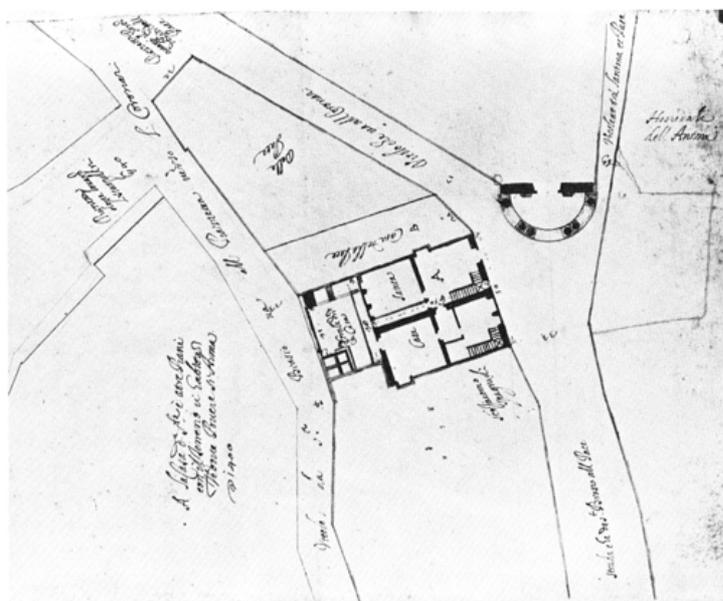


119. Dibujo de Cortona de la primera propuesta para el pórtico de S. Maria della Pace.



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

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

***S. Maria della Pace (1656)***  
*Arquitecto: Pietro da Cortona*

Extraído como pieza independiente, el pórtico de esta iglesia ha sido tratado en el capítulo anterior, como superación del plano de la fachada y ocupación del espacio vacío frente a ella. Como se vio entonces, no es posible desligar el pórtico del resto de la fachada, que abarca incluso el contorno de la plaza. El valor de cada elemento deriva del valor de los otros y de su relación mutua, de modo similar a como ocurría en la fachada de S. Lorenzo in Miranda (1601), entre el pórtico romano y la fachada de Torriani.

La primera propuesta de Cortona, presentada al papa Alejandro VII a principios de junio de 1656, consistía únicamente en el pórtico curvo ante la fachada plana de antigua iglesia (fig. 57 y 119<sup>125</sup>), pero no resolvía el problema del tráfico de la calle de acceso. Situada urbanísticamente cerca de los tribunales de justicia, la iglesia era

<sup>125</sup> El dibujo de Pietro da Cortona se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 9, c.44; y aparece al menos en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 250 (1).

muy concurrida desde primeras horas de la mañana. Los jueces, abogados de reputación y las personas de cierta posición social accedían necesariamente en carroza, pero la estrechez de la calle dificultaba el acceso, la maniobra y el aparcamiento<sup>126</sup>. La solución de este problema condujo finalmente al ensanchamiento de la calle, a ambos lados de la fachada de la iglesia.

El proceso de la conformación de este entorno puede ser seguido en los dibujos de Cortona. La primera propuesta de solución (fig. 120)<sup>127</sup> sólo consideraba el derribo de un edificio, conocido como *casa de las viudas*, para facilitar el acceso por la calle vecina y la maniobra. Sobre este mismo dibujo el papa Alejandro VII dibujó, con un trazo que puede verse a la derecha del dibujo, la posibilidad de ensanchar la calle, ocupando parte del colegio de S. Maria dell'Anima<sup>128</sup>. El siguiente dibujo muestra un estado muy próximo a la solución definitiva (fig. 121)<sup>129</sup> y permite apreciar cómo ésta está condicionada por la superficie real disponible y cómo se tuvo en cuenta la real alteración de las fincas afectadas.

Como resultado de la modificación de las alineaciones, se crea un vacío alrededor de la fachada de la iglesia, de tal modo que ésta ocupa su centro. El espacio se detiene delante de la fachada y el perímetro dilatado, que se forma a su alrededor, crea una unidad alrededor de la fachada que llega a ocultar la continuidad de las calles laterales. Con un planteamiento teatral, Cortona crea un escenario dentro del que la fachada y el pórtico ocupan el centro de la atención<sup>130</sup>. Cortona no da a la plaza una forma regular pero hubiera sido simétrica si la imposibilidad de derribar el palacio Gambirasi no lo hubiera impedido, tal como se puede apreciar en el dibujo que se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 9, c.43<sup>131</sup>. Cortona acentúa los ángulos de la planta y cambia el ritmo de las pilastras de la fachada, pasando, de repente y sin motivo aparente, de la pilastra doble a la simple. Según Cesare Brandi, Cortona se propuso transformar la fachada en un edificio en sí mismo, pero un edificio definido no por el pórtico

<sup>126</sup> Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, p. 49.

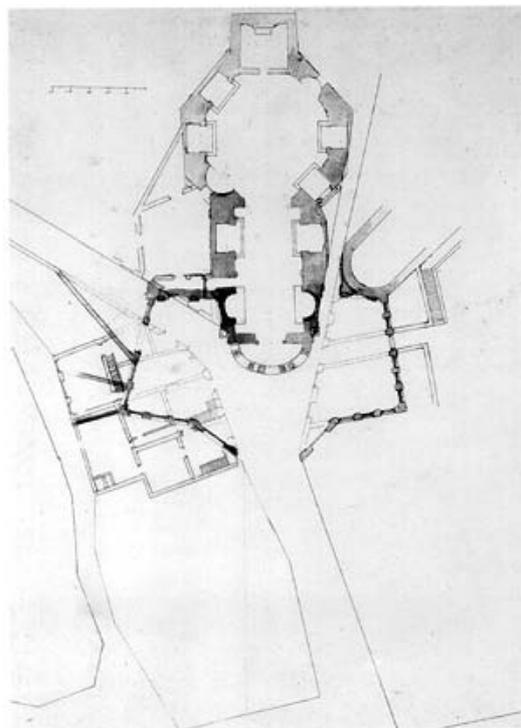
<sup>127</sup> El dibujo de Pietro da Cortona se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 9, c.43; y aparece al menos en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 251, y en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, p. 50, fig. 35. Según figura en el libro de Krautheimer, p. 49, la propuesta era de un consejero del papa que colaboró con Cortona.

<sup>128</sup> Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 230.

<sup>129</sup> El dibujo de Pietro da Cortona se conserva en Roma, en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigiano, P VII 9, c.46; y aparece al menos en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 250 (3).

<sup>130</sup> Con una interpretación restrictiva, Cesare Brandi considera que la ordenación urbanística de S. Maria della Pace no puede considerarse teatral, ni mucho menos escenográfica, en cuanto no se admiten personajes en la escena ni se sugiere un espacio ilusorio (... *e dovrà convincere che non vi è affatto teatro, dove non sono ammessi personaggi in scena; non c'è scenografia, dove nonché suggerire spazio illusivo*); Cesare Brandi, *La prima architettura barocca. P. da Cortona, Borromini, Bernini*, Bari, Editori Laterza, 1972, p. 60-62.

<sup>131</sup> Aparece al menos en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*



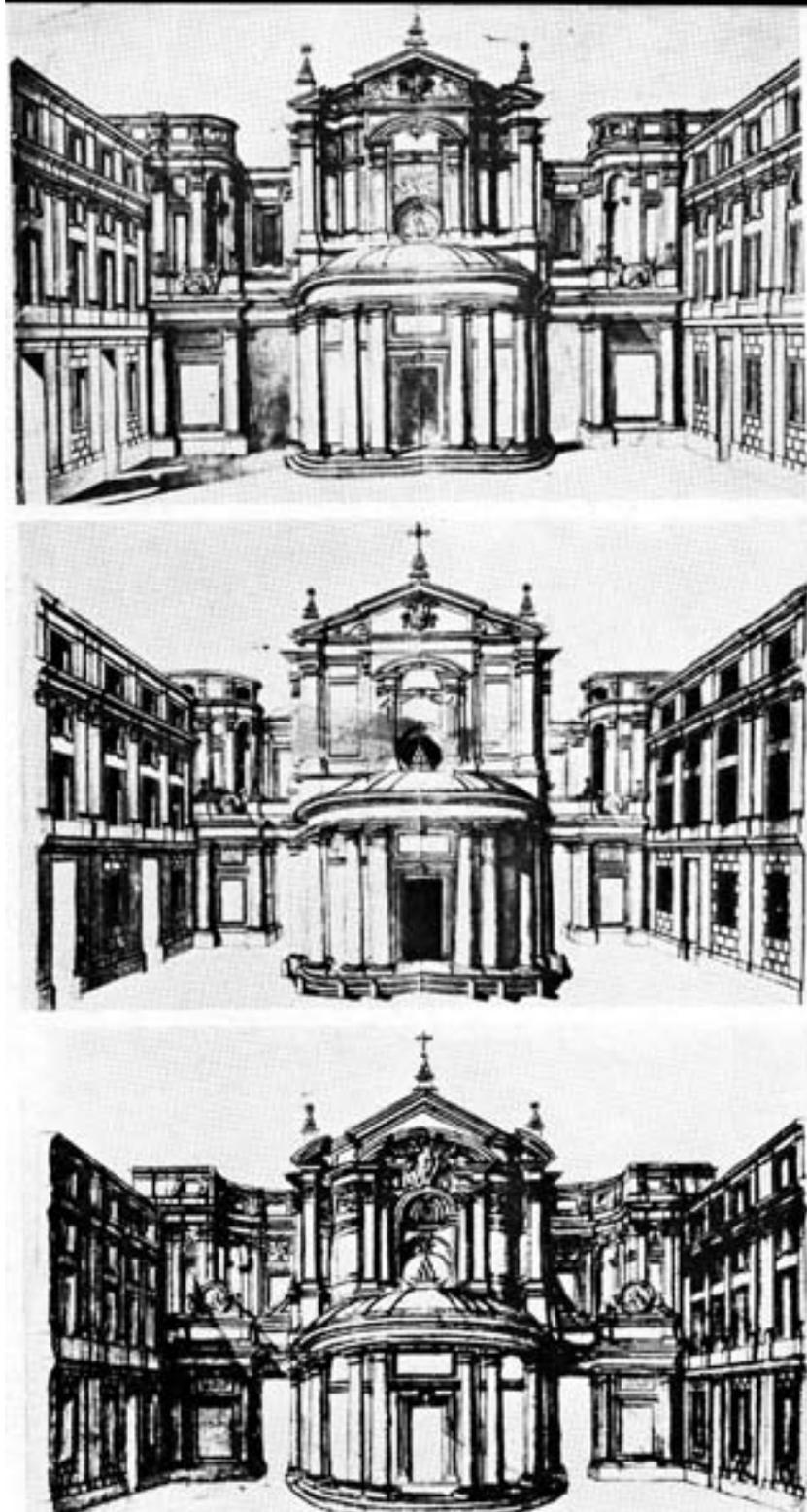
121. Dibujo de Cortona de la modificación urbana en el entorno de S. Maria della Pace

que se adelanta, casi como un edículo independiente, sino por los dos hemicírculos que, por encima del cuerpo central, abrazan y encierran el espacio increíblemente denso que se abre alrededor. Según Cesare Brandi, el denso perímetro de edificios contiguos a la fachada, pretende crear discontinuidades, no tanto superficiales como de espesor, aceleraciones o deceleraciones espaciales, según el lugar desde el que se observa.

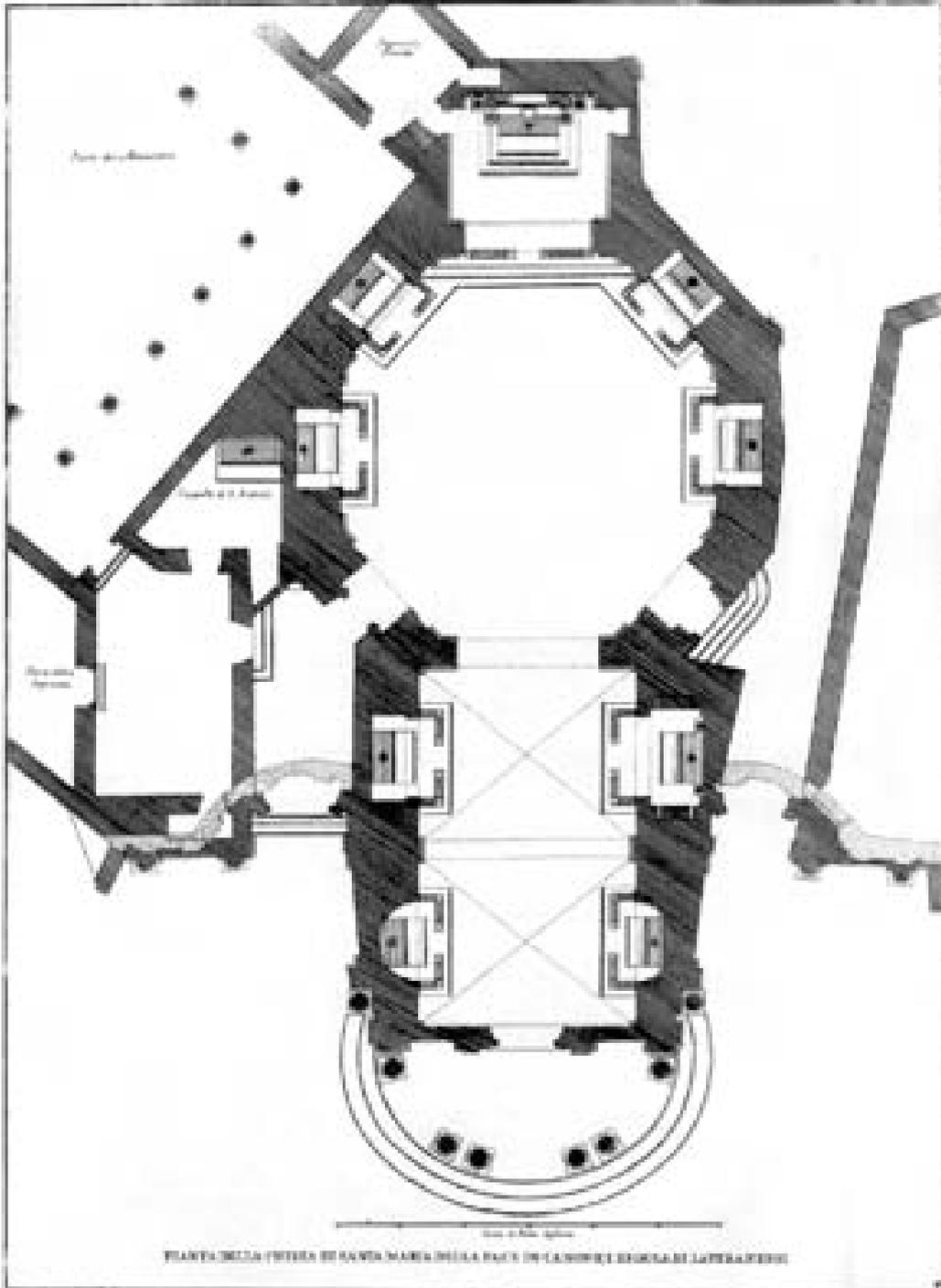
### *Los dibujos de S. Maria della Pace*

Si la propuesta inicial consideraba únicamente la incorporación de un pórtico a la antigua fachada, la modificación del perímetro de la calle creó la posibilidad de ordenar el nuevo frente de edificación en función de la iglesia. En el verano de 1656 o a finales de ese mismo año, Cortona presentó al papa tres soluciones diferentes para las fachadas de la nueva plaza (fig. 122)<sup>132</sup>. En los tres dibujos los alzados de los edificios laterales son iguales y sólo cambia el frente de la iglesia y el fondo. En éstos los cambios se concentran en el nivel superior. Aquí parece concentrarse la indecisión de Cortona: en el frente ampliado de la fachada y, especialmente, en su parte superior. En el modo en que éste se separa y aísla la fachada o en cómo la aislaba dentro de una curva que la rodeaba por detrás.

<sup>132</sup> El dibujo de Cortona se conserva en Milán, collezione Martinelli de la raccolta Bertarelli del castello Sforzesco; y aparece al menos en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, p. 254.

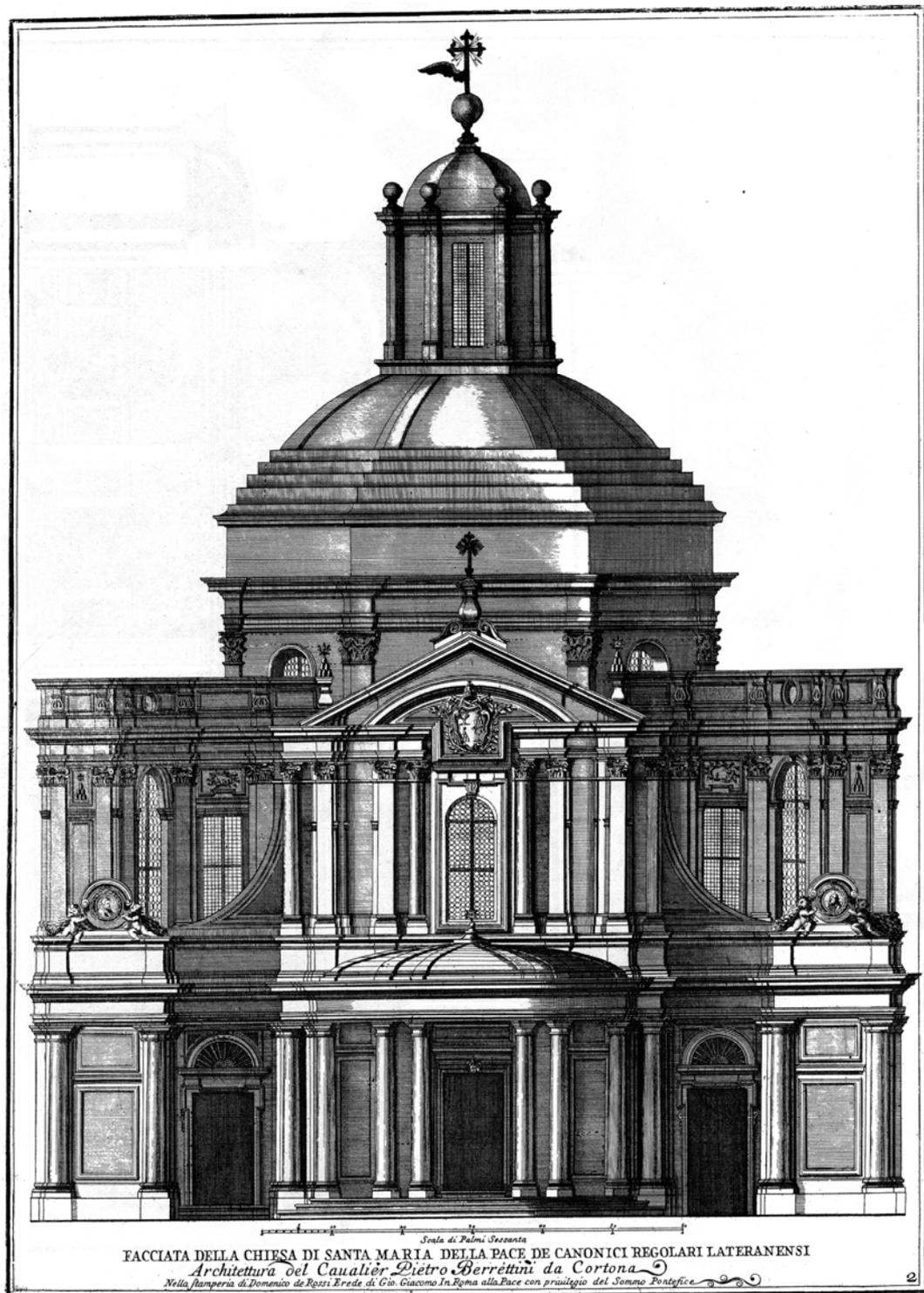


122. Dibujos de Cortona con diferentes soluciones para ordenación de las fachadas de S. Maria della Pace



123. Grabado de Domenico de Rossi de la planta de S. Maria della Pace

Como en Ss. Luca e Martina, Cortona utiliza la perspectiva frontal, y proyecta en función de las relaciones visuales, en función de cómo se vería desde el acceso a la plaza. En los tres dibujos evoluciona, por un lado, hacia una volumetría más articulada del frente de la iglesia y, por otro, hacia un fondo cóncavo que contrasta con la convexidad del pórtico. La perspectiva frontal permite diferenciar la silueta



124. Grabado de Domenico de Rossi de la fachada de S. Maria della Pace

de la fachada, del fondo cóncavo. Este fondo, al alejarse, reduce su altura aparente y hace que el frente principal destaque sobre él, y se pueda ver como una prolongación vertical del pórtico, y como un volumen exento dentro de la plaza, que parece continuar detrás de él. Como en S. Ivo, la luz ilumina la parte superior de la fachada, que contrasta con la penumbra de la plaza, y colabora a reforzar el efecto teatral de la ordenación. Como dice Cesare Brandi, *la estrechez de la*



125. Grabado de G. Falda de la plaza y la fachada de S. Maria della Pace

*plazoleta es tal, que el pentágono de cielo que aparece en lo alto es como un lucernario, unido al techo y no sobre él: donde la densidad de esta caja de aire comprimido se mantiene estanca*<sup>133</sup>. Ha diferencia de S. Ivo, la fachada está delante de la exedra y no tras ella, en una posición en cierto modo heroica.

Si comparamos estos dibujos con el de la planta anterior (fig. 121), vemos que el mismo esquema que Cortona utiliza para la planta, consistente en vaciar los laterales para que el frente de la fachada quede en el centro de un espacio vacío, es el que utiliza en el alzado. Cortona ordena el perfil cóncavo para que, aun manteniendo la misma altura, la parte superior supere la altura del fondo cóncavo, y ocupe el centro del recuadro luminoso de cielo que limitan los edificios de la plaza.

El nivel superior repite la articulación colorista de Ss. Luca e Martina, basado en el contraste entre superficies curvas y planas, planos lisos y luminosos junto a detalles pequeños y agrupados. Como en ella, Cortona acentúa, con las aristas de las pilastras, los límites laterales del nivel superior. Estas pilastras son la referencia del plano de la fachada, en el que ésta parece haber sido tallada. Las columnas centrales parecen vaciadas sobre el bloque de piedra, y no se proyectan sobre el plano de la pared. En la fachada hay un contraste entre el nivel inferior y el

<sup>133</sup> "Ma la ristrettezz della piazzetta è tale, per cui il pentagono di cielo che appare in alto, è come un lucernario, si salda ai tetti, non li sorvola: donde la densità di questa scatola d'aria compressa, a tenuta stagna"; Cesare Brandi, *La prima architettura barocca...* cit., p. 61.



126. Grabado de G. Vasi de la plaza y la fachada de S. Maria della Pace

superior. En el inferior el entablamento continuo marca una continuidad horizontal, pero también un frente centrífugo que, en abanico, se orienta al entorno perimetral de la plaza. El nivel superior es estructuralmente plano y en él se valoran las continuidades verticales. Incluso el entablamento desaparece en la parte central, por la inclusión de una forma mixta que conecta la ventana con el tímpano del frontón. Esta eliminación de la parte central, que será analizada con más atención en la parte siguiente de la tesis, era un recurso que había sido utilizado ya anteriormente en S. Antonio dei Portoghesi y en Ss. Vincenzo e Anastasio, por Martino Longhi el Joven, en 1630 y en 1646, y en S. Girolamo della Carità, por Domenico Castelli, en 1652.

La articulación del fondo y los laterales, está también en función de la valoración de la fachada. El fondo es una superficie continua muy dividida mediante pilastras gráficas de poco relieve, con un intercolumnio reducido.

La fachada final puede verse en dos grabados de Domenico de Rossi, de la planta (fig. 123)<sup>134</sup> y del alzado (fig. 124)<sup>135</sup>. La planta muestra cómo el pórtico ocupa todo el frente de la fachada, y cómo la alineación corregida de la edificación

<sup>134</sup> Grabado por Domenico de Rossi en *Studio d'architettura civile*, III, 1721, lam. 4. La obra ha sido reeditada en 1972 por Gregg International Publishers Limited. Anthony Blunt, en *Guide to Baroque Rome... cit.*, incluye el dibujo a partir del que se hizo el grabado, fig. 42, que se conserva Florencia, en la Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 3600.

<sup>135</sup> Grabado editado por Domenico de Rossi, en *Studio d'architettura civile*, III, 1721, lam. 2, obra que ha sido reeditada en 1972 por Gregg International Publishers Limited.

lateral lo deja aislado en la plaza. Aunque la sección de la planta corresponde al nivel inferior, Rossi incluye también la proyección del nivel superior del fondo cóncavo. El alzado es más confuso por la inclusión, excesivamente escrupulosa, de la cúpula, que reduce la importancia del frente de la fachada. Al margen del peso excesivo de la cúpula, Rossi consigue expresar, mediante el tramado de las superficies y la utilización intencionada de las sombras, la relación compleja entre el frente y el fondo. Aunque no consigue dar a entender la curvatura del fondo, sí consigue aislar el frente iluminado de la fachada de la iglesia, en contraste con las hendiduras oscuras de los lados.

Es curiosa la insistencia, tanto de Giovanni Giacomo de Rossi como de Domenico de Rossi, en el uso de las proyecciones ortogonales, aún habiéndose de enfrentar, en muchos casos, con problemas de difícil solución como el de esta fachada. En este caso, la habilidad y el uso intencionado de las sombras, no logran evitar que la fachada parezca ocultarse entre el resto de la edificación, cuando en realidad, emerge luminosa entre la oscuridad ambiental del entorno urbano y del fondo.

Tampoco parece adecuada la perspectiva frontal-lateral de Falda, de 1665 (fig **125**)<sup>136</sup>, que confunde sobre la forma cerrada de la plaza y la disposición simétrica de la ordenación. El grabado de Vasi (fig. **126**)<sup>137</sup> da una imagen ambiental más completa y valora el efecto de la parte superior iluminada y la inferior en sombra. En él las esquinas son agrupaciones de pilastras que señalan una profunda hendidura, en el encuentro con la curvatura central. El conjunto es el resultado de esta suma de elementos contrastados, que se refuerzan por contraposición, en donde los contrastes se suavizan con la propia abundancia. El grabado muestra las columnas de la esquina que, fuera del plano de la fachada, sirven de rótula de la visión lateral. Estas columnas, herederas de las de Longhi el Joven en Ss. Vincenzo e Anastasio, no tienen su mismo sentido de frente lateral del extremo del muro de la fachada. Sí en cambio tiene esa función de guía visual del visitante que se acerca a la iglesia por las calles laterales<sup>138</sup>

A la vista de todos estos dibujos, es la perspectiva frontal, empleada por Cortona (fig **122**), la proyección que mejor consigue representar la compleja relación entre la fachada y su entorno, ya que manteniendo la simetría de la ordenación, permite dar a entender la forma del perímetro y su relación con el frente principal de la iglesia. Sólo una proyección de este tipo puede sugerir la importancia del adelantamiento de la fachada respecto del fondo y el uso de las sombras sugerir el espacio cerrado en el que se encuentra.

<sup>136</sup> Grabado de Giovanni Battista Falda, de *Il nuovo teatro della fabriche di Roma*, Roma, 1665, I, lam. 26; que aparece al menos en Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome... cit.*, fig. 41.

<sup>137</sup> Giuseppe Vasi, *Delle Magnificenze di Romas antica e moderna*, 1747-1761; aparece al menos en John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, fig. 68, en Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII... cit.*, fig. 37, y en Karl Noehles, *La Chiesa dei Ss. Luca e Martina... cit.*, fig. 25.

<sup>138</sup> John Varriano, *Italian Baroque... cit.*, p. 117<sup>c</sup>.



127. Grabado de G. Vasi del Ospedale de S. Gallicano

*S. Gallicano (1724)*  
*Arquitecto: Filippo Raguzzini*

Después de S. Maria della Pace la *estructura gráfica* se repite en las fachadas de S. Martino ai Monti (1676), de Filippo Gagliardi, y en la de S. Francesco a Ripa (1682), del arquitecto Mattia de Rossi, pero estas fachadas no aportan nada nuevo a las vistas anteriormente, limitándose a la aplicación correcta de tipos ya antiguos. En esta línea el resultado más brillante y original lo aporta el arquitecto Filippo Raguzzini en la iglesia del Ospedale di S. Gallicano, sesenta y ocho años después.

Raguzzini recibió el encargo a finales de 1724 o principios de 1725, y la obra se acabó el 5 de octubre de 1726<sup>139</sup>. El hospital es un largo bloque, de unos ciento sesenta metros, situado a un lado de una estrecha calle y la iglesia se sitúa en el centro, coincidiendo con la embocadura de una calle perpendicular situada en el lado opuesto<sup>140</sup>. La fachada del hospital, a un lado y otro de la iglesia, se articula horizontalmente con un reparto uniforme de pilastras arracimadas de escaso

<sup>139</sup> Mario Rotili, *Filippo Raguzzini e il rococò romano*, Roma, Fratelli Palombi Editori, p. 34.

<sup>140</sup> La situación urbanística no ha cambiado con el tiempo y puede verse en el plano de Giovan Battista Nolli *La Nuova Topografia di Roma*, publicada en 1748, que se adjunta en el volumen de Catálogo, en la hoja 8, señalada con el número 1159. La obra de Nolli ha sido reeditada en facsímil en 1991, editada por J. H. Aronson, New York, con el título *La pianta Grande di Roma*.



128. Detalle de la fachada de S. Gallicano

relieve. Verticalmente la fachada queda dividida en dos niveles, por una cornisa y una ligera barandilla metálica que discurre sobre ella. Las ventanas están en el nivel superior y el nivel inferior es opaco, decorado con plafones y elementos circulares. La continuidad de las pilastras por encima de la cornisa intermedia, hace creer que los dos niveles son coplanarios cuando, en realidad, el superior se retira para crear un pasillo perimetral, limitado por la barandilla, desde el que se controla la apertura de las ventanas sin molestar a los enfermos, ya que interiormente la sala ocupa toda la altura del edificio. Todas las aristas se articulan gráficamente entre sí, excepto la cornisa intermedia, y la de coronación, que se mantienen sin interrupción en toda su longitud. La continuidad de esta cornisa intermedia, la barandilla y las diferencias entre los dos niveles refuerzan la horizontalidad de esta larga fachada.

La iglesia se sitúa en el centro y su fachada interrumpe bruscamente la continuidad horizontal. En contraste con el hospital, su estructura es vertical y potente, con un fuerte movimiento hacia delante en el centro, y busca el contraste violento entre la luz y la sombra, entre la energía y pesadez de los laterales y la ambigüedad del hueco central. Está compuesta por dos cuerpos laterales opacos y dos profundos huecos en el centro, dispuestos uno sobre el otro. Los límites del hueco se adelantan, casi violentamente, pero la puerta y la ventana del hueco superior se mantienen sin desplazar. Una superficie cóncava resuelve la transición entre la parte adelantada y la retrasada, estableciendo una continuidad no brusca entre los dos planos, que se confirma con la prolongación del alero del cuerpo del hospital en una cornisa que divide el cuerpo opaco en dos niveles de diferente altura y de distinto carácter. El inferior resuelto con pilastras gigantes arracimadas y el superior con pilastras esquemáticas sin capitel. En los dos la articulación es

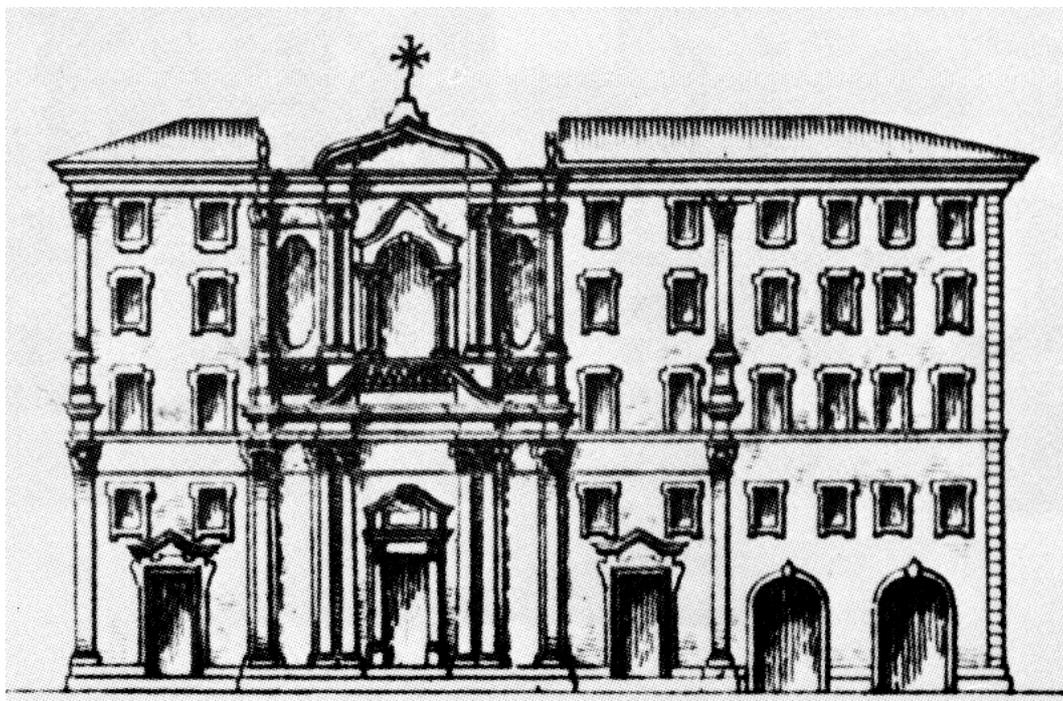
gráfica, con un trazado delicado de las aristas del arquitrabe y de la cornisa, que señalan la curvatura de los planos de transición y el límite horizontal del nivel inferior (fig. 127)<sup>141</sup>, y que contrasta con la energía del movimiento en planta. La brusquedad del hueco central hace que, pese a la delicadeza del tratamiento, los cuerpos laterales parezcan pesados. El entablamento de las pilastras inferiores queda interrumpido por el hueco superior, ya que los niveles de los huecos central no coinciden con los de los laterales. Esta fractura divide la fachada en dos fachadas diferentes. En realidad, lo que aparenta ser la fachada de la iglesia son las prolongaciones opacas de los dos cuerpos laterales del hospital y la fachada real de la iglesia es el cuerpo que supera la altura del entablamento, al que pertenecen los dos grandes huecos centrales<sup>142</sup> (fig. 128).

Es posible establecer una relación entre estos huecos y los que hizo Vignola en S. Maria dell'Orto (fig. 19) o en la fachada que no llegó a construir para Il Gesù (fig. 10). Vignola adelantaba los márgenes con potentes columnas, construía un arco y retiraba el plano de la puerta, en una estructura equilibrada en la que el arco era la referencia estable del origen de los desplazamientos. La oscuridad del hueco señalaba la situación de la entrada, era parte del espacio interior que se trasladaba al exterior. Los huecos de Raguzzini también muestran un fondo oscuro que señala la entrada, pero no son sólo el acceso sino la iglesia misma, ya que ocupan sus dos niveles. La fachada se estructura como una fractura del frente del hospital, por la que se accede a la iglesia. Raguzzini desplaza el muro y el arco para crear el hueco o para delimitarlo. La escasez de espacio de su interior podría justificar el adelantamiento de la fachada, pero éste sólo se utiliza para crear este vacío, como un tránsito necesario, como un enigma o una experiencia previa a la entrada. La fachada muestra el esfuerzo por acentuar este centro simbólico de la iglesia en el frente del hospital, pero los acentos señalan los márgenes del centro más que el centro en sí. Como en otros casos anteriores que se verán después, el centro simbólico es un espacio vacío, inmaterial, del que sólo da constancia el marco que se construye para delimitarlo.

El grabado de Giuseppe Vasi (fig. 127) contiene errores descriptivos y, como en otras ocasiones, aumenta la expresividad de las sombras, confundiendo la correcta entidad de los relieves. Sin embargo su dibujo acentúa correctamente la oscuridad del hueco central y señala el contraste entre el cuerpo de la iglesia y el del hospital.

<sup>141</sup> El grabado es de Giuseppe Vasi y pertenece a *Delle Magnificenze di Romas antica e moderna*, 1747-1756, lam. 172, que ha sido reeditado por Dino Audino Editore. Aparece al menos en Paolo Portoghesi *Roma Barocca... cit.*, fig. 349. Los personajes que aparecen tras la baranda debieron ser colocados por Vasi para dar significado a la franja monótona de líneas verticales de la baranda.

<sup>142</sup> De hecho, la anchura de la planta de la iglesia no supera el límite de las superficies cóncavas y los extremos planos de la fachada ocultan el inicio de las salas del hospital. La iglesia, en planta, es un único espacio cuya profundidad no excede la de la sala de los enfermos. Existe así coherencia entre la estructura interior y la exterior.



129. Grabado del siglo XIX de la fachada del oratorio de Ss. Sacramento

*Oratorio del Ss. Sacramento (1727)*  
*Arquitecto: Domenico Gregorini*

Esta fachada es la yuxtaposición de referencias de edificios de Cortona, de Borromini y de Longhi el Joven, que plantea también el problema de la integración del edificio en un bloque de edificación. Son claras las referencias a Borromini en el frontón mixto, respecto del oratorio de S. Felipe Neri (fig. 107), y en los planos oblicuos de las pilastras centrales, que se relacionan con las de la entrada del colegio de Propaganda Fide (fig. 234). Las concavidades laterales que dejan aislado el edículo central es un recurso escenográfico relacionado claramente con la ordenación de S. Maria della Pace, de Cortona (fig. 126). Igualmente el frontón curvo partido, con figuras recostadas en sus extremos son una clara referencia de la fachada de S. Antonio dei Portoghesi, de Martino Longhi el Joven (fig. 142).

Es curiosa, sin embargo, la relación que el edificio mantiene con los edificios laterales (fig 129)<sup>143</sup>. Gregorini proyectó las fachadas de los edificios laterales, de modo que la iglesia quedaba en el centro de una mayor, con la que se relaciona compartiendo el entablamento superior y prolongando el arquitrabe y la línea de imposta del inferior sobre la fachada de los laterales. De este modo la iglesia forma una unidad con los edificios anexos. Esta concepción unitaria también tenía

<sup>143</sup> Grabado del siglo XIX que reproduce la fachada del oratorio de Ss. Sacramento (conocido también como de S. Maria in Via), con los edificios simétricos de Gregorini proyectó a cada lado. Aparece al menos en Nina A. Mallory, *Roman Rococo... cit.*, fig. 192.

precedentes, en la ordenación de S. Maria della Pace, de Cortona (fig. 126), en S. Maria in Campitelli, de Rainaldi (fig. 185) y contemporáneamente en S. Maria in Monticelli (fig. 197). Esta extensión del diseño de la fachada en el entorno próximo, muestra un cambio hacia una mayor valoración de la edificación doméstica y una disminución del interés por los valores absolutos, independientes, en favor de una mayor valoración de las circunstancias, de las variaciones en función del tiempo y el lugar. Valores que tienen que ver con las concepciones pictóricas o empiristas, en cuanto las cosas no son independientes del entorno sino parte de él. Una concepción que tendió a integrar y valorar las diferencias, más que a excluirlas.

***S. Maria della Quercia (1727)***  
*Arquitecto: Filippo Raguzzini*

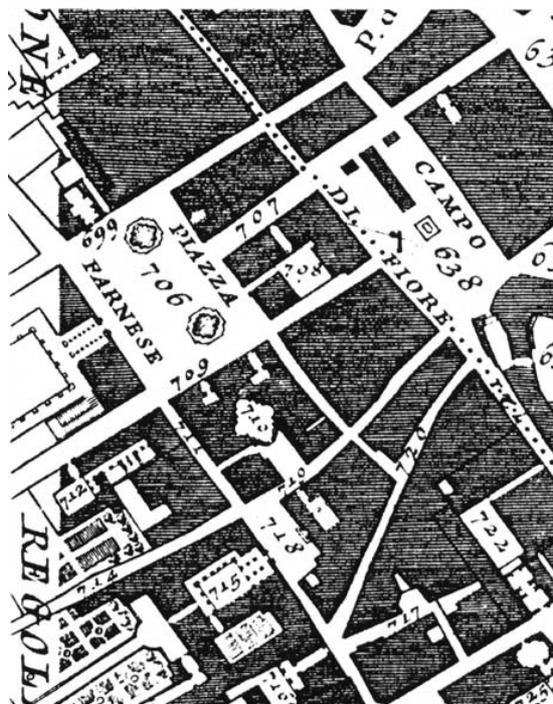
En el mismo lugar existía anteriormente la iglesia de S. Nicola da Curte, del siglo XIII, que entre 1523 y 1532 cambió su nombre por el actual. La construcción de la actual iglesia se inició en 1727 con el proyecto de Raguzzini, que dirigió las obras hasta 1730, en que murió su protector, el papa Benedicto XIII, y fue sustituido por otro arquitecto. La iglesia debió estar acabada en 1731, en que se abrió al público<sup>144</sup>.

Como se puede ver en el plano de Giovan Battista Nolli (fig. 130)<sup>145</sup>, la iglesia se situaba en el extremo estrecho de una pequeña plaza alargada, ahora ampliada por uno de sus lados. La planta de la iglesia ocupaba parte de la plaza, adelantándose respecto de la alineación vial, con un volumen compuesto por una convexidad central, en la que se sitúa la entrada, y dos concavidades laterales, que conectan con la edificación vecina. En los cambios de curvatura se acumulan pilastras con resaltes laterales, que se doblan en los puntos de inflexión y continúan gráficamente hasta el límite superior de la fachada. Dividida en dos niveles, los acentos se concentran en estas aristas y en el entablamento central: en las impostas que continúan el inicio de los capiteles y en las líneas del arquitrabe y de la cornisa, que con su dibujo acentúan la curvatura de la fachada. A este fin contribuye también la curva superior que, como una leve referencia del frontón que falta, corona la fachada.

---

<sup>144</sup> Según Mario Rotili, en *Filippo Raguzzini... cit.*, p. 44, la primera piedra se colocó el 21 de septiembre de 1727 y se consagró el 31 de marzo de 1731. Según Anthony Blunt, en *Guide to Baroque Rome... cit.*, p. 109, la iglesia se abrió al público en 1731 pero se consagró en 1738. Se desconoce hasta qué punto afectó al estado final de la fachada el cambio de arquitecto aunque, según el estudio de Mario Rotili, es posible que sólo afectase a los detalles; Mario Rotili, *Filippo Raguzzini... cit.*, p. 48-49.

<sup>145</sup> Plano de Roma, de Giovan Battista Nolli, hoja nº 5, en el volumen de Catálogo, en el que la iglesia aparece con el nº 710.



130. Fragmento del plano de Roma, de G. B. Nolli, con la situación de S. Maria della Quercia, señalada con el nº 710

El claroscuro colorista de las sombras del entablamento y de los capiteles, contrasta con las zonas lisas restantes y con el esquematismo de su trazado geométrico. La puerta es un simple rectángulo sin frontón, y ocupa sólo la mitad de la altura libre del nivel inferior. Los elementos clásicos se manipulan con fines coloristas, casi desprovistos de su significación. Las pilastras refuerzan la geometría de las curvas, aumentando la inflexión de los planos, y los quiebros de la cornisa dan lugar a formas estrelladas. Según Mario Rotili, *los motivos coloristas no aparecen separados de los plásticos, la decoración resulta determinada por la nitidez y la energía de cualquier simple elemento estructural*<sup>146</sup>.

Como en S. Gallicano la fachada se adelanta ocupando la plaza pero, si en aquella resultaba ser un acto enérgico que se valoraba en relación a la longitud total de la fachada de hospital, aquí parece sólo como una manipulación colorista, que aparece como un interés inesperado en el fondo de una estrecha plaza. Raguzzini manipula la curvatura de la fachada y juega con las sombras de la cornisa, con las pequeñas sombras de las impostas del arquitrabe y con los vértices agudos de la cornisa. Este tratamiento gráfico delicado contrasta con el rudo trazado de los huecos de la puerta y la ventana superior, y con el paño liso sobre la puerta en el que se inserta un ambiguo hueco estrellado. Raguzzini construye gráficamente la fachada, como una superficie que se puede dibujar. Utiliza las aristas para dividir la fachada, pliega las pilastras como si ya no fueran elementos de soporte, y en las

<sup>146</sup> “... i motivi coloristici appaiono non disgiunti da quelli plastici, la decorazione risulta determinata dalla nitidezza e dall’energia di ogni singolo elemento strutturale”, Mario Rotili, *Filippo Raguzzini...* cit., p. 48.

cornisas estos pliegues son puntas de flecha, de un tratamiento que recuerda, y aumenta, las pilastras del tambor de S. Ivo, de Borromini. Los capiteles son ahora motivos de color, una concentración de curvas abstractas que contrasta con el trazado lineal de las aristas. Los pliegues del arquitrabe y de las cornisa se multiplican para crear acentos luminosos, vibraciones que dan vida a una fachada geométrica. La luminosidad de estos planos contrasta con el claroscuro de los huecos. La puerta es un rectángulo que ocupa el espacio libre entre pilastras, que recuerda el esquematismo de los huecos de la fachada de Propaganda Fide, de Borromini, a su vez referencia del Campidoglio de Miguel Ángel. Sobre ella contrasta el rectángulo liso en el que el hueco lobulado, ambigua referencia de una cruz, aparece como un capricho enigmático.

Según Mario Rotili, es ésta la obra que mejor muestra el ideal de gracia y ligereza de Raguzzini, ... *una de las más bellas conquistas no sólo del artista sino de todo el movimiento [rococó]*<sup>147</sup>.

Ir a siguiente: "LA ESTRUCTURA TRASCENDENTE"

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

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

---

<sup>147</sup> Mario Rotili, *Filippo Raguzzini... cit.*, p. 47 y 48.