

las sombras y las luces para reforzar los relieves e expresar la redondez de las columnas.

El dibujo de Carlo Quadri es una composición diédrica del estado real, en la que se oscurece la superficie del muro, incluso las columnas de sus extremos, y mediante sombras y luces se hace expresiva la diferente profundidad de los planos y la sensual redondez de las columnas. A partir de la estructura diédrica rigurosa, Quadri hace perceptible la tercera dimensión perdida. Mediante recursos gráficos, el dibujo sugiere la tercera dimensión perdida por la frontalidad de la proyección ortogonal. De este modo la proyección ortográfica, que se separa de la visión real recupera parte de la experiencia vital perdida.

S. Agnese in Piazza Navona (1653)

Arquitecto: Francesco Borromini

La construcción de S. Agnese tuvo un proceso muy inestable, con varios cambios de promotor y de arquitecto. Esquemáticamente y por lo que a este estudio respecta, Borromini estuvo a cargo de las obras desde 1653, en que sustituyó a Girolamo y Carlo Rainaldi, hasta 1657, en que renunció y fue sustituido por una comisión de otros seis arquitectos. En el proceso se produce la nueva incorporación de Carlo Rainaldi y la intervención del propio Bernini. La construcción del ático, no previsto por Borromini, las torres y el revestimiento de la cúpula, fue llevada a cabo por Giovan Maria Baratta, y en 1672 la iglesia se consagró.

En esta fachada, Borromini comparte la búsqueda de la profundidad que encontramos en la fachada de Ss. Vincenzo e Anastasio, pero con otros medios. Longhi incorporaba los vacíos en la fachada, separando las columnas de la pared, pero el espacio que se obtenía entre las columnas y la pared, seguía formando parte de ésta. El resultado era una pared compleja, *esponjosa*, compuesta por materia y por aire. A diferencia suya, Borromini retira hacia atrás la fachada, crea el vacío delante y le acaba de dar forma con el trazado simétrico de los peldaños de la escalera. Para que este retroceso exista como tal, y con él el vacío, mantiene los cuerpos laterales, las bases de las torres, en la alineación de las fachadas vecinas. Después ocupa este espacio adelantando el cuerpo central de la entrada. En el vacío, se desarrolla la acción de la fachada, como si de un teatro se tratara. Resuelve la fachada mediante una relación de antítesis, mediante la oposición de lleno y vacío, cóncavo y convexo, horizontal y vertical.

La forma resultante, constituida por la superficie cóncava de la fachada y la convexa del tambor de la cúpula que surge detrás, recuerda la imagen de la cúpula de S. Ivo, construida en 1642 por Borromini, en el fondo del patio de la Sapienza, que posteriormente se tratará. Una forma que después es utilizada por Pietro da Cortona en S. Maria della Pace (1656) y por Bernini en S. Andrea al Quirinale (1658).



52. Dibujo de Borromini para la medalla conmemorativa de S. Agnese in Piazza Navona

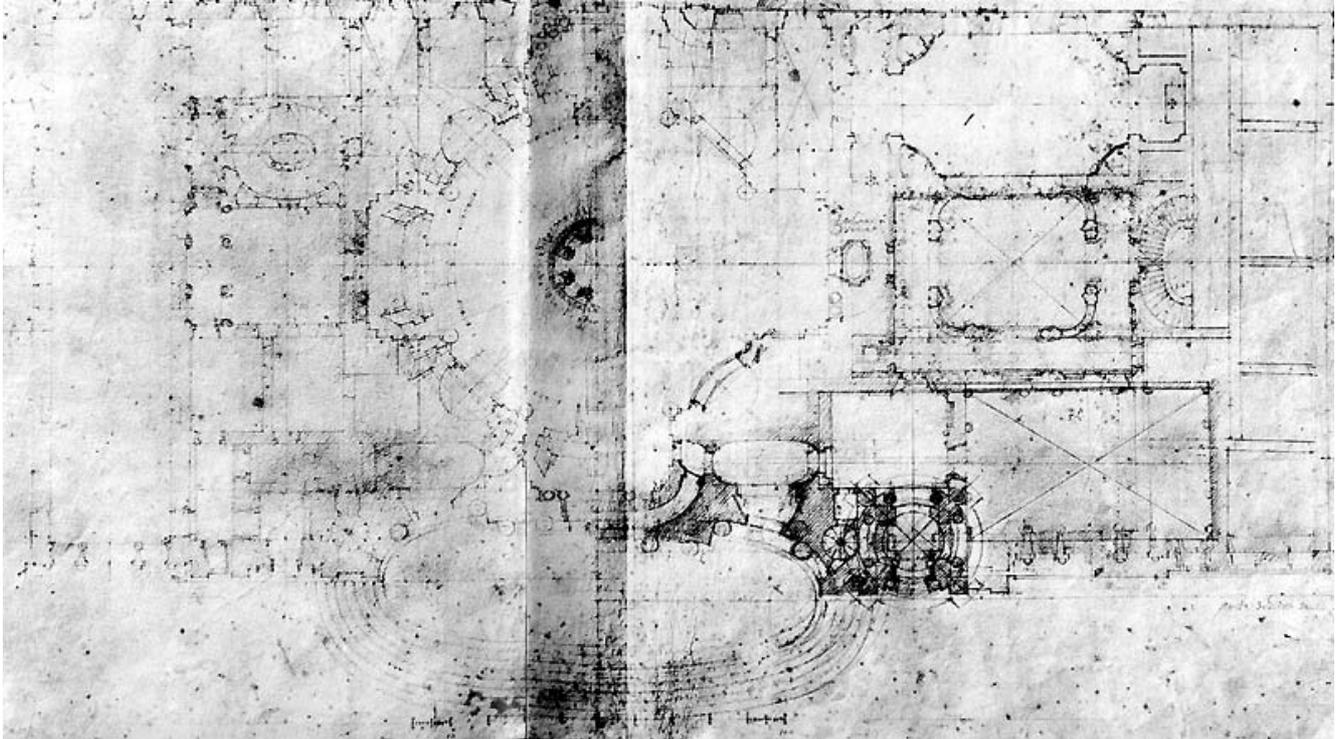
Los dibujos de S. Agnese in Piazza Navona

El proyecto de la fachada se conserva en un dibujo de Borromini, hecho para acuñar la medalla conmemorativa del inicio de las obras (fig. 52)⁶⁸ y en otro de la planta de la iglesia (fig. 53)⁶⁹. El primero es un dibujo esquemático, que intenta explicar la forma de la iglesia, lo que parece justificar el uso de la perspectiva frontal. El segundo es más interesante. Es un dibujo de trabajo, de 1653 o 1654, hecho con lápiz de grafito y muestra los cambios y superposiciones que, a lo largo del proceso, se han hecho produciendo en él. Vemos que en la misma planta dibuja la proyección de la mitad izquierda del tambor de la cúpula y de la linterna. En la mitad de la derecha corrige la forma de la sala y modifica la forma de la fachada hecha anteriormente: adelanta el cuerpo central de entrada y la base de las torres, modifica la forma elíptica de los peldaños y dibuja la proyección de las torres, en diferentes niveles. Los cambios se resaltan aumentando la intensidad del trazo y del tramado que rellena la sección. Las secciones están definidas, principalmente por la línea de contorno, de modo académico, más que por la masa interior, como hubiera hecho Miguel Ángel. Borromini trabaja con superficies más que con cuerpos volumétricos. Su dibujo es la suma de todas las proyecciones del edificio, en él trabaja directamente sobre el cuerpo tridimensional, lo construye y lo corrige. Según Portoghesi, Borromini aprendió esta técnica analítica de representación de Maderno, durante el tiempo que trabajó en el complejo edificio de S. Pedro⁷⁰.

⁶⁸ Se conserva en la Grafische Sammlung Albertina, Viena, 59a. Aparece, al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, lam. LXXIII, p. 200, en Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione... cit.*, p. 240, fig. 62, y en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi ... cit.", p. 259.

⁶⁹ Se conserva en la Grafische Sammlung Albertina, Viena, 55. Aparece, al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, lam. LXXIV, p. 200-201, y en Paolo Portoghesi, *Disegni di Francesco Borromini... cit.*, lam. 73.

⁷⁰ Paolo Portoghesi, *Disegni di Francesco Borromini... cit.*, p. 3.



53. Dibujo de Borromini de la planta de S. Agnese in Piazza Navona

Según Dagobert Frey, Borromini dibuja con *lápiz afilado... con un trazo claro, líneas ligeramente acentuadas y el contorno suelto y disperso. Los primeros esbozos son generalmente un juego de líneas difícilmente interpretables en las que no se aprecia más que un cierto ritmo de las líneas y un preciso reagrupamiento de las masas. Percibimos cómo el pensamiento se enciende en este juego, cómo lentamente la idea asume una forma precisa y se concreta. Lo primario es la imagen del todo que en detalle está aún indeterminada y en la que sólo se fija la voluntad formal general.*⁷¹. Borromini utiliza siempre la proyección ortogonal, con la que puede trabajar sobre toda una serie de posibles objetos.

Según Hans Sedlmayr, Borromini *piensa mediante figuras múltiples*, que él construye para resolver el problema más simple, con una *grotesca desproporción* respecto del objetivo real. Un modo de pensar necesariamente abstracto, alejado de la realidad, y *condenado desde el inicio a consumir la propia vida en el diseño*⁷².

⁷¹ "... im Gegensatz zum spitzen Bleistift Borrominis, mit breitem Strich und leicht andeutenden Linien und Druckern in zerrissenen aufgelöstem Kontur. Die ersten Skizzen sind oft ein kaum entwirrbares Linienspiel, in dem nur ein bestimmter Liniennrhythmus, eine bestimmte Massengruppierung festgehalten erscheint. Wir fühlen, wie sich der Gedanke daran entzündet, Wie erst allmählich die Idee bestimmte Form annimmt und sie konkretisiert. Das Primäre ist die im Detail noch unbestimmte Erscheinung des Ganzen, in der nur der allgemeine Gestaltungswille festgehalten ist"; Dagobert Frey, *Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, Wiener Jahrb, 1924, p. 95.

⁷² Hans Sedlmayr, *L'Architettura di Borromini... cit.*, p. 123.



54. Proyecto de Carlo Rainaldi para S. Agnese in Piazza Navona

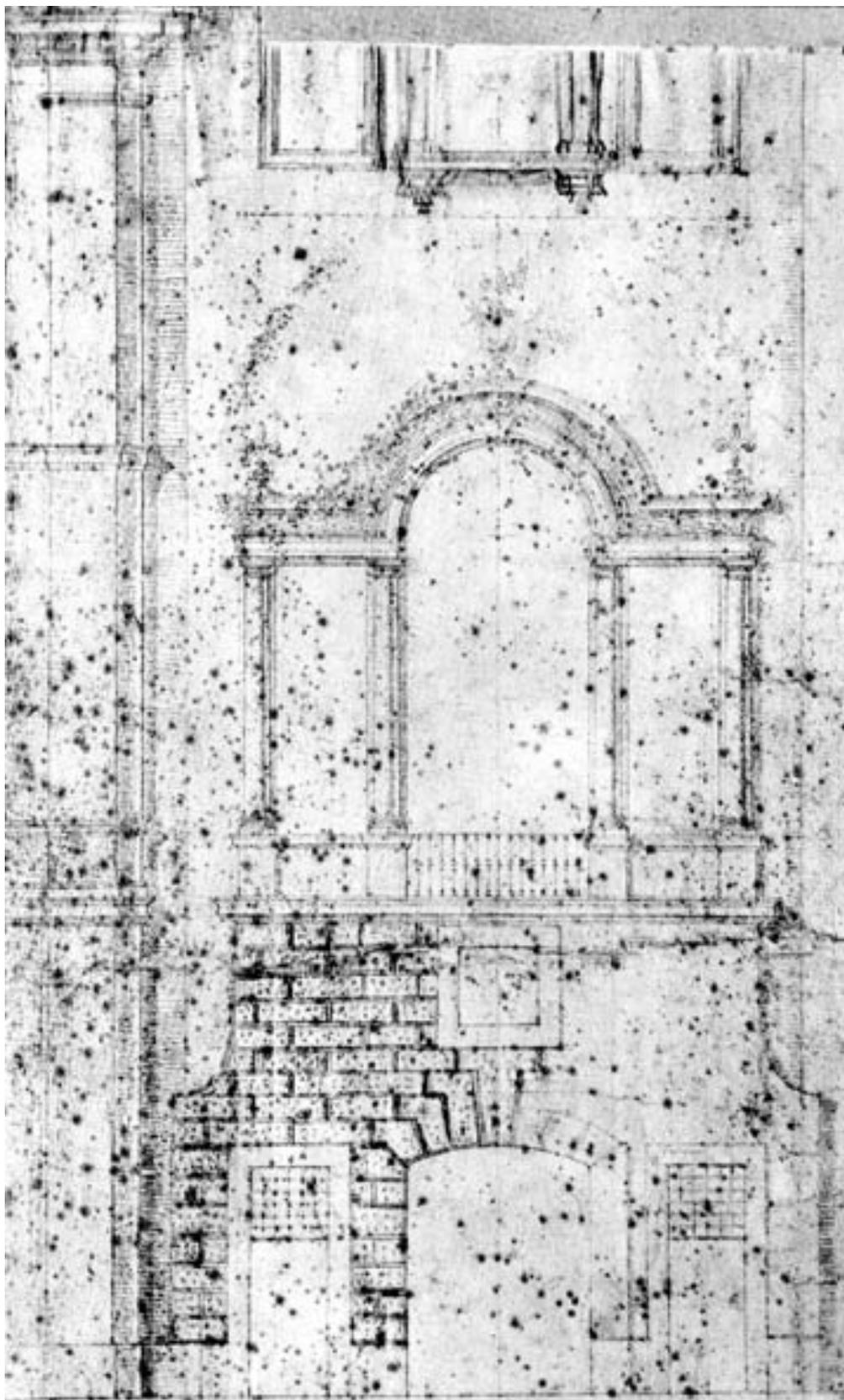
De S. Agnese se conserva también el proyecto de 1652 de Carlo Rainaldi⁷³, (fig. 59). Es una proyección ortogonal de la fachada, en el que, sobre una estructura suave de lápiz, se resaltan los huecos y los relieves con pintura acuosa. El contraste entre los tonos de la pintura parece indicar una segunda fase, en la que se resaltan los huecos de la fachada y las sombras. La técnica puede recordar el primer alzado de S. Andrea della Valle, hecho por Borromini y Maderno (fig. 40). Los dos parecen buscar una rápida sensación de realidad.

Muy diferente es el alzado que Borromini hace para el anexo palacio Pamphili (fig. 55)⁷⁴, el cuerpo que resolvía la transición entre el palacio y la iglesia de S. Agnese (fig. 56)⁷⁵. El dibujo es una proyección ortográfica precisa, hecha con lápiz afilado, que intenta resolver todos los detalles de la forma. La curvatura de las columnas no se indica con degradados, como en el tercer alzado de S. Andrea della Valle (fig. 39), sino sintéticamente, mediante un rayado horizontal, que se detiene antes del contorno para no perder la claridad del dibujo. Con el límite del eje de simetría, Borromini dibuja el despiece y la textura de la mitad del nivel inferior. Como en el

⁷³ En un principio el dibujo fue atribuido a Girolamo Rainaldi, padre de Carlo Rainaldi. Sin embargo, dada su similitud con los proyectos para la Piazza del Popolo, Wittkower cree evidente que Carlo Rainaldi es el autor del dibujo; Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 252 y 256.

⁷⁴ Se conserva en la Grafische Sammlung Albertina, Viena, 1125a(r), y aparece, al menos en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, I. CII, p. 209.

⁷⁵ El dibujo es una reconstrucción de la propuesta de Borromini, para ambos edificios, dibujada por Carlo Ranzi y que aparece en Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini... cit.*, p. 173.



55. Dibujo de Borromini, del ventanal del palacio Pamphili en Piazza Navona



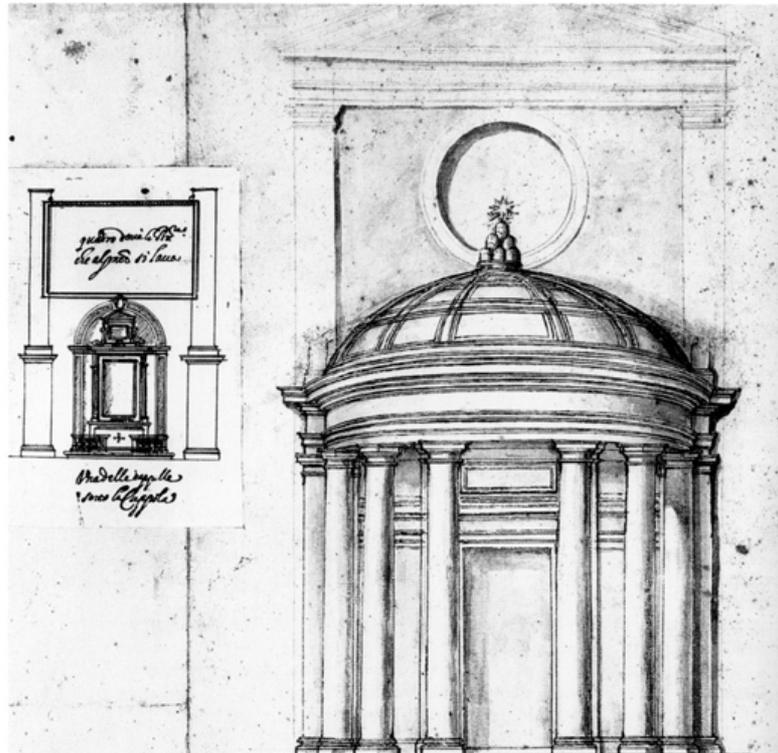
56. Reconstrucción del proyecto de Borromini para S. Agnese y el palacio Pamphili en Piazza Navona.

dibujo de la planta, Borromini intenta resolver todo el proyecto en el dibujo, mediante una actitud abstracta, distante y rígida. Sólo utiliza la línea precisa, nunca el trazo intuitivo pero expresivo. Traza el dibujo con la pulcritud de un delineante, llegando hasta donde es necesario, añadiendo las correcciones sobre el mismo dibujo. Ver un dibujo de Borromini es ver también el proceso como ese dibujo se ha ido construyendo. Pese a que las obras de Borromini muestran el resultado de una fuerte tensión espiritual, su dibujo es controlado y preciso. La expresividad de Borromini se manifiesta en lo que dibuja y no en el dibujo en sí.

Pórtico de S. Maria della Pace (1656)

Arquitecto: Pietro da Cortona

En Ss. Vincenzo e Anastasio la columna adquiere entidad propia, se separa de la pared, pero sigue formando parte de ella, en una especie de pared compleja. En el pórtico de entrada de S. Maria della Pace las columnas se independizan formando una estructura propia, ya no sólo están delante de la pared sino dando forma a un espacio delante de ella. El espacio, que en Ss. Vincenzo e Anastasio, se conseguía adelantando paralelamente el entablamento era, en realidad, un aumento del grosor del muro, porque el entablamento seguía paralelo a él, era un muro complejo,



57. Dibujo de Pietro da Cortona, del primer proyecto del pórtico de S. Maria della Pace

formado con los vacíos⁷⁶. En S. Maria della Pace, el entablamento se curva horizontalmente y se independiza del muro, y el espacio que define puede entenderse como añadido a la fachada, como medio templete seccionado por el plano de la fachada. Este cuerpo es enérgico, sólido y singular, su valor deriva de su relación con el muro plano en el que se adosa y el vacío de la plaza en la que se sitúa, pero también del contraste entre su estructura simple, sólida y simbólica, con el tratamiento complejo, delicado y neutro, de las fachadas de la iglesia y del resto de la plaza. El conjunto formado por el pórtico, las fachadas y la plaza, responden a una concepción pictórica que compone mediante el contraste de los valores tectónicos y gráficos, de las luces y las sombras y de las superficies curvas y las planas. La iglesia ya no es una construcción autónoma, sino una parte del entorno, o el entorno una parte de la iglesia.

El carácter de este cuerpo cilíndrico que se adelanta dentro de la plaza, tiene una semejanza, al menos embrional, con el proyecto de Borromini para S. Agnese y con el ya citado de S. Ivo. En todos ellos, como en un teatro, el cuerpo convexo es el elemento activo de una acción que se desarrolla en el marco de la superficie

⁷⁶ El pórtico de S. Maria della Pace no puede separarse del resto de las fachadas, ya que existe una dependencia recíproca entre ambas de la que no se puede prescindir. El estudio del pórtico, como elemento independiente, por el valor escultórico de las columnas, por la continuidad enérgica del entablamento, el volumen circular que delimitan, vacío y al mismo tiempo activo, tiene en cambio, unas cualidades innovadoras, importantes a tener en cuenta en la evolución posterior de las fachadas consideradas. Aquí sólo se considerará el pórtico y el resto de la fachada será tratado en la sección siguiente.

cóncava. Los dos elementos se enfrentan, y su lectura es inseparable de la relación con su contrario. Hasta aquí la lógica tectónica era un valor absoluto, que por sí mismo daba coherencia a toda la composición. Aquí este valor es relativo, su sentido depende de su contraste con lo opuesto, no es algo propio e independiente. Aquí los el sistema tectónico y el gráfico se usan en el mismo proyecto y su contraste refuerza su significado individual, y da significado al conjunto.

Esta es la intención que parece deducirse de uno de los primeros dibujos del proyecto (fig. 57)⁷⁷. El inicio del dibujo parece estar en el inexpresivo rectángulo de la fachada de fondo, dos pilastras dóricas soportando un entablamento continuo. El dibujo es una proyección ortográfica, en la que se oscurece el muro de fondo, para distinguirlo de la estructura y se añaden sombras para resaltar los escasos relieves. Sobre estas trazas se añade la primera versión del templete, resuelto con una esquemática perspectiva frontal. El uso de la perspectiva y las sombras que la refuerzan, permiten entender la curvatura del pórtico. Esta perspectiva frontal, en el límite que separa la proyección cónica y la representación ortográfica, con el punto de vista colocado en el suelo, permite recuperar la sensación tridimensional sin abandonar la disposición frontal. No construye lo que sería la visión real, que hubiera requerido un punto de vista más alto y una dirección de proyección menos rígida. . Una proyección lateral, como la utilizada por G. Vasi (fig. 126), es mucho más próxima a la experiencia visual. La perspectiva frontal busca, en cambio, que el alzado ortográfico recupere la sensación tridimensional, sin abandonar la rigidez de la construcción. Este modo de representar el templete no pretende mostrarlo en su aspecto real, sino hacer expresivo su volumen, hacerlo evidente sin renunciar a la presentación ortográfica del alzado.

Sobre el esquema plano de la fachada posterior, la curvatura del pórtico se hace más expresiva, por contraste. Del mismo modo el fondo aparece más inexpresivo de lo que hubiera resultado sin la superposición de la perspectiva. Parte de la vitalidad del pórtico deriva de la inercia del fondo, de modo similar a como, en el proyecto inicial de S. Maria in Vallicella, actuaba el gran frontón curvo y las columnas sobre la fachada plana apenas dibujada por las aristas. El pórtico es un elemento activo gracias a la neutralidad del fondo.

En otros dibujos que presentó para su aprobación al papa Alejandro VII⁷⁸, en los que se estudiaba el resultado ambiental del conjunto (fig. 122), Cortona utilizó la perspectiva frontal con un carácter diferente⁷⁹. Su uso en ellos pretende reproducir

⁷⁷ El dibujo se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 9, c. 45; y aparece al menos en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 250 (2), y Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, p. 49.

⁷⁸ En el verano de 1656 o a finales de ese mismo año; Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, p. 50.

⁷⁹ Pertenecen a la colección Martinelli, que conserva en Milán, en la Raccolta Bertarelli del castillo Sforzesco; aparecen en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 232 y fig. de p. 254.



58. Grabado de G. B. Falda de S. Maria in Via Lata,

la visión real de un espacio centralizado por el templete, pero en el que el contraste de curva y plano se pierde por el aumento del número de elementos que intervienen. El contraste colorista del dibujo anterior (fig. 57) precisa que las partes queden claramente definidas. Haciendo un símil con la pintura del Renacimiento, precisa un dibujo de contornos más que una pintura de manchas. Pese a utilizar contrastes coloristas, el dibujo anterior es esencialmente abstracto.

S. Maria in Via Lata (1658)
Arquitecto: Pietro da Cortona

En S. Maria della Pace, el cuerpo cilíndrico delimitaba una porción de espacio, un vacío o una profundidad⁸⁰, que se adosaba a una fachada concebida como superficie. En S. Maria in Via Lata, el vacío o la profundidad forman parte de la fachada, y se incorpora a ella como parte de su superficie. Lo que en Ss. Vincenzo e Anastasio se intentaba adelantando las columnas del muro, aquí se consigue eliminándolo, o sustituyéndolo por la ausencia de materia, en un recurso, sin

⁸⁰ Alois Rielg, en *Die Entstehung der Barockkunst in Rome*, Viena, 1908, p. 34, cree que la esencia del nuevo estilo es la introducción de la profundidad espacial y la consiguiente eliminación del plano absoluto clásico, que se descompone en diversos planos entre los que se interpone un espacio de aire; según cita Hans Sedlmayr, *L'Architettura di Borromini... cit.*, p. 39 y 50.

embargo, ya utilizado por Baldassare Peruzzi en el palacio Massimo alle Colonne (fig. 58)⁸¹.

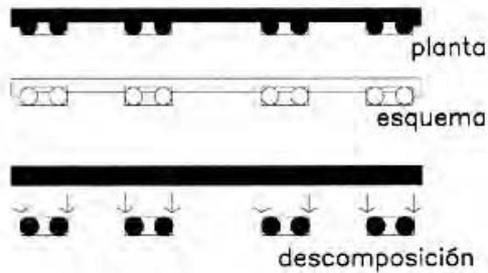
Esta fachada parece más ambigua que las anteriores. Como en S. Maria della Pace, el valor de la profundidad deriva de la opacidad de los cuerpos laterales que lo limitan. Estos cuerpos laterales están tratados gráficamente en el nivel alto, con pilastras que continúan sobre el entablamento. El cuerpo central compuesto por columnas, está limitado por contornos gráficos, que en el primer nivel son pilastras y columnas en el nivel alto. El aumento del número de columnas en el nivel alto permite su lectura como una composición piramidal invertida, inestable según la lógica natural. La solidez de la relación tectónica entre columnas y entablamento, queda desvirtuada por la exótica inserción de un tramo curvo del entablamento. Pese a la aparente verticalidad de la composición, parece más lógico considerar la fachada como la superposición de dos cuerpos horizontales.

S. Andrea della Valle (1662)

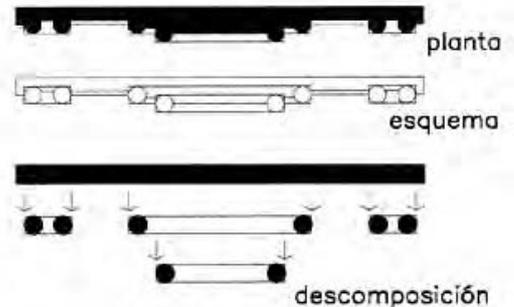
Arquitecto: Carlo Rainaldi

Cuando Rainaldi asumió la terminación de la fachada de S. Andrea della Valle, ésta estaba construida en ladrillo y parte del nivel inferior estaba revestido de mármol. El proyecto de Rainaldi se limitó a corregir el proyecto de Maderno a partir del primer entablamento. La fachada de Maderno era una superposición de dos niveles diferentes, aunque relacionados, y podía leerse como una fachada plana, de la que se retira el entablamento en el nivel alto y se adelanta el portal en el nivel bajo, según el esquema de la figura 59. Rainaldi hace iguales los dos niveles, mediante una combinación de los dos niveles de Maderno. El resultado es una combinación de las soluciones de Vignola y Della Porta, para el Gesù. Esquemáticamente, en los modelos iniciales del Gesù, había o un adelantamiento progresivo de los cuerpos centrales, desde los extremos laterales hasta el centro, o había un reparto neutro de elementos verticales que conectaban los dos niveles, por delante del entablamento. En la fachada de Rainaldi, dos líneas verticales se adelantan del fondo neutro, delimitando el cuerpo principal, y dentro de él, dos cuerpos se adelantan en progresión, de acuerdo con el esquema de la figura 59. La estratificación de cuerpos horizontales, del proyecto de Maderno, se ha sustituido por una suma de elementos verticales, que se adelantan del fondo de la fachada, quebrando los entablamentos y el frontón. Rainaldi, además, elimina el frontón que Maderno colocaba sobre el nivel inferior, y lo desplaza, partido, al nivel superior, dentro del frontón principal. La eliminación de este acento expresivo tradicional, desplaza la atención al movimiento vertical de la composición. Gráficamente la solución de Rainaldi no constituye una innovación, dentro del

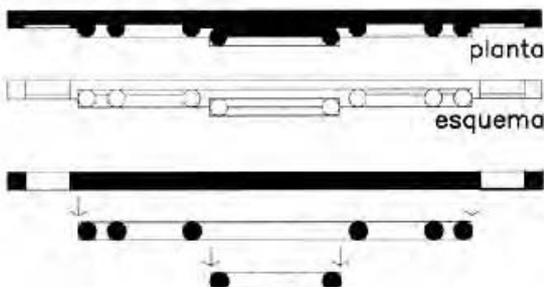
⁸¹ Grabado que Giovanni Battista Falda, publicó en *Il nuovo teatro dell'fabriche di Roma*, Roma, 1665, lib. I, lam. 17, y que aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, fig. 46, y en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, fig. 9.



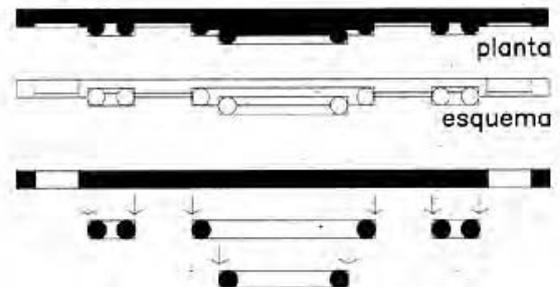
Nivel superior



Nivel superior



59.1. Esquema estructural de la fachada de S. Andrea della Valle de Maderno



59.2. Esquema estructural de la fachada de S. Andrea della Valle de Rainaldi

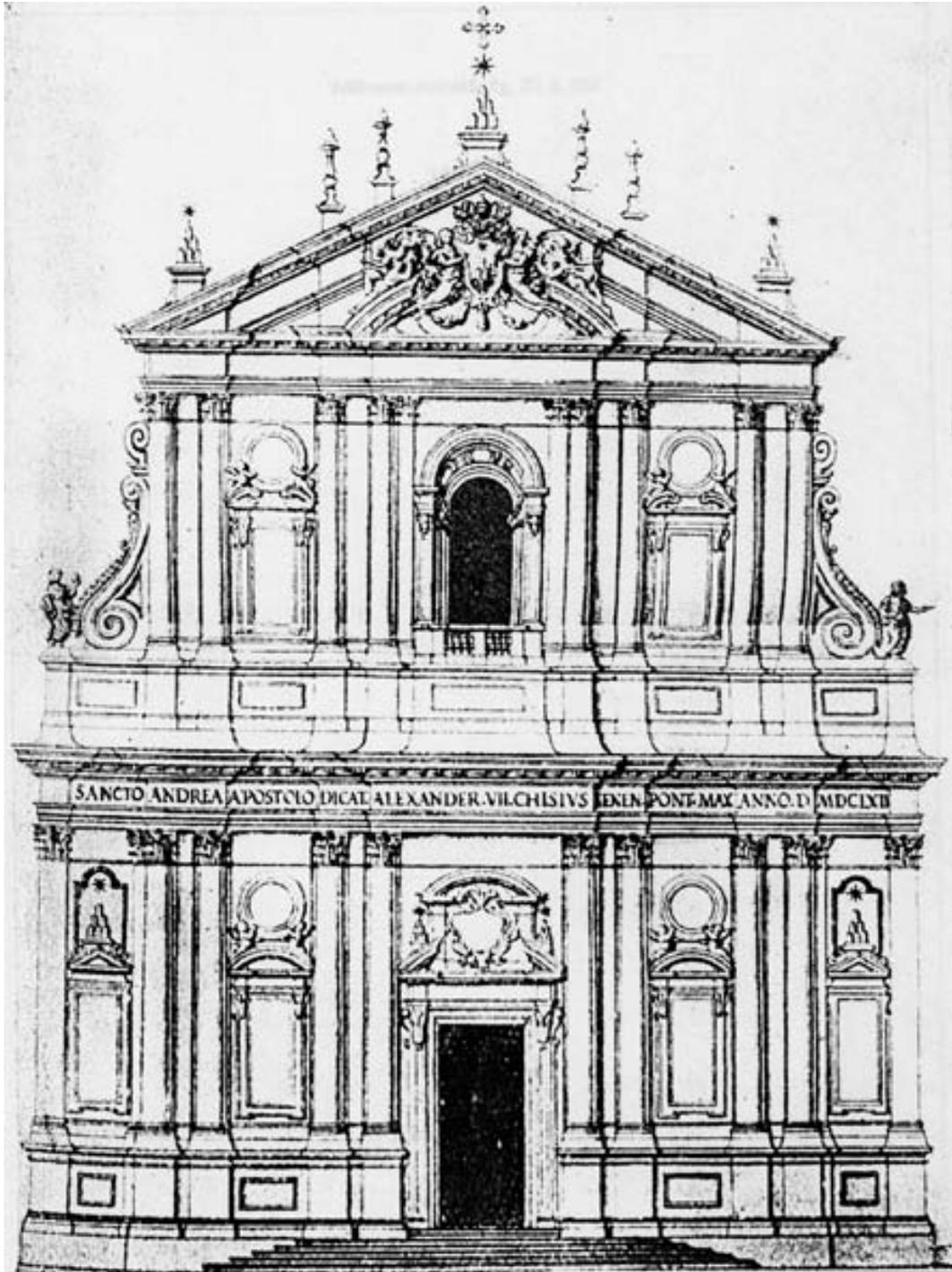
panorama general. Es más el testimonio de una situación estética, a la que ya se había llegado en otros casos que analizaremos después.

Los dibujos de S. Andrea della Valle

El proyecto inicial de Rainaldi se conserva en un dibujo que hizo en 1662 (fig. 60)⁸². El nivel de acabado del mismo tal vez derive de la necesidad de confrontarlo con el grabado de Regniart, del alzado de Maderno (fig. 38). Es una proyección ortográfica inexpresiva, en el que unas leves sombras apenas hacen resaltar el relieve de la fachada. Hay otro dibujo, posiblemente del mismo año, hecho por Carlo Fontana, que entre 1661 y 1662 colaboró como ayudante suyo (fig. 61)⁸³.

⁸² El dibujo de Carlo Fontana está hecho con lápiz de color y tinta, y se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 9, c. 91v/92r; aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 259, fig. 20.

⁸³ Este alzado introduce cambios respecto del dibujo anterior, pero es similar a la fachada construida. Además es similar al alzado que aparece en la medalla conmemorativa del inicio de las obras, acuñada entre 1662 y 1663; según Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 262-263. Parece probable que el dibujo de Fontana, posterior al de Rainaldi y anterior a la medalla, sea de 1662. Se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 9, c. 90 (57); y aparece al menos en Rudolf Wittkower, "Carlo Rainaldi... cit.", p. 260. Es también un dibujo a tinta y lápiz de color.



60. Dibujo de Carlo Rainaldi para la fachada de S. Andrea della Valle

Es un dibujo rápido, más impreciso, incluso torpe, que combina la proyección ortogonal con la perspectiva frontal, pero es más expresivo. El uso modulado de las sombras evidencia la redondez de las columnas y el relieve de la fachada.



61. Dibujo de Carlo Fontana de la fachada de S. Andrea della Valle

El dibujo de Fontana no pretende, como el de Regniart, hacer una suma de todo el edificio, incluso del que escapa a la visión normal de la fachada, una imagen global que trascienda las limitaciones materiales de la realidad. Tampoco es el alzado de una unidad independiente, que se puede desligar del organismo al que da frente, como el de Rainaldi. A diferencia de ellos, Fontana considera la necesidad de explicar cuál es la relación que la fachada tiene con el entorno, de valorarla también en función del lugar en el que se encuentra. Pero esta incorporación del entorno no convierte el alzado en una vista, como la de Piranesi (fig. 62)⁸⁴. Este dibujo, resultado de una proyección cónica frontal, emplea un punto de vista bajo, desplazado a un lado de la fachada, y recrea un ambiente urbano que permite

⁸⁴ Aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 12.



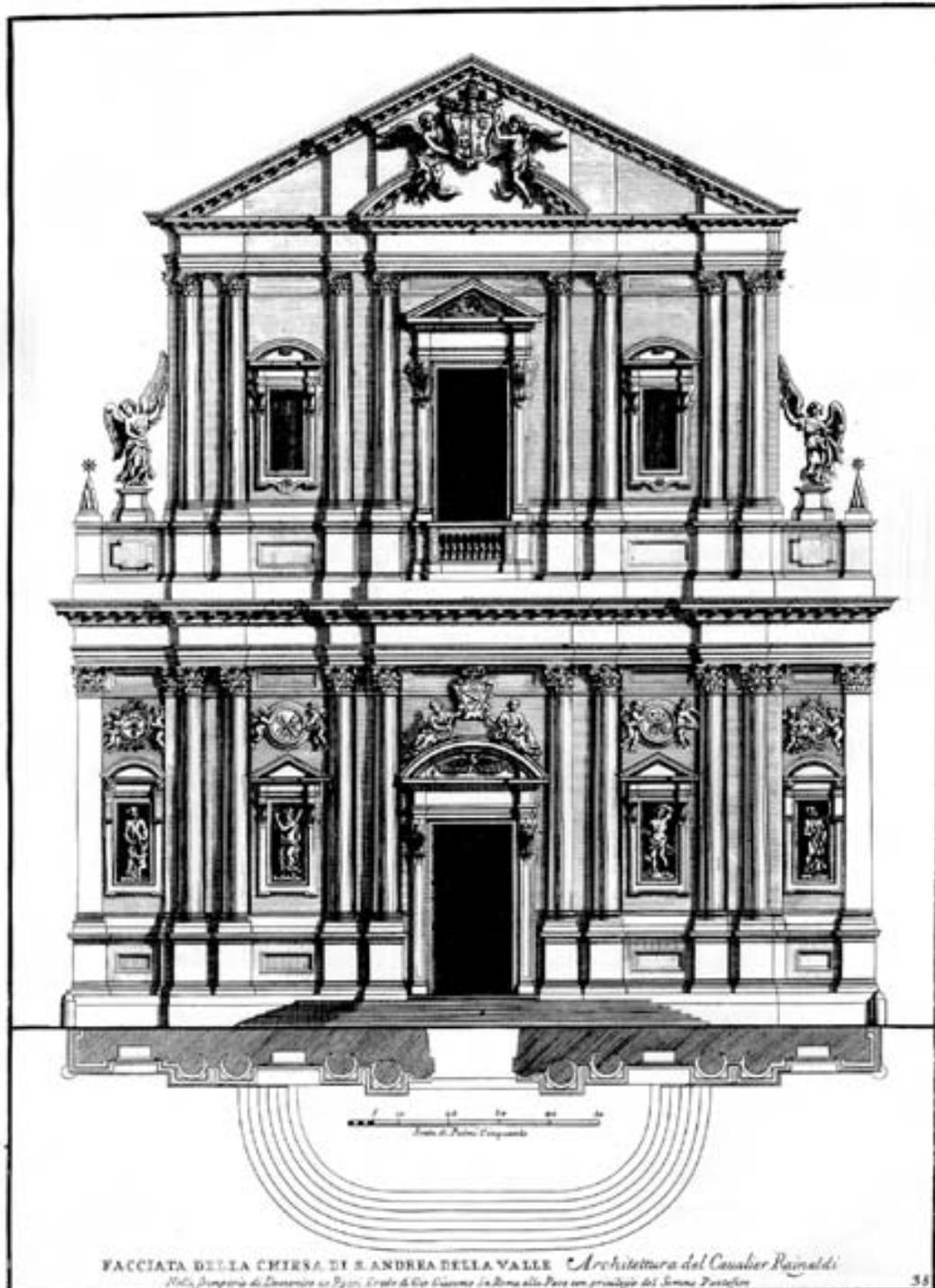
62. Grabado de Piranesi de la fachada de S. Andrea della Valle

incorporar el tiempo, y con él la vida, en el dibujo. Su objetivo es reproducir la visión de la fachada, entendida como experiencia vital, espontánea, casual. El dibujo de Fontana continua siendo una proyección ortogonal, con el punto de vista de la perspectiva centrado en la fachada. En el alzado se han evitado los escorzos clásicos, que daban la sensación del relieve. La incorporación del entorno parece haber surgido después de hecho el alzado, con el fin de *ambientarlo*.

En el dibujo de Fontana se prescinde por fin de las volutas, que parecían necesarias para realizar la transición entre los dos niveles de la fachada, y las sustituye por dos ángeles, que finalmente, sin embargo, acaban recordando la forma de las volutas eliminadas. De este modo la fachada pierde la referencia piramidal clásica, y puede ser planteada claramente como intersección de dos cuerpos, uno vertical y otro horizontal.

Se conserva además otro alzado de la fachada en un grabado publicado por Domenico de Rossi en 1721 (fig. 63)⁸⁵. Como otros grabados de Domenico de Rossi, se trata de una composición diédrica precisa, en la que emplean las texturas para señalar la diferente profundidad de los planos, y las sombras arrojadas y propias para acentuar los relieves e indicar la curvatura de las columnas. Como en otros casos, mediante el claroscuro se diferencia la estructura principal portante del muro de fondo. Las sombras de las columnas permiten además, al evitar las sombras de las pilastras extremas, acentuar la verticalidad de la fachada y la

⁸⁵ Grabado a partir de un dibujo de Alessandro Specchi y publicado por Domenico de Rossi, en *Studio d'architettura civile*, III, 1721, lam. 38. La obra ha sido reeditada en 1972 por Gregg International Publishers Limited.



63. Grabado de Domenico de Rossi de la fachada de S. Andrea della Valle

continuidad entre los dos niveles. El dibujo muestra la claridad de la composición, en la que se han eliminado los elementos redundantes de la parte central, y una tenue estructura ortogonal constituida por la distribución horizontal de los nichos y la puerta del nivel inferior, y la relación vertical entre los dos grandes huecos centrales. Esta estructura en forma de T invertida había sido ya empleada en

fachadas anteriores, en 1624, en S. Bibiana, de Bernini, y en 1630, en S. Antonio dei Portoghesi, Martino Longhi el Joven, aunque no con la serenidad y el equilibrio de la fachada de Rainaldi.

S. Marcello (1682)
Arquitecto: Carlo Fontana

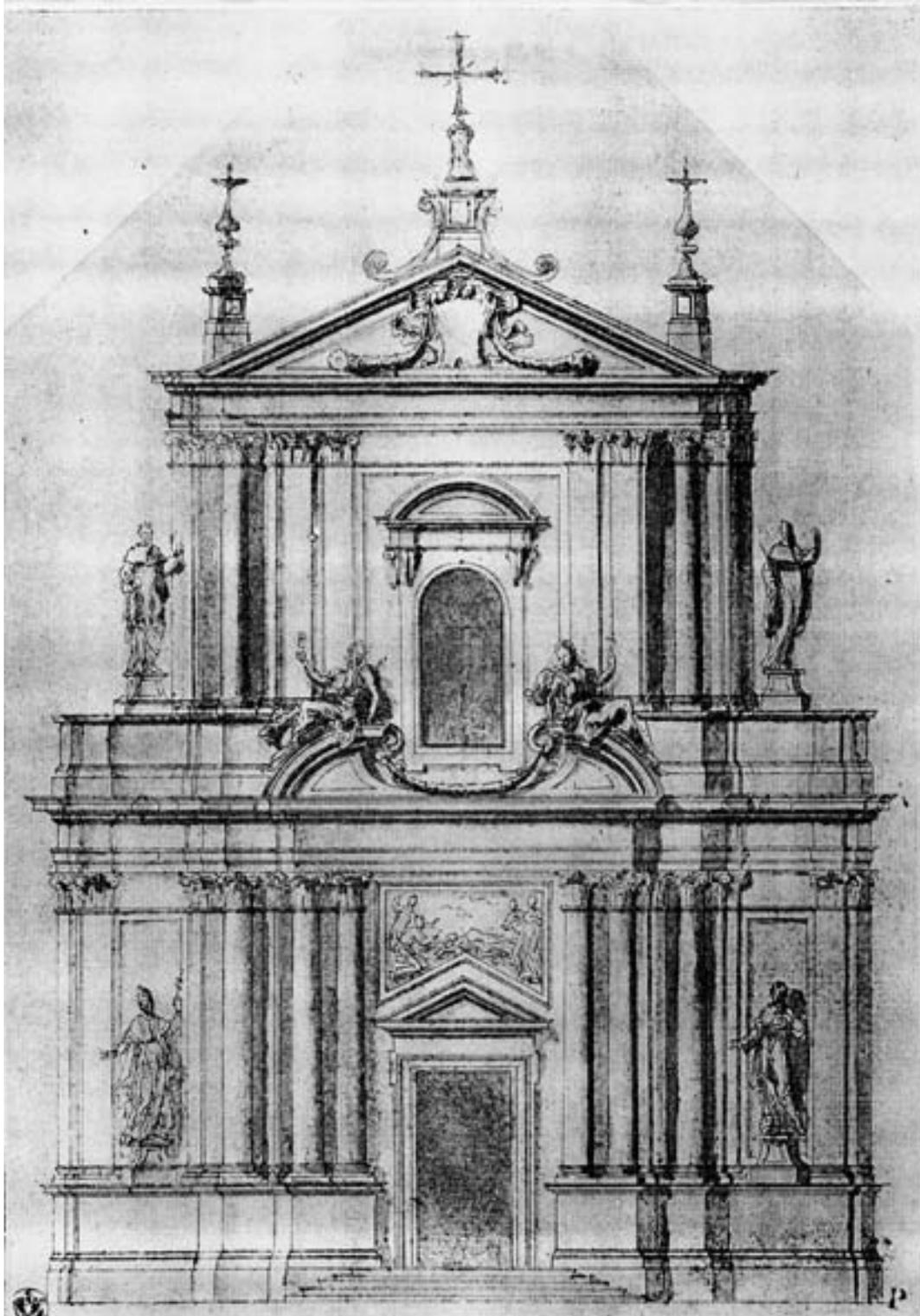
Es, probablemente, la obra más conocida de Fontana, derivada, según unos de Ss. Vincenzo e Anastasio, y según otros de S. Agnese in Piazza Navona⁸⁶. Considerando el proceso de singularización de la columna, puede considerarse la continuación de la primera. De acuerdo con la concepción de los espacios negativos, es un reflejo de la segunda.

A diferencia de las fachadas que, siguiendo el modelo del Gesù, podían entenderse como formadas por estratos de diferente anchura, que se superponían y se ocultaban, en ésta, las columnas de las capas adelantadas muestran, tras ellas, las pilastras de la capa posterior. Detrás de cada columna Fontana coloca su proyección en la pared, en forma de pilastra⁸⁷, de tal modo que las columnas de las esquinas cóncavas se corresponden con dos pilastras, una en cada uno de los lados. La existencia de estos elementos dobles hace que pueda entenderse que hay una fachada tras el edículo, a la que éste se superpone⁸⁸. Considerada la fachada sin el edículo, vemos que, gráficamente, los acentos se concentran en los límites verticales del cuerpo principal, mediante la independencia de la columnas extremas y las fuertes sombras que producen a su lado. Al mismo tiempo se reduce la expresividad del interior, con pilastras planas y un arco rehundido. A diferencia de Rainaldi, en S. Andrea della Valle, Fontana concentra la atención en el edículo que se adelanta, mientras diluye la parte central del nivel superior, al concentrar los acentos en el contorno lateral. El proceso de vaciado de la parte central, sin embargo, ya había sido iniciado en las fachadas de S. Antonio dei Portoghesi

⁸⁶ Según H. Sedlmayr, en *Kritische Berichte*, 1931-2, p. 146..., el proyecto de Fontana deriva de Ss. Vincenzo e Anastasio, aunque Rudolf Wittkower, en "Carlo Rainaldi... cit.", p. 310, nota 118, afirma que obviamente, es incorrecto. Según Hellmut Hager, en el artículo "La facciata di San Marcello al Corso al Corso", aparecido en la revista *Commentari*, 1973, año XXIV, nº 1-2, p. 65, la fachada de S. Agnese in Piazza Navona es el modelo más próximo al de S. Marcello, como origen de la estructura de capas cóncavas concéntricas. Hay otras referencias que relacionan esta fachada con el proyecto de Longhi el Joven para S. Carlo al Corso, no construido, y con el del mismo Longhi para S. Giovanni Calibita, en una versión inicial que no llegó a construirse.

⁸⁷ El sistema es ya empleado en la arquitectura de la Roma clásica. A diferencia de la arquitectura griega, en donde las pilastras, o antas, eran refuerzos en las esquinas y los extremos de los muros, en Roma la pilastra es la proyección de la columna en la pared. Esta disposición de columna-pilastra aparece, en Roma, en los arcos de Septimio Severo y de Constantino.

⁸⁸ Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura... cit.*, p. 373, y Hellmut Hager, en "La facciata di San Marcello... cit.", p. 19, consideran que la independencia del edículo da a la fachada una calidad escénica.



64. Proyecto de Carlo Fontana para la fachada de S. Marcello

(1630), S. Nicola da Tolentino (1655) y S. Girolamo della Carità (1660), que analizaremos posteriormente.

La fachada, por otra parte, no puede entenderse sólo a partir del protagonismo de columnas aisladas, sin considerar su relación con las pilastras complementarias.

Como en S. Maria della Pace, la lectura de la fachada no depende sólo de una estructura conceptual, sino del valor e intensidad de las líneas y de las reacciones diferentes de su superficie a la incidencia de la luz: de su estructura intuitiva; lo que aquí consideramos como estructura cromática.

Los dibujos de S. Marcello

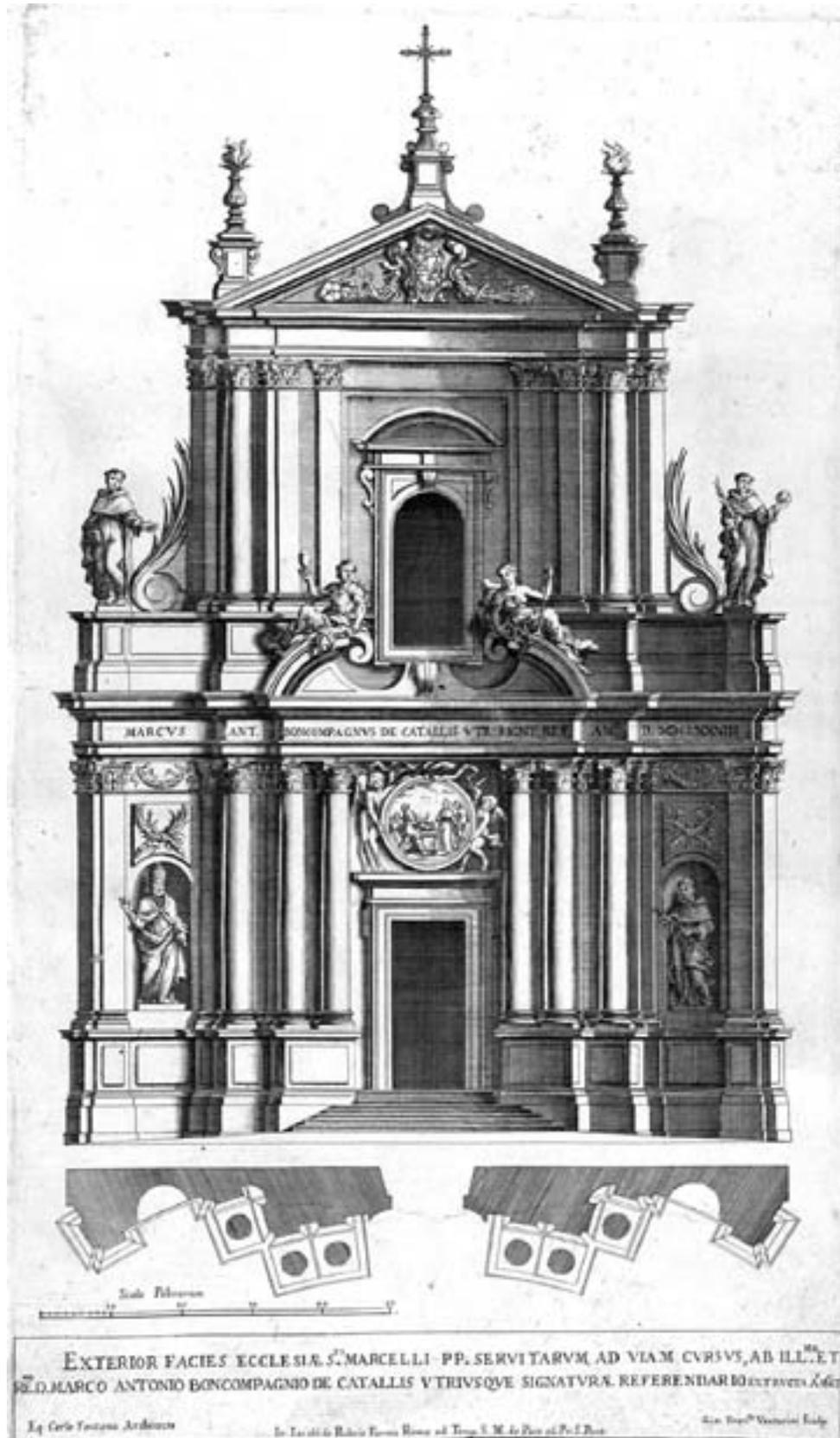
El proyecto se conserva en un dibujo de Carlo Fontana, de 1681 o 1682 (fig. 64)⁸⁹. Es un dibujo de línea fina, en el que, mediante el uso del color, se sugiere la redondez de las columnas y la curvatura de la fachada, así como se señalan las sombras y las diferentes orientaciones de las caras. Con algunas diferencias, corresponde al estado final de la fachada. Los cambios más importantes se localizan en la franja central y en la ausencia, en el dibujo, de un acuerdo entre el cuerpo alto y los laterales bajos, que finalmente se resolvería con una palma curvada.

Como es normal en los dibujos de Carlo Fontana, se trata de un dibujo preciso, cuidadoso y de fácil lectura. En general son dibujos meticulosos en los que aplica un método constante, que afecta a todos los dibujos de su taller. Este estilo homogéneo, llega a hacer difícil distinguir los realizados directamente por Fontana de los ejecutados por uno de sus ayudantes, e incluso cuando se trata de copias, es difícil distinguirlos del original. Un estilo del que es pionero, pero que posteriormente tuvo una amplia continuidad⁹⁰. En la mayoría de los casos parte de una suelta estructura geométrica de líneas y círculos realizada con tiza negra, sobre la que se trazan las líneas principales del dibujo con tinta marrón, y posteriormente se aplica un lavado de color, generalmente gris. La estructura geométrica de tiza puede quedar borrada en el proceso, aunque en algunos casos se perfila después con tinta y en otros se descubre con otro lavado⁹¹.

⁸⁹ Según el diario del Cartari Febei, citado por Hellmut Hager, en "La facciata di San Marcello... cit.", p. 63, "*la composizione dei nuovi progetti deve perciò presumersi come avvenuta al più tardi nel 1681, o nei primi mesi del 1682*" (la composición de los nuevos proyectos debe por tanto suponerse como ocurrida no más allá de 1681 o los primeros meses de 1682). El dibujo de Carlo Fontana se conserva en Berlín, en la Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz. 1090; y aparece al menos en Hellmut Hager, "La facciata di San Marcello... cit.", p. 62.

⁹⁰ Allan Braham y Hellmut Hager, *Carlo Fontana, The Drawings at Windsor Castle*, Londres, A. Zwemmer Ltd, 1977, p. 19.

⁹¹ Allan Braham y Hellmut Hager, *Carlo Fontana, The Drawings... cit.*, p. 21.



65. Grabado de Giovanni Francesco Venturini de la fachada de S. Marcello

Es el uso del color lo que da a los dibujos de Fontana su principal característica⁹². Según su código particular, el color gris indica la obra a construir y el amarillo y el sepia los muros existentes. De modo similar usa el azul para representar el agua, el rojo para el ladrillo de los alzados, o para indicar la situación de una estufa en un plano. No es un uso pictórico el que Fontana hace del color, sino conceptual. Con el color Fontana hace el dibujo más legible, y también más agradable a la vista, características que son aplicables también a su propia arquitectura⁹³.

Existen otros dos dibujos de la fachada, con los que éste podría ser comparado: un grabado de Giovan Francesco Venturini, de 1683 (fig. 65)⁹⁴, y el dibujo que sirvió como modelo del mismo (fig. 66)⁹⁵. El grabado de Venturini es un dibujo expresivo, que ofrece una lectura clara de la forma curvada de la fachada, con el uso de las sombras, a la vez que una comprobación intelectual, con la incorporación de la planta, en composición diédrica. Como en otras ocasiones, la utilización de una luz rasante permite dar un efecto tridimensional a la proyección diédrica, pero Venturini llega a iluminar la fachada casi por detrás, de modo que la parte derecha queda en sombra, y sus extremos laterales quedan, en cambio, iluminados por esa misma luz, creando un efecto tenebrista. La iluminación es irreal, ya que la mayor parte de la fachada debería quedar oscurecida por la ocultación de las esquinas salientes. Esta iluminación consigue explicar la forma mejor que si hubiera sido correcta. Los dibujos de Fontana, el segundo debe ser de su taller, utilizan la iluminación rasante sin llegar a traicionar la verdad. Para Venturini la luz tiene una finalidad didáctica, ignorando incluso que era imposible que la fachada pudiera recibir luz desde la derecha. Un grabado de Vasi, de 1747 (fig. 67)⁹⁶, muestra que la edificación anexa a la iglesia hace imposible este tipo de iluminación.

Es interesante comparar estos dibujos con uno que Rainaldi hizo para esta misma fachada (fig. 68)⁹⁷. En los alzados anteriores el uso de la sombra rasante evitaba la necesidad de recurrir a una perspectiva frontal, para explicar la forma curva de la

⁹² El color en los dibujos había sido utilizado anteriormente por Bernini, en donde Fontana estuvo trabajando; según Allan Braham y Hellmut Hager, *Carlo Fontana, The Drawings... cit.*, p. 21.

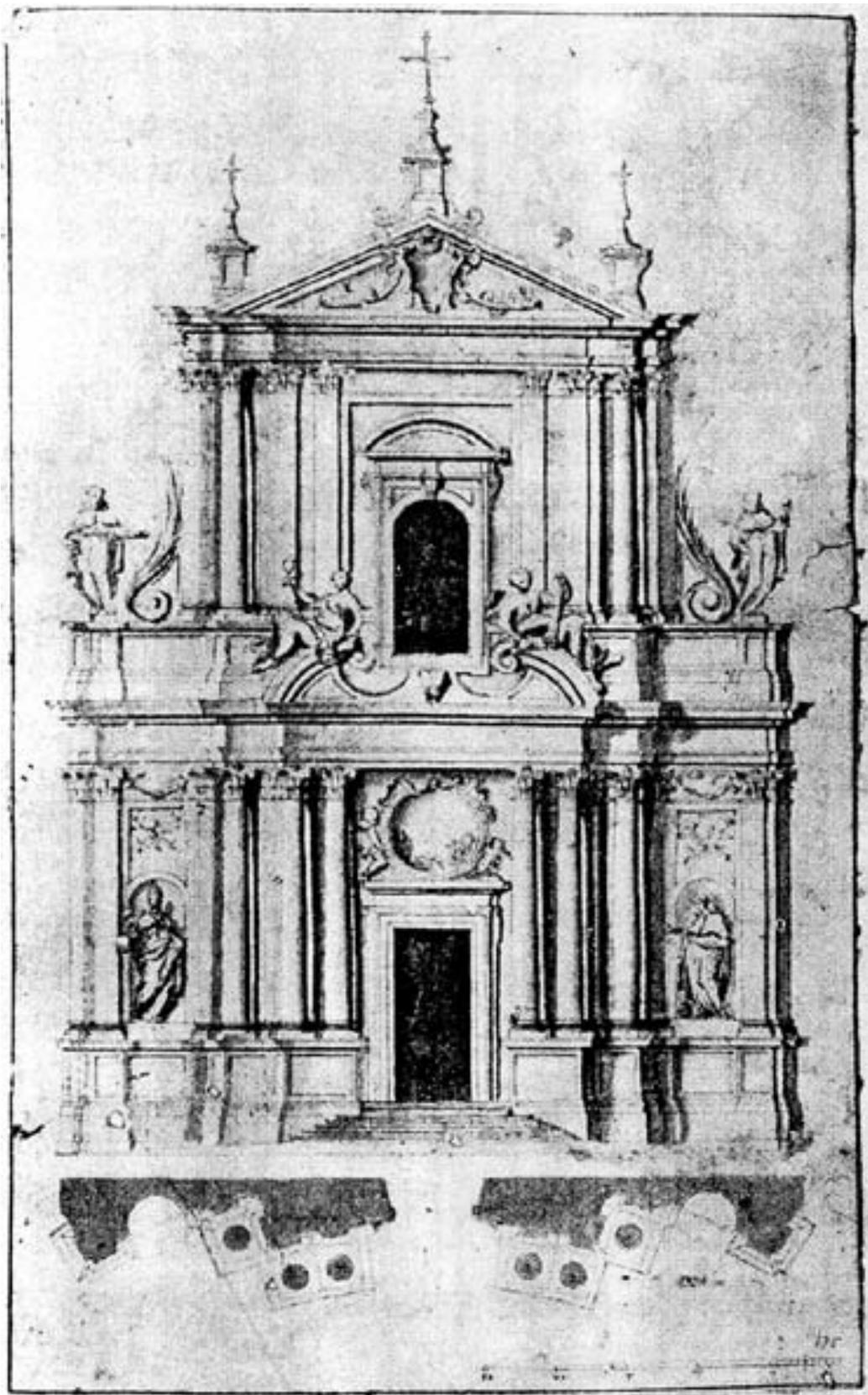
⁹³ Allan Braham y Hellmut Hager, *Carlo Fontana, The Drawings... cit.*, p. 21.

⁹⁴ Forma parte de *Insignium Romae Templorum prospectus*, publicado por primera vez en 1683 por Giovanni Giacomo de Rossi y posteriormente en 1684 y 1685. El grabado es de Giovanni Francesco Venturini. Aparece al menos en Hellmut Hager, “La facciata di San Marcello... cit.”, p. 63, fig. 6, y en Allan Braham y Hellmut Hager, *Carlo Fontana, The Drawings... cit.*, fig. 564.

⁹⁵ No parece ser un dibujo hecho directamente por Fontana. Está dibujado con pluma, tinta sepia y acuarela gris sobre papel blanco (39,6 x 23,4 cm) y montado sobre cartón. Se conserva en el Museo Nacional de Estocolmo, Colección Celsing II/1875; y aparece al menos en Hellmut Hager, “La facciata di San Marcello... cit.”, p. 63, fig. 5, nota 20.

⁹⁶ Giuseppe Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna, 1747-61*.

⁹⁷ Se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P.VII, 13, fol. 132; y aparece al menos en Rudolf Wittkower, “Carlo Rainaldi... cit.”, fig. 81, y en Hellmut Hager, “La facciata di San Marcello... cit.”, fig. 2. Según Wittkower, el dibujo es de 1682 y compitió con el Fontana para elegir el modelo de fachada.



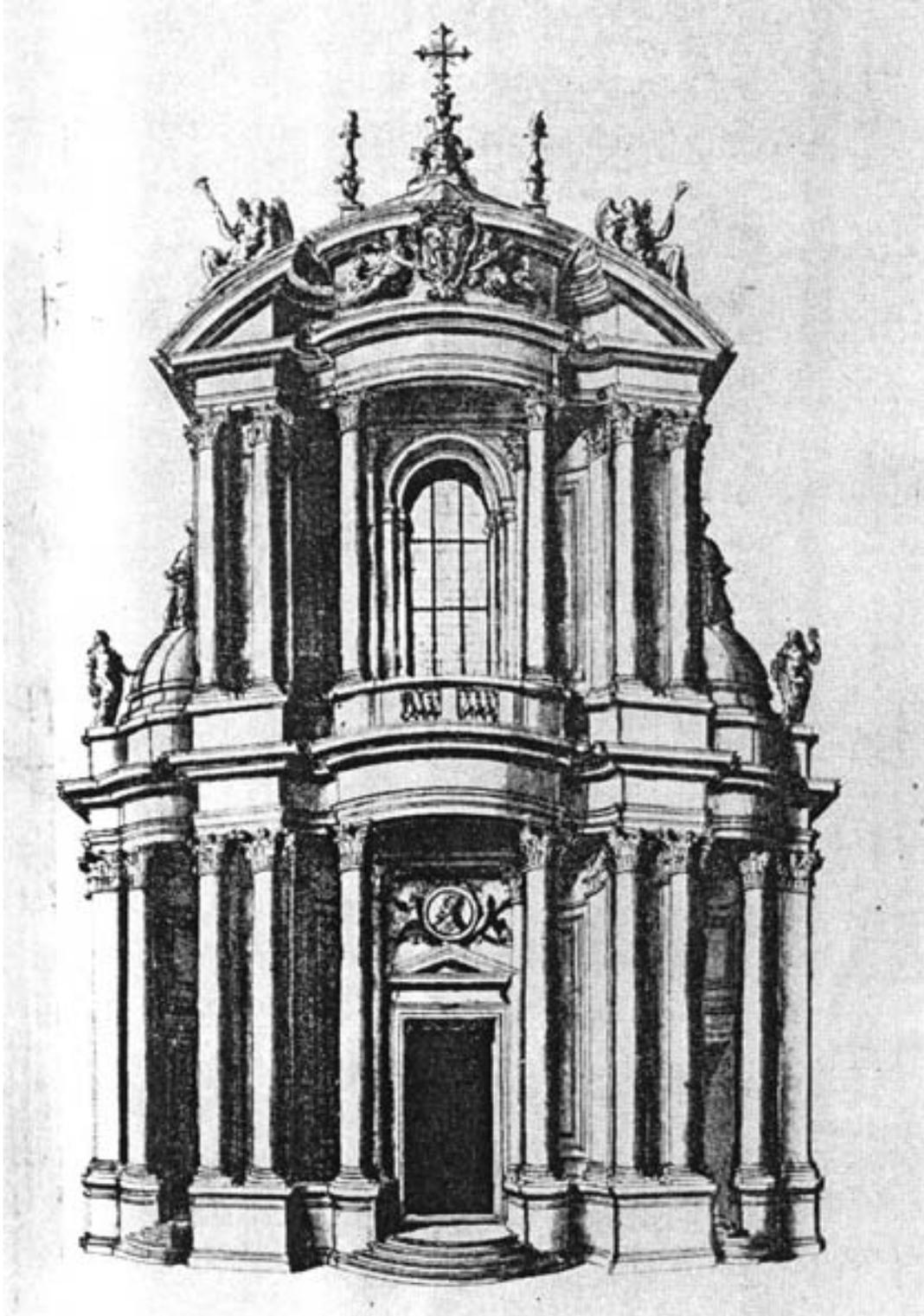
66. Dibujo preparatorio para el grabado de Giovanni Francesco Venturini, de S. Marcello



67. Grabado de Giuseppe Vasi de la iglesia y el convento de S. Marcello

fachada. En su dibujo, Rainaldi utiliza la perspectiva frontal para representar una fachada convexa. También utiliza la iluminación lateral, pero aquí ya no sirve para dar a entender la curvatura, sino sólo las profundidades, entre el plano adelantado de columnas y el posterior de la pared. Comparado con éste, el alzado de Venturini parte de la continuidad de la curvatura cóncava, que queda declarada con los efectos de las sombras. La fachada de Rainaldi, en cambio, combina superficies planas y convexas, que difícilmente se hubieran entendido con el único apoyo de las sombras. Sin embargo, al prescindir de la proyección ortogonal, Rainaldi no llega a explicar si las curvaturas de la fachada se producen sólo en el plano horizontal o también en el vertical. La proyección ortogonal de Fontana y Venturini es más precisa y aporta una lectura más abstracta y racional, mientras la perspectiva frontal de Rainaldi aporta una lectura más intuitiva y su impacto es más *biológico* que racional.

Comparando los dos proyectos, el de Fontana es una articulación de una superficie curva, a la que se incorporan los acentos cromáticos de las columnas. Éstas dan valor a las dos líneas que limitan el cuerpo central vertical y al edículo que se adelanta teatralmente. El de Rainaldi es el modelado de un volumen curvo. Los grupos que limitan el cuerpo central no son pilastras que se adelantan de la pared posterior, sino el extremo de un bloque que se adelanta; tras las columnas pueden verse las caras de las pilastras, sobre la superficie lateral. Estos bloques son los



68. Proyecto de Carlo Rainaldi para la fachada de S. Marcello



69. Grabado de Giuseppe Vasi de la iglesia de S. Trinità dei Pellegrini ⁹⁸

extremos de una forma cóncava central, independiente y más profunda que la concavidad de la fractura del entablamento. Sobre este vacío cóncavo se adelanta la estructura convexa central. De un modo u otro, los dos acentúan los límites verticales y dejan libre el espacio central, para invadirlo teatralmente con un cuerpo singular que se adelanta. Rainaldi llega a crear un espacio profundo, que podría heredar los avances de Cortona en S. Maria della Pace, Fontana en cambio entre las columnas dispone una superficie inexpresiva sobre la que resaltar el edículo de la entrada. Tal vez sea la de Fontana la única innovación real, ya que el proyecto de Rainaldi parece un reflejo del que él mismo hizo para S. Maria in Campitelli.

Ss. Trinità dei Pellegrini (1722)

Arquitecto: Francesco de Sanctis

Por la curvatura de su superficie y el uso de las columnas aisladas, ésta es una fachada emparentada con la de S. Marcello, en la que se aumenta el valor de los límites laterales. Por el uso de dobles columnas que continúan de un nivel a otro, y

⁹⁸ Grabado de Giuseppe Vasi que pertenece a *Delle Magnificenze di Romas antica e moderna*, 1747-1761, Roma, IX, lámina 126, que aparece al menos en Paolo Portoghesi, *Roma Barocca...* cit., fig. 348.

por la energía volumétrica de las mismas, es una nueva síntesis de los modelos de Della Porta y Vignola, que repite la solución que Rainaldi utilizó en las márgenes laterales de S. Andrea della Valle. Respecto de estos ejemplos, la fachada ya no persigue acentuar la parte central y reforzar su importancia, sino señalar los márgenes, retirando el centro, que queda como resto inexpresivo entre ellos. En S. Agnese in Piazza Navona y en Maria della Pace, la curvatura de la fachada creaba un vacío que era ocupado por el elemento singular de la entrada. Aquí nada ocupa este vacío. Entre los cuerpos vigorosos de los laterales, el cuerpo central retirado contiene los huecos que dan referencia del interior. Un esquema que recuerda la fachada de Ss. Faustino e Giovita dei Bresciani, de 1664, con una expresividad mucho mayor de elementos compositivos.

La reducción expresiva del centro y la acentuación de los contornos, resuelven la composición mediante la tensión entre elementos opuestos. Una composición que plantea un problema pero que no lo resuelve, dos grupos verticales aislados que enmarcan un espacio vacío, que no se equilibran formalmente dentro de la fachada, sino en un sentido que la trasciende. Las columnas siguen soportando un escaso tramo de entablamento, un mínimo vestigio del orden tectónico, estable y sólido. La línea horizontal inquebrantable de la arquitectura *clásica* era síntoma de la aceptación del orden de la naturaleza, con en el que el hombre se identificaba, y que daba sentido a la composición. Hasta ahora la acentuación sobre la puerta de entrada dirigía el interés hacia el interior de la iglesia. Aquí la composición dirige el interés sobre sí misma, sobre un enigma que se debe resolver. La fachada ya no permite una lectura a partir de la lógica natural, sino a partir de la composición plástica de sus elementos, a partir de argumentos abstractos.

S. Juan de Letrán (1732)
Arquitecto: Alessandro Galilei

El proyecto para la fachada de S. Juan de Letrán se decidió en un concurso, convocado por el papa Clemente XII, en el que participaron veintitrés arquitectos de toda Italia⁹⁹. El jurado, formado por miembros de la Accademia de S. Luca y regido por su presidente, optó por un proyecto clásico, de acuerdo con las directrices conservadoras que trataba de imponer la academia¹⁰⁰. El ganador

⁹⁹ No se conoce a todos los concursantes, pero se sabe que, además de Alessandro Galilei, participaron Ferdinando Fuga, Pietro Passalacqua, Filippo Raguzzini, Ludovico Rusconi-Sassi, Nicola Salvi, Matteo Sassi, Ferdinando Galli Bibiena y C. F. Dotti, de Bolonia, Doménico de' Rossi, de Venecia, Lelio Cosatti, de Siena, Luigi Vanvitelli, de Nápoles, Pietro Carattoli, de Perugia, Bernardo Vittone, de Turín; según aparece en Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura... cit.*, 561-562, not. 46, cap 16; en Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 273, 471, 493 y 496; y en Giovanni Paolo Tesei, *Le Chiese di Roma... cit.*, p. 531.

¹⁰⁰ La Accademia registró un aumento significativo de su prestigio gracias a los concursos convocados por el papa Clemente XII (1700-1721), que utilizó para salvaguardar la universalidad

finalmente lo decidió el papa escogiendo, entre una selección, a un compatriota suyo¹⁰¹. Su resultado fue el final de las desviaciones del orden clásico y la vuelta a la ortodoxia¹⁰². Según Portoghesi, el concurso representa la definitiva victoria de las tendencias conservadoras¹⁰³, en un proceso que parece iniciarse a partir de 1720¹⁰⁴, y que *señala la influencia deformante de la cultura académica y la liquidación de un movimiento todavía vivo, no a través del debate crítico, sino a través de las intrigas y la constante apelación al principio de autoridad de la tradición*¹⁰⁵.

En la fachada de Galilei pueden verse referencias de otros proyectos construidos anteriormente en Roma. Es clara la relación con la parte central de fachada de S. Pedro, de Maderno, con su estructura rectangular y el cuerpo central adelantado con frontón, pero con una reducción del número de elementos y la supresión del nivel superior. El empleo de pilastras de doble altura recuerda el palacio dei Conservatori, de Miguel Ángel, y la iglesia de S. Francesca Romana¹⁰⁶, de Lambardi (1608). Con estos dos ejemplos comparte la utilización de cuerpos volumétricos simples y luminosos, en contraste con huecos profundos oscuros, pero la referencia es más clara con S. Maria in Via Lata, de Cortona, en donde la profundidad ocupaba los dos niveles, con la que también comparte el motivo del arquitecónico con arco, en el hueco central del nivel superior. La forma ya no está dibujada por la sombra de los relieves sino por el contraste violento entre los llenos y los vacíos, por las aristas que separan los planos iluminados de los huecos oscuros. Las sombras que dibujan la forma no varían, excepto en las columnas centrales, de acuerdo con la incidencia de la luz, sino que están fijadas e inmovilizadas por la geometría.

de la cultura romana, representada en el espíritu conservador; según Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 73 y 12.

¹⁰¹ Según John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, p. 173.

¹⁰² “Suddenly, and with little warning, the classical style became more fashionable than de Rococo” (“de forma súbita e inopinadamente, el estilo clásico se puso más de moda que el Rococó”), según Jhon Varriano, en *Italian Baroque... cit.*, p. 174. “Il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano del 1732 è il colpo di grazia inferto alla corrente rococó” (“El concurso para la fachada de S. Juan de Letrán de 1732 es el golpe de gracia dado a la corriente rococó”); según Paolo Portoghesi, en *Roma Barocca... cit.*, p. 74.

¹⁰³ Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 51.

¹⁰⁴ “Dopo il 1720 comincia a manifestarsi una tendenza nettamente accademica che tende a generalizzarsi e, dopo il 1730, finisce per prevalere nettamente” (“después de 1720 empieza a manifestarse una tendencia claramente académica que tiende a generalizarse y, después de 1730, acaba por prevalecer claramente”); Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 74.

¹⁰⁵ “Il concorso di S. Giovanni in Laterano del 1732 segna l’influenza deformante della cultura accademica e la liquidazione di un movimento ancora vitale, non attraverso il dibattito critico, ma attraverso gli intrighi e il perenne appello al principio di autorità della tradizione”; Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 15.

¹⁰⁶ Según Portoghesi, en *Roma Barocca... cit.*, p. 495, el proyecto de Galilei no incorporaba las semicolumnas del edículo central. El cambio fue sugerido por el cardenal Albani, con el fin de ambientar la obra con la tradición del barroco romano.

La fachada de Galilei implica, sin embargo, la vuelta a un clasicismo inevitablemente corrompido. Un clasicismo que es más ortodoxo que histórico, más la instauración del orden que la búsqueda de la verdad. Como muchas fachadas de la época anterior, ésta es un organismo independiente del edificio al que da frente. La fachada no da testimonio del edificio que tapa, ni en su generación influyen las condiciones peculiares de su entorno. La fachada sólo da testimonio de sí misma, es la representación de un concepto. Como concepto es ajena a los cambios y las adaptaciones, y es abstracta, sujeta a un orden superior y testimonio de la estabilidad y del reconocimiento de las jerarquías.

Ir a siguiente: "*La estructura abstracta*"

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

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