extensiones adelantando su plano principal, y con los laterales bajos de la fachada, que son una transición entre la edificación anexa y el cuerpo central. El cuerpo vertical de la fachada se distingue de los laterales por su mayor relieve, pero sobre el primer entablamento coloca pilastras y bajo él columnas. El expresivo relieve de las pilastras del nivel superior continua en las columnas del nivel inferior. Los dos niveles forman una unidad expresiva vertical, frente a la falta de relieve del cuerpo horizontal (fig. 22). De este modo, la fachada es la intersección de la franja horizontal y la vertical, en la que cada una de las partes muestra claramente sus diferencias, sin modular, con contrastes vivos.

Los cuerpos centrales forman una unidad vertical expresiva, mientras que las prolongaciones laterales, inexpressivas, tienden a diluirse, por su escaso relieve, en el cuerpo de la edificación vecina, que es una prolongación imprecisa de las líneas

<sup>5</sup> Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura... cit.*, 111.

<sup>6</sup> “*La critica moderna ha spesso mitizzato la S. Susanna, facendone il manifesto del barocco,... le minuziose osservazioni fatte fin qui dei dati di emergenza di S. Susanna non bastano a farne un’opera rivoluzionaria, capace di indicare esplicitamente la linee di sviluppo di un nuovo metodo compositivo... Il procedimento maderniano è ancoa fondato su una concezione dalla facciata come altorilievo, come massa da plasticare oltre che da spatire, ma non ancora come matrice qualificante dello spazio*”, Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 86-87.

horizontales de la iglesia<sup>7</sup>. El problema tradicional de resolver el frente de la iglesia basilical con capillas, ancha en el nivel inferior y estrecha en el alto, se resuelve con un cuerpo principal vertical a doble altura y diluyendo los laterales bajos en el cuerpo de la edificación vecina, de la que forma parte. Esta operación está relacionada con el grabado de Mario Cartaro, del proyecto de Vignola, en el que se rayaban los cuerpos retrasados, para resaltar el cuerpo central vertical. Según Hibbard, la fachada no pretende expresar el carácter de la estructura espacial del interior. El único interés de Maderno es *crear una dramática combinación entre la fachada y los edificios vecinos*<sup>8</sup>.

De Vignola, Maderno utiliza la progresión de los cuerpos centrales, pero no por ello es la consecuencia lógica de su propuesta. La aportación de Maderno al modelo de Vignola es, por un lado, la utilización de la estructura de columnas y el uso de pilastras en alto relieve, y por otro, la ordenación gráfica. La utilización de columnas aisladas en la fachada ya estaba presente en el ejemplo del Panteón y en el proyecto no construido de Miguel Ángel para S. Pedro. Maderno no opta por una estructura de columnas aisladas, sino que intenta incorporar su capacidad vital y expresiva, en la estructura de la fachada plana ortodoxa. Maderno *utilizó la teoría subyacente en la fachada de Vignola para crear una nueva que es columnar, concentrada y dramáticamente escultural, mientras que la de Vignola es relativamente plana, ordenada y cerebral*<sup>9</sup>. Según Hibbard, *fue una elección personal, única y esencialmente artística... hecha por un hombre sensible, clarividente y de talento; no es la culminación de una tendencia... ni fue el reflejo del gusto de un iluminado patrón*<sup>10</sup>.

Según Portoghesi, una de las novedades más llamativas del S. Susanna es la impresión de *gozosa extática luminosidad*, que de ella se desprende, en contraste con la austeridad de las fachadas contemporáneas: con esta fachada *entra en el repertorio de la arquitectura religiosa “la alegría de vivir”*<sup>11</sup>.

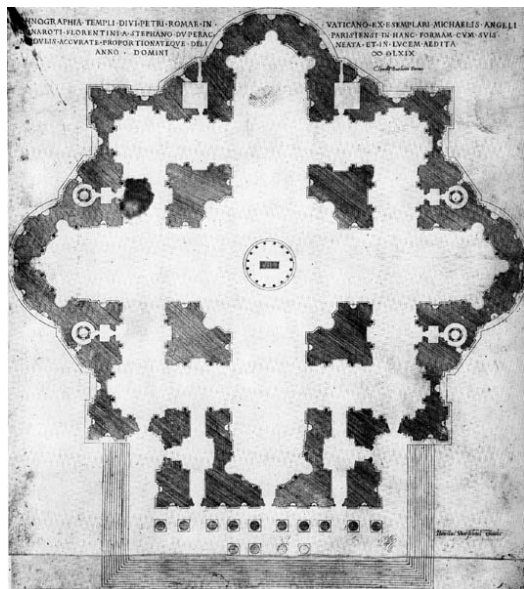
<sup>7</sup> Esta disolución sería más completa si el adelantamiento de toda la fachada, respecto del fondo, no marcara claramente el inicio de la misma.

<sup>8</sup> “*Their exclusive interest lay in creating a dramatic combination of façade and adjoining buildings*”; Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 41.

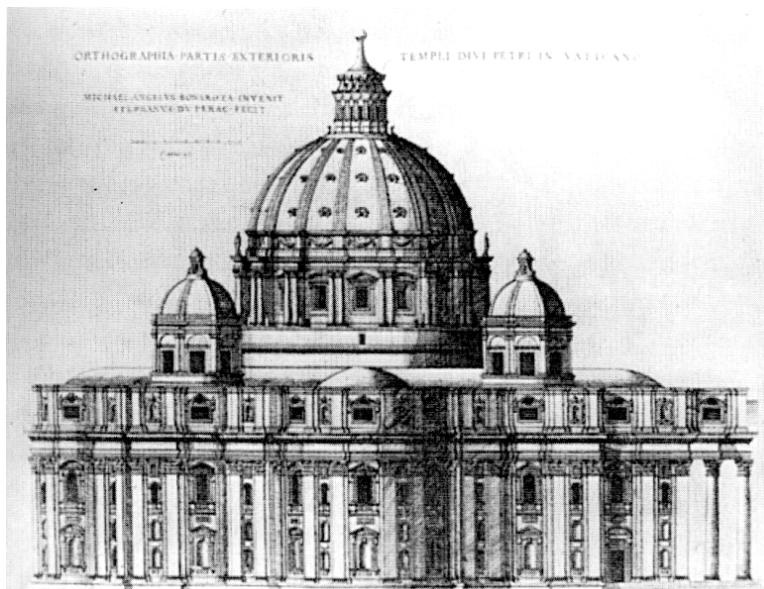
<sup>9</sup> “*He... used the theory behind it to create a new façade that is columnar, concentrated, and dramatically sculptural whereas Vignola’s was relatively flat, ordered, and cerebral*”; Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 43.

<sup>10</sup> “*... this was a personal, unique, and essentially artistic choice; it must have been made by a sensitive, thoughtful man as well as a talented one; it is not the culmination of a trend... Nor was it, apparently, the reflection of the taste of an enlightened patron*”; Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 42.

<sup>11</sup> Según Paolo Portoghesi, *Roma Barocca... cit.*, p. 87-88: “*... il senso di gioiosa estatica luminosità... Con S. Susanna entra nel repertorio dell’architettura religiosa la “gioia de vivere” che aveva trovato nella cultura manieristica, libero campo di sviluppo nella tematica profana della villa*”.



23. Grabado de E. Dupérac de la planta de S. Pedro, del proyecto de Miguel Ángel



24. Grabado de E. Dupérac del lateral de S. Pedro, del proyecto de Miguel Ángel

La fachada de S. Susanna impactó en sus contemporáneos, pero su aportación no tuvo un reflejo efectivo, ni siquiera en el propio Maderno<sup>12</sup>, sino hasta muchos años después.

### ***S. Pedro (1608)***

*Arquitecto: Carlo Maderno*

El proyecto de la fachada fue el resultado de un concurso realizado en 1607, al que fueron invitados numerosos arquitectos de toda Italia<sup>13</sup>, entre los que se encontraba Maderno que, desde la muerte de Giacomo Della Porta en 1603, estaba a cargo de las obras de S. Pedro, junto con Giovanni Fontana. Maderno ganó el concurso<sup>14</sup> con un proyecto que intentaba hacer compatible la modificación del proyecto de Miguel Ángel, con el mantenimiento de la articulación de sus fachadas laterales y con sus previsiones para la fachada principal. El proyecto de Miguel Ángel, conservado en los grabados de Étienne Dupérac de 1569 (fig. 23 y 24)<sup>15</sup>,

<sup>12</sup> Según Wittkower, “ni en su fachada de S. Pedro ni en la de S. Andrea della Valle... logró Maderno un grado igual de intenso movimiento dinámico o de integración lógica”; Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura... cit.*, p. 111.

<sup>13</sup> Además de Carlo Maderno, participaron al menos Flaminio Ponzio, Giovanni Fontana, Girolamo Rainaldi, Nicolò Braconio, Orazio Torriani, de Roma, y Domenico Fontana, de Nápoles, Giovanni Antonio Dosio y Ludovico Cigoli, de Florencia; según Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 88, y Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 157.

<sup>14</sup> Según Hibbard, Maderno siempre tuvo ventaja sobre sus competidores; Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 157.

<sup>15</sup> De Étienne Dupérac se conserva además la sección longitudinal. Todos los grabados están hechos probablemente a partir del proyecto de Miguel Ángel y aparecen al menos en A. Venturi,



25. Medalla conmemorativa con la fachada de S. Pedro del proyecto de Miguel Ángel



26. Medalla conmemorativa con la fachada de S. Pedro del proyecto de Maderno

muestra un frente de columnas aisladas, colocadas frente a pilastras similares a las de las fachadas laterales, con intercolumnios mayores frente a las puertas de entrada, y del que se adelantan otras cuatro columnas aisladas con un frontón. Se conserva también una medalla, acuñada bajo el mandato del papa Gregorio XIII (1572-1585), que muestra la fachada del proyecto (fig. 25)<sup>16</sup>, procedente posiblemente de los grabados de Dupérac. La fachada de Maderno integra una versión ampliada de la fachada de S. Susanna, la continuación de la franja superior de áticos de las fachadas laterales de S. Pedro y una versión de las columnas adosadas del pórtico del palacio dei Conservatori, de Miguel Ángel (fig. 27<sup>17</sup> y 28<sup>18</sup>).

El proyecto y el inicio de las obras, se conmemoró con una medalla, acuñada en 1608 (fig. 26)<sup>19</sup>, que reproduce el proyecto escogido pero en el que se han introducido algunas variaciones. La medalla muestra una fachada flanqueada por dos pilastras pareadas<sup>20</sup> unidas por un tramo de entablamento, en sustitución de la

*Storia dell'Arte Italiana...* cit., f. 104, 102 y 103; y en James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel...* cit., f. 105, 99 y 100. En el libro de Venturi aparece además un grabado de Ambrogio Bram, similar al de Dupérac, en la figura 101.

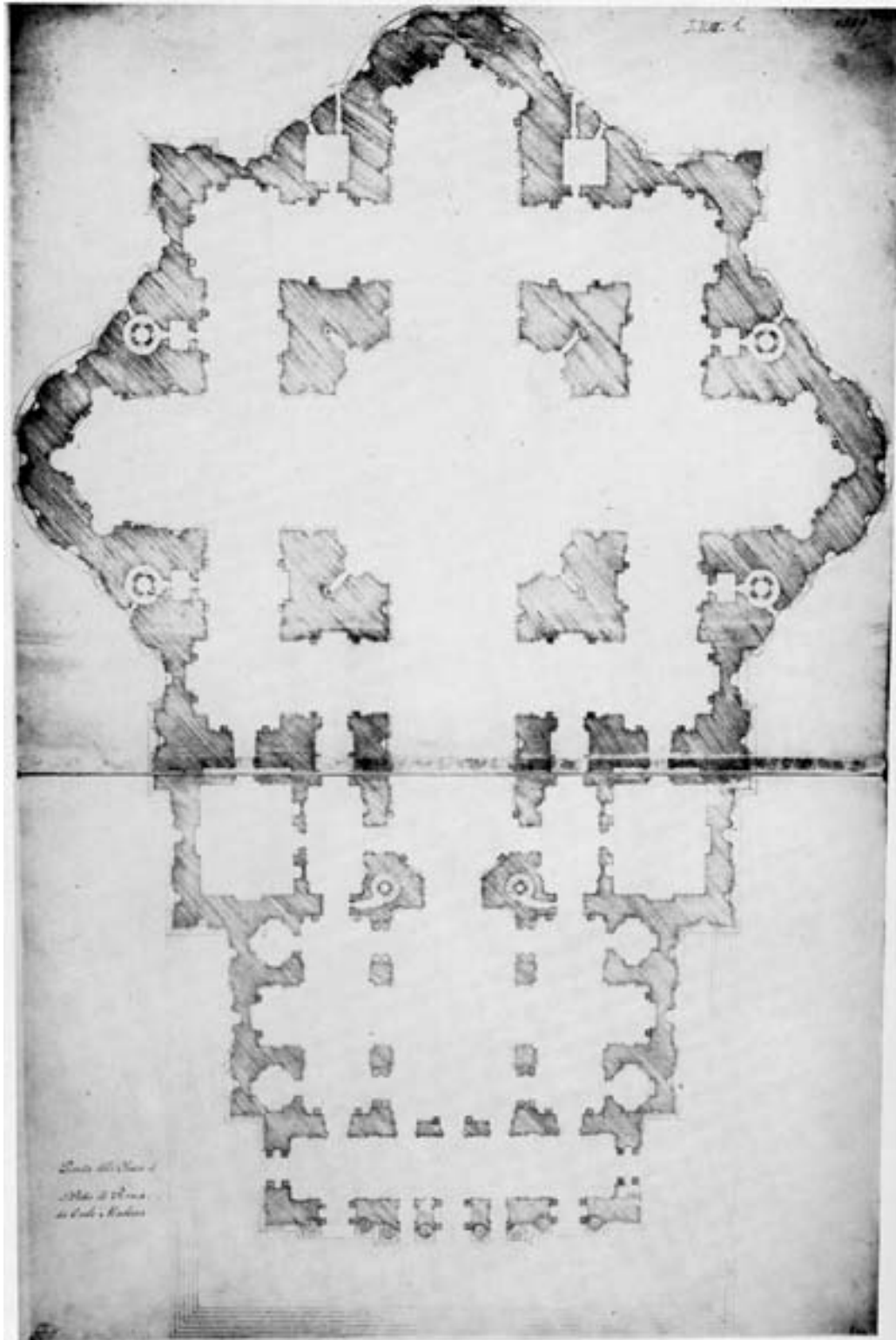
<sup>16</sup> Se conserva en Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Medagliere, y aparece al menos en Howard Hibbard, *Carlo Maderno...* cit., f. 48b.

<sup>17</sup> Dibujo compuesto por dos hojas unidas, hecho con tinta sepia. Se conserva en Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, A 264, y aparece al menos en Howard Hibbard, *Carlo Maderno...* cit., f. 50.

<sup>18</sup> Corresponde a un posible fresco de G. B. Ricci, de 1611, que aparece al menos en Howard Hibbard, *Carlo Maderno...* cit., f. 52a.

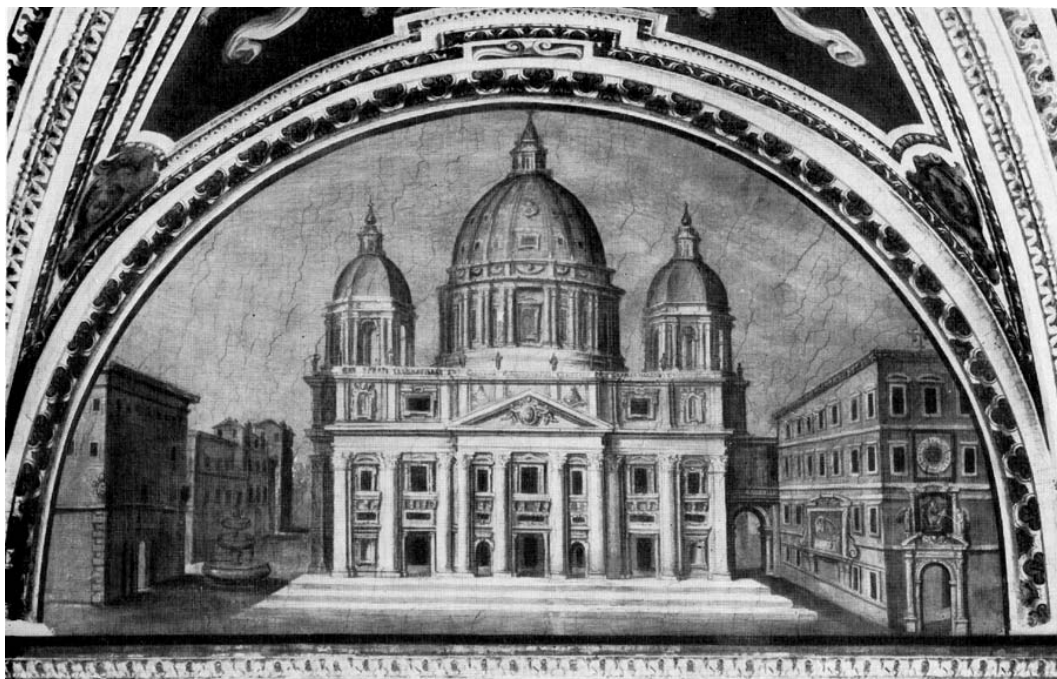
<sup>19</sup> Se conserva en Roma, en la Biblioteca Vaticana, Medagliere, y aparece al menos en Howard Hibbard, *Carlo Maderno...* cit., f. 51a.

<sup>20</sup> Howard Hibbard considera mas probable que fueran pilastras en vez de columnas; Howard Hibbard, *Carlo Maderno...* cit., p. 160.



27. S. Pedro, planta del proyecto de Maderno





28. Fresco posiblemente de G. B. Ricci, de 1611, de la fachada Pedro, de Maderno

última columna del proyecto inicial. Tal vez Maderno, con esta conexión vertical quiso armonizar su fachada con la de Miguel Ángel, pero el cambio, que hubiera representado una confirmación de la conexión vertical de Della Porta, fue rechazado y Maderno restituyó el proyecto original (fig. 29)<sup>21</sup>.

Las discusiones que precedieron a su construcción, entre los partidarios de alterar o no el proyecto de Miguel Ángel<sup>22</sup>, continuaron después de su terminación. El resultado insatisfactorio de la fachada se intentó corregir con la adición, en 1612, de dos torres laterales, que hubo que situar como continuación de la fachada y no sobre las últimas capillas, como él pretendía inicialmente. El proyecto de Maderno se conserva en un grabado de Matheus Greuter, de 1613, hecho por encargo de Maderno (fig. 30)<sup>23</sup>. Para señalar el final de la fachada inicial y el inicio de las torres, Maderno hace que la última pilastra se proyecte hacia adelante, con parte del entablamento, creando una continuidad vertical ya introducida anteriormente en S. Tommaso in Parione (1582) y en S. Maria in Monserrato (1582) por Volterra, y en S. Maria in Via (1592) por Della Porta. Con el mismo fin, en 1617 construyó los peldaños frente a la basílica, ocupando sólo el ancho de la fachada inicial<sup>24</sup>. De estas torres sólo se construyeron los cuerpos inferiores, por fallos en los cimientos

<sup>21</sup> Dibujo hecho con lápiz y aguada a partir de un grabado de Giovanni Maggi, o previo a él, del proyecto de Maderno de 1608. Se conserva en Londres, en el Victoria and Albert Museum, E 321/1937, en la Talman Collection, 92-D-46. Aparece al menos en en Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, f. 52b. Según Hibbard, es similar a la maqueta que Maderno hizo en 1607.

<sup>22</sup> Se puede consultar la exposición de Paolo Portoghesi en *Roma Barocca... cit.*, p. 88 y 89.

<sup>23</sup> Aparece al menos en Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, fig. 54, y en John Varriano, *Italian Baroque and Rococo Architecture*, New York, Oxford University Press, 1986, fig. 18.

<sup>24</sup> Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 161.





29. Dibujo de la fachada de S. Pedro, del proyecto inicial de Maderno, a partir (?) de un grabado de Giovanni Maggi

que impidieron su terminación, con lo que la fachada acabó siendo más ancha de lo previsto, empeorando aún más su aspecto<sup>25</sup>.

Desoyendo los informes técnicos sobre la debilidad de los cimientos, en 1638 se encargó a Bernini terminar las torres<sup>26</sup>. En 1641, cuando se habían construido dos niveles de los cuatro que había proyectado (fig. 31)<sup>27</sup>, aparecieron grietas en la infraestructura<sup>28</sup> que obligaron a detener las obras y a iniciar su demolición en 1646. Antes de la demolición, en 1645, Bernini presentó sin éxito una variante de su proyecto que permitía conservar la parte construida, eliminando los muros de cerramiento y dejando las columnas exentas (fig. 155)<sup>29</sup>. Posteriormente Bernini

<sup>25</sup> La habitual crítica al proyecto de Maderno, sobre la excesiva anchura de la fachada, es debida a esta adición, realmente propuesta por Pablo V.

<sup>26</sup> El 25 de enero, según Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, p. 218. El año anterior Bernini había hecho una maqueta de madera, con la colaboración de Giovanni Battista Soria.

<sup>27</sup> Parte superior de un grabado de Carlo Fontana, dibujado por él y grabado por Alessandro Specchi, con la imagen del campanario cuando aparecieron las grietas. La parte inferior del grabado muestra el modo de corregir los fallos de la cimentación. Completo aparece al menos en Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, fig. 297, y en John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, fig. 44.

<sup>28</sup> John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, p. 80. Sólo se llegó a empezar la torre de la izquierda de la fachada.

<sup>29</sup> La solución se conserva en un dibujo de Bernini y en un grabado, dibujado por Carlo Fontana, que erróneamente lo presenta como el campanario que se derribó.



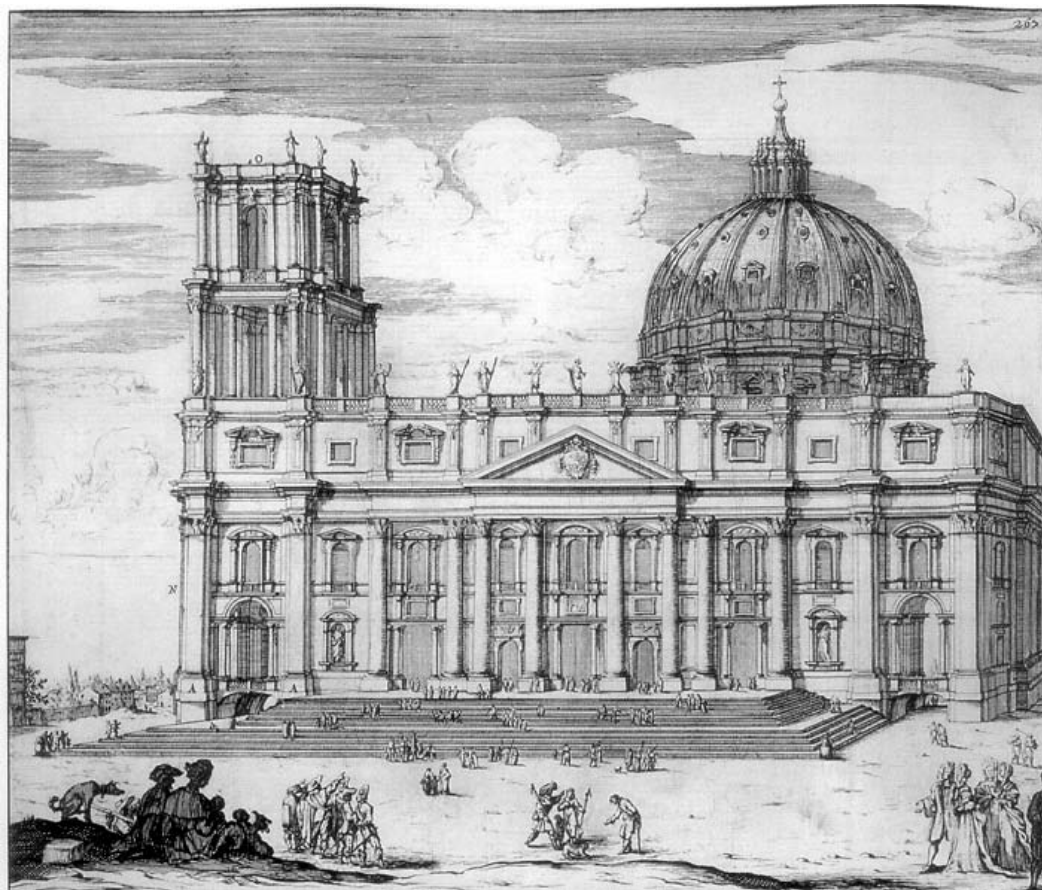
30. Grabado de Matheus Greuter de la fachada de S. Pedro, con las torres proyectadas por Maderno.

aún presentó un nuevo proyecto (fig. 32)<sup>30</sup>, en una consulta en la que participaron, entre otros, Girolamo y Carlo Rainaldi, padre e hijo (fig. 33<sup>31</sup> y 34<sup>32</sup>).

<sup>30</sup> Se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, y aparecen al menos en Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura... cit.*, p. 191, y en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 80. El dibujo con la solución de la torre derecha se conserva en Madrid, en la Biblioteca Nacional, cat. B 8170.

<sup>31</sup> Dibujo de Girolamo Rainaldi, firmado con su nombre en el dorso, que se conserva en Roma, Biblioteca Vaticana, código Vaticano lat. 13442, f. 11, y que aparece al menos en Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Nueva York, Collectors Editions, 1931, lam. 191b, y en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 78.

<sup>32</sup> Dibujo atribuido a Carlo Rainaldi, que aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", fig. 77.



31. Grabado de Carlo Fontana de la fachada de S. Pedro con una torre izquierda parcialmente construida.

### *Los dibujos de S. Pedro*

La fachada no aporta avances en la línea de estudio, respecto de S. Susanna. Es interesante, en cambio, el estudio de la serie de dibujos y representaciones que concurren en ella, en la época descrita y antes de ella.

La primera representación de la fachada de S. Pedro corresponde al propio proyecto de Bramante, recogida en la medalla conmemorativa de 1506 (fig. 35)<sup>33</sup>. Es una perspectiva frontal con el punto de vista colocado alrededor del centro de la altura total. Su intención no es conseguir una vista del edificio próxima a la realidad, que hubiera requerido un punto de vista más bajo, sino mostrar cómo es el edificio, una vista que permita entender cuál es su forma y cuál es la profundidad relativa de los cuerpos. Esta visión parece necesaria ya que Bramante planteaba una estructura espacial centralizada, cuya representación no podía reducirse al alzado frontal de la fachada, ni siquiera a una axonometría que inevitablemente hubiera implicado un desplazamiento lateral de la imagen.

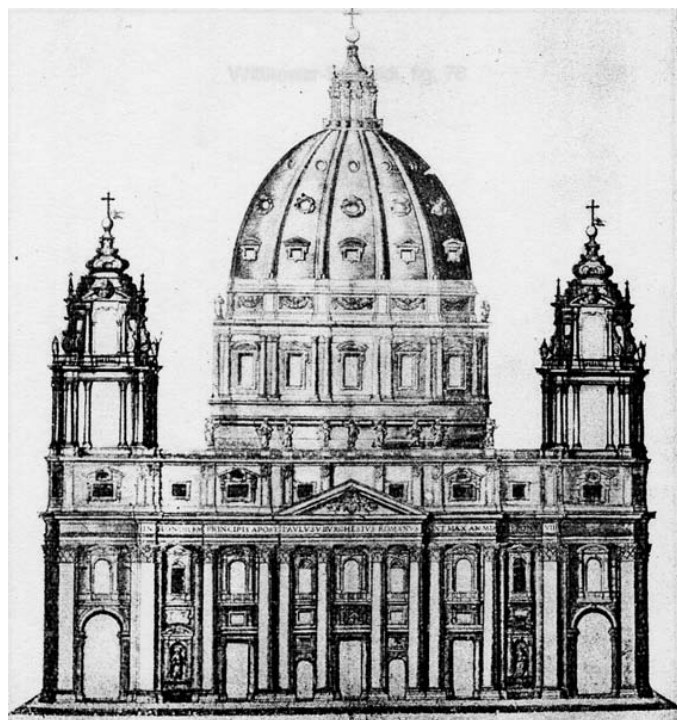
<sup>33</sup> Aparece al menos en James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel... cit.*, , fig. 89, y en Arnaldo Bruschi, *Bramante... cit.*, fig. 74.



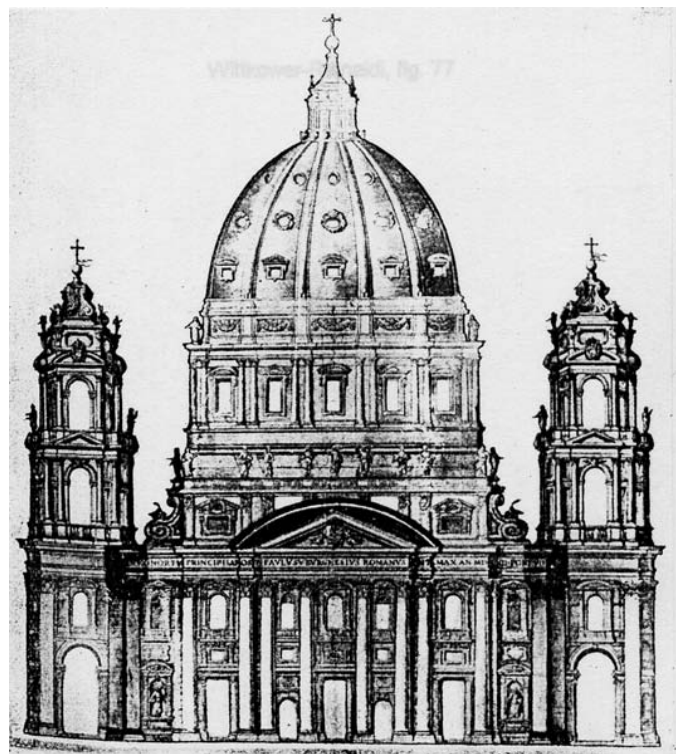
32. Segundo proyecto de Bernini para terminar las torres de S. Pedro

Del proyecto de Miguel Ángel no existen alzados de la fachada principal pero sí el alzado lateral que aparece en el grabado de Étienne Dupérac, de 1569<sup>34</sup> (fig. 24). El dibujo es una proyección ortogonal que refleja con dificultad la complejidad de la forma que representa. Para compensar la falta de profundidad, Dupérac utiliza

<sup>34</sup> Ackerman cita esta fecha entre interrogantes; James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel... cit.*, fig. 99.



33. Proyecto de Girolamo Rainaldi para la terminación de las torres de S. Pedro



34. Proyecto de Carlo Rainaldi para la terminación de las torres de S. Pedro

las sombras, que gradúa según la inclinación de los planos, y ennegrece los huecos de las ventanas, para distinguirlos de los nichos. El alzado aparece como un conjunto impreciso de líneas verticales, que se aproximan y separan sin una norma apreciable. Pese a esta falta de precisión, el dibujo permite una lectura que se ajusta, de modo intuitivo, a lo que es la visión real de la fachada y posiblemente a la idea de Miguel Ángel. Éste concibe el exterior como un cuerpo continuo que no permite distinguir las distintas funciones y características del interior, articula libremente la superficie como un agregado independiente, con una finalidad exclusivamente expresiva<sup>35</sup>.

El dibujo de Dupérac es la impresión intuitiva de la fachada más que el conocimiento racional de su forma. Con su acumulación de líneas verticales que se cruzan con las horizontales del entablamento, sus separaciones variables y la modulación de los contrastes de luz y sombra, el dibujo muestra la complejidad de la fachada y su sentido ascendente. El uso casi dramático de las sombras y la vibración de las líneas verticales da expresividad al dibujo y ayuda a comprender su forma. No permite deducir la forma real de la planta pero sí intuir el sentido trascendente de su estructura. La razón no permite solucionar el enigma de la planta, que se esconde tras la maraña de líneas del dibujo, pero mediante la intuición es posible abarcar la sensación del tenso drama de las líneas que ascienden sobre el entablamento y que parecen culminar en los nervios de la cúpula. Del mismo modo que el *juicio del ojo*, pese a su subjetividad, es superior

<sup>35</sup> Ver James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel... cit.*, p. 203 y 204.



35. S. Pedro, medalla con el proyecto de Bramante



36. Fachada actual de S. Pedro

al de las reglas y los valores objetivos, la intuición permite una lectura personal que trasciende la objetividad de los datos.

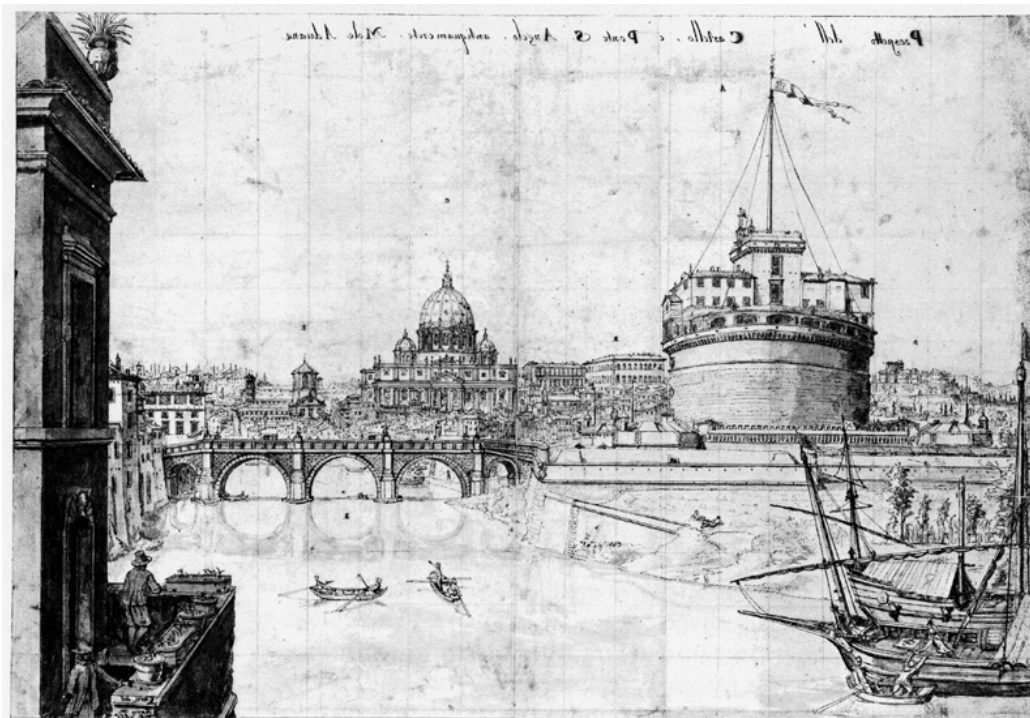
El dibujo de la primera fachada de Maderno (fig. 29), procedente de, o previa a, un grabado de Giovanni Maggi, es también una proyección ortogonal, ortográfica, que muestra los verdaderos ángulos y magnitudes de la fachada. Incluso diferencia las pilastras de las columnas, mediante el sombreado de éstas, y la profundidad de los planos retrasados se expresa con el oscurecimiento de la superficie.

La segunda fachada de Maderno (fig. 30), representada en el grabado de Greuter de 1613, es una proyección ortogonal, similar a la anterior, que muestra las verdaderas dimensiones y la relación de volúmenes entre la cúpula principal, las cúpulas menores, la fachada principal y las torres laterales que se añaden. Mediante el oscurecimiento se distinguen también las diferentes profundidades, y mediante las sombras se diferencian las columnas de las pilastras y las curvaturas del tambor y de la cúpula. Si comparamos este dibujo con una fotografía del mismo frente, tal como la podría ver un observador colocado frente a él (fig. 36), comprobamos que, pese a reproducir las relaciones reales entre los cuerpos, el dibujo no muestra cuál es la visión real de la fachada. La proyección ortogonal es una construcción abstracta, racional y absoluta. Esta fotografía, en cambio, es limitada y particular, pero se aproxima a lo que es la visual real del edificio.

Lo importante en este caso, es que gracias a la actitud profesional que la proyección ortogonal comporta, Maderno pudo evitar mostrar que la fachada, realmente, escondía la cúpula de S. Pedro. Uno de los principales enemigos de la solución de Maderno fue Maffeo Barberini, que más tarde llegó a ser el papa Urbano VIII<sup>36</sup>, crítico especialmente con la pérdida de centralidad de la basílica y

<sup>36</sup> Urbano VIII es quién encargó a Bernini la construcción de las torres que después se agrietaron; Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, p. 220.





37. Grabado de Lieven Cruyl de una vista lejana de S. Pedro, con el puente y el castillo de S. Angelo.

del exterior unificado en la visión de la gran cúpula<sup>37</sup>. Ante las críticas de que la fachada de este grabado mostraba engañosamente la cúpula, Maderno contestó que la visión de la cúpula, que el grabado mostraba, sí era posible desde el puente de S. Angelo, o desde cualquier otro lugar de Roma (fig. 37)<sup>38</sup>.

Maderno defiende su dibujo en cuanto está proporcionado con las medidas reales, lo que hubiera sido imposible de haber utilizado la perspectiva, ya que habría hecho parecer, erróneamente, mayores las torres que la cúpula. Por último, Maderno expone al cardenal los tres modos de representar un edificio: la *iconografía*, o dibujo de la planta, la *ortografía*, o alzado, que es el que él ha hecho imprimir porque es el que pertenece al arquitecto, y la *perspectiva*, que se sirve más de la razón óptica que de la medida y que corresponde más al pintor que al arquitecto<sup>39</sup>. Los argumentos de Maderno son los de Alberti, que hasta Rafael y Antonio de Sangallo el Joven no se habían llegado a aplicar realmente. Argumentos que eran válidos para construir y que justificaban la representación ortográfica como el lenguaje adecuado dentro de la profesión, aunque no fuera válida fuera de ella.

<sup>37</sup> Se pueden ver los argumentos de Barberini en Paolo Portoghesi, *Roma Barocca... cit.*, p. 88.

<sup>38</sup> Este dibujo es una grabado de Lieven Cruyl, que muestra el puente de S. Angelo y S. Pedro con la cúpula, tal como Maderno exponía al cardenal. Se conserva en el Cleveland, Museum of Art, Dudley P. Allen Fund, y aparece al menos en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, fig. 107, p.136.

<sup>39</sup> Maderno contesta al cardenal en una carta fechada el 10 de agosto de 1613, que aparece en Howard Hibbard, *Carlo Maderno... cit.*, p. 70, nota 4.



El dibujo de Maderno no pretendía reproducir la visión real del edificio, sino la forma de la fachada y su relación con los elementos que aparecían tras ella. La oposición del cardenal plantea la diferencia entre la verdad de las cosas como son y la de las cosas como aparecen. La verdad de la proyección cónica es comprobable visualmente pero es falsa en cuanto a las relaciones métricas. La de la proyección ortogonal es aceptada aunque no es comprobable visualmente. La proyección ortogonal ofrece una verdad que trasciende la experiencia visual, que existe separada de ella. Pese a la coherencia de Maderno, la proyección resultó engañosa en una discusión sobre la visibilidad o no de la cúpula.

Menos coherente es el dibujo, treinta y dos años posterior al de Greuter, que Bernini presenta a Inocencio X, para recuperar el favor perdido ante Urbano VIII<sup>40</sup> tras el error de su primer proyecto (fig. 32). Bernini utiliza una proyección ortogonal en el plano principal y en las torres que proyecta, e insinúa la profundidad con sombras y con una torpe visión lateral en perspectiva, del cuerpo de Maderno. La mayor distancia de las cúpulas está expresada mediante un esquemático dibujo de línea, en el que se eliminan las sombras. Su curvatura se insinúa con una torpe perspectiva, pero sin intención de aportar una visión similar a la real, ya que conservan la altura que tienen en el grabado de Greuter y mantiene una visión espectacular inexistente. Bernini aquí hace un uso heterodoxo de las proyecciones, en busca del resultado expresivo pero con olvido de la coherencia expositiva. Corrige la proyección ortogonal para acercarla a la experiencia visual, incluso incorpora una escala gráfica en la parte inferior. Dibuja no para mostrar cómo son las cosas o cómo se ven, sino para persuadir, para inducir al observador en una dirección determinada: no busca la verdad sino su apariencia.

El dibujo de Carlo Rainaldi (fig. 34), hecho al mismo tiempo que el de Bernini, parte del grabado de Greuter e insinúa el volumen de las torres con dos perspectivas frontales, colocando los puntos de vista a la altura del inicio de la parte añadida y centrado con el eje vertical de cada una de ellas. Sobre el dibujo plano de la proyección ortogonal, el dibujo volumétrico de las torres centra el interés en ellas y lo desvía del resto del edificio. Además, Rainaldi elimina las cúpulas menores del grabado de Greuter y mantiene la cúpula principal, en favor de una composición conceptual de cuerpos verticales. La falta intencionada de rigor ayuda a explicar el proyecto, más que con ella.

*Ir a siguiente: "S. Andrea della Valle (1623)"*

*Volver a Inicio TEXTO*

*Volver a Inicio TESIS*

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

---

<sup>40</sup> Franco Borsi, *Bernini Architetto... cit.*, p. 222.