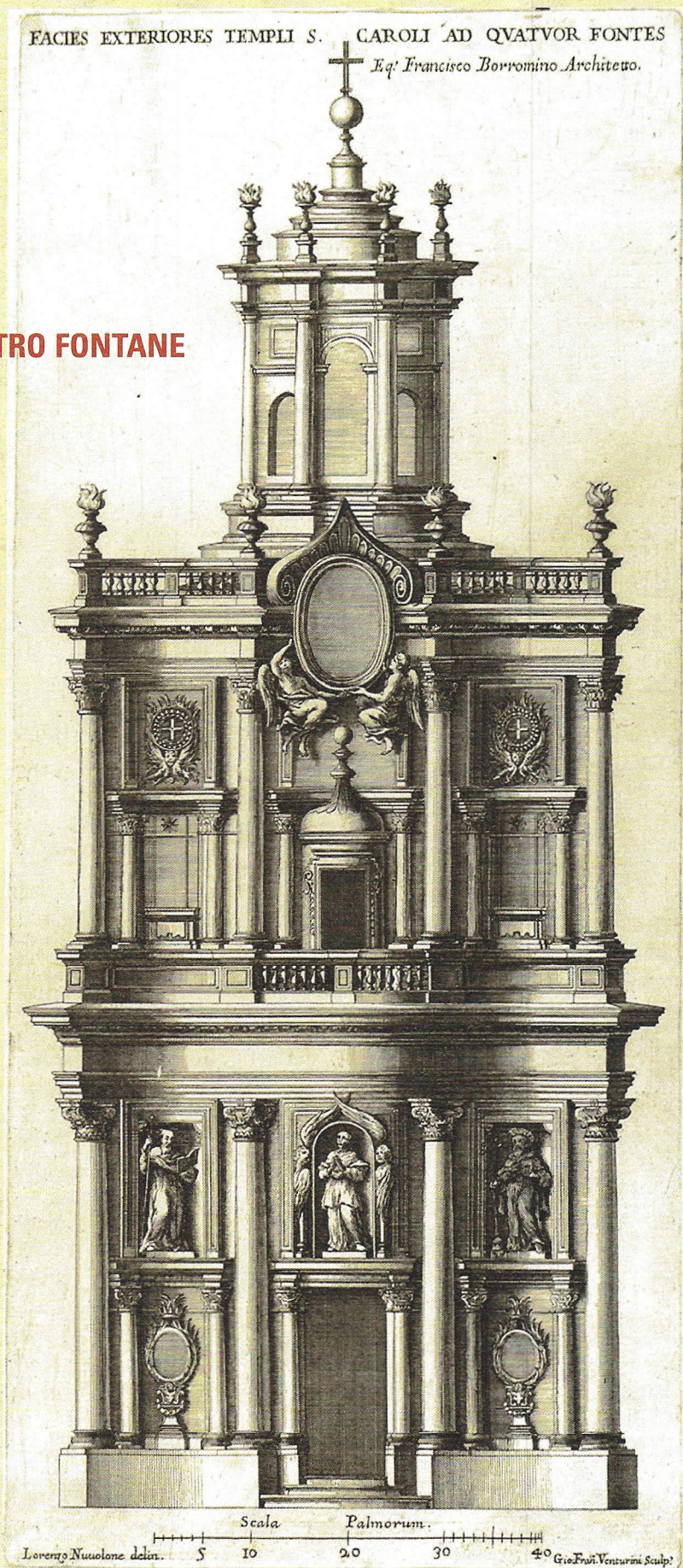


LA MIRADA FRONTAL Y EL ALZADO DE SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE

Francisco Martínez Mindeguía

En la primera escena del quinto acto de *Hamlet*, éste y Horacio observan a un sepulturero que canta mientras cava una tumba. Afligido por la muerte de la persona para la que hace la fosa, Hamlet critica la insensibilidad del sepulturero. Horacio le hace ver que el hábito ha hecho a este hombre insensible a la trascendencia de este momento: “la costumbre le ha hecho ya familiar esa ocupación”. Hamlet asiente y añade que “la mano que menos trabaja tiene más delicado el tacto”.

Algo así ocurre con los dibujos de proyección ortogonal, cuya utilidad ha impedido apreciar los valores estéticos que contiene. El dibujo de proyección ortogonal ha tenido una utilidad evidente en la actividad arquitectónica, de la que son prueba siglos de práctica arquitectónica. Curiosamente, su interés radica en que representa sólo dos de las tres dimensiones del espacio, ocultando la altura en las plantas y la profundidad en los alzados y secciones. Combinando varias de estas proyecciones, el arquitecto puede controlar la forma de cualquier volumen pero, por separado, cada una de estas proyecciones es torpe, porque muestra un espacio plano. El arquitecto las utiliza por su evidente interés pero necesita “ver” esta tercera dimensión perdida y por ello utiliza recursos gráficos, básicamente sombras o efectos de luz. Con ellos no consigue mostrar la tridimensionalidad



1 / Alois Riegl, *Die Entstehung der barockkunst in Rom*, Viena, Anton Schroll & Co., 1923.

2 / Existen dos ediciones de esta obra: una de 1683, con 50 láminas, y otra de 1684, con 72. La primera se puede consultar en <http://digilib.biblihertz.it/digilib04/digicat.jsp?in=RARA/rara/Dg532-2830>. De la segunda hay una edición facsímil, *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque: G.G. De Rossi*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2004.

3 / Francesco Venturini fue un grabador conocido aunque no hay muchos datos de él. Fue también dibujante y sucedió a Giovanni Battista Falda en el taller del editor Giovanni Giacomo de Rossi, acabando algunos de sus trabajos. Figura en la lista *Notizie istoriche degl'intagliatori*, que Giovanni Gori Gandellini publicó en

1771, e hizo este grabado cuando tenía 33 años. De Lorenzo Nuvolone no se sabe nada. Su apellido es el de una familia de pintores originarios de Cremona que estuvieron activos en Milán, pero no consta en ella ningún Lorenzo.

4 / Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes : du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe*, París, Jules Renouart, 1830 (consultada la edición de Nueva York, Hacker Art Books, 1970).

5 / Dibujo de Francesco Borromini, hecho entre 1660 y 1662; Viena, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 175, publicado en Paolo Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milán, Electa, 1967, fig. IX.

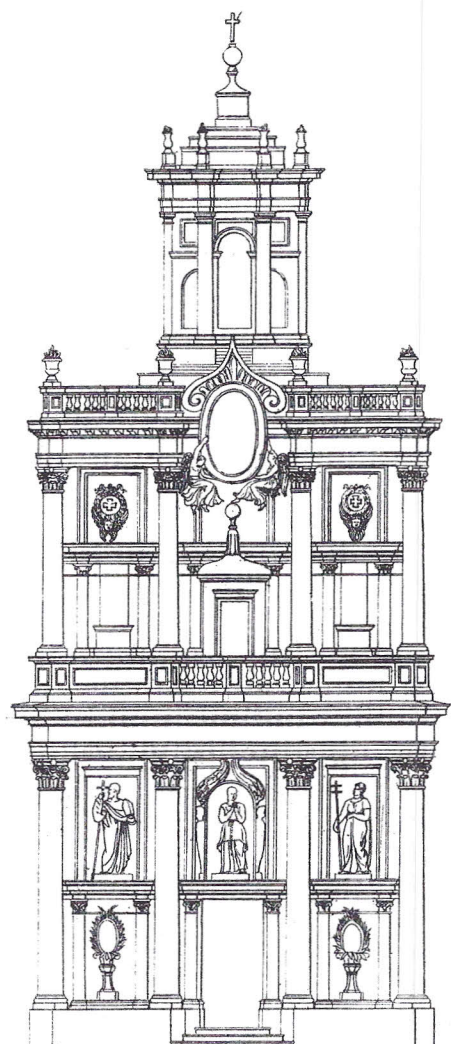
6 / Dibujo de Francesco Borromini, hecho entre 1660 y 1662;

pero sí la sugiere. En esta situación de compromiso, el arquitecto sustituye la evidencia por una intuición. Su dibujo tiene así una dimensión indefinida, cuya existencia se percibe aunque no se pueda precisar su valor. Es una ambigüedad que debe ser descifrada y de la que deriva gran parte de la capacidad expresiva y estética de este tipo de proyección. Una proyección que oculta lo que quiere mostrar se convierte así en un modo de ver, en una mirada subjetiva y ambigua.

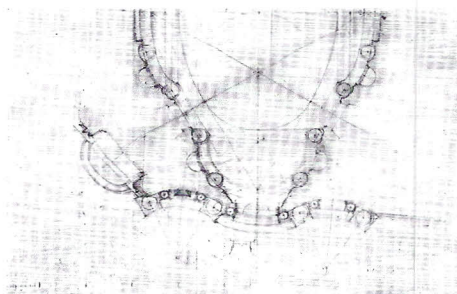
Pese a su posible generalización, esta *mirada frontal* tiene un sentido especial en la representación de la arquitectura barroca y, paradójicamente, en el interés de ésta por la *profundidad espacial* 1. Este artículo pretende tratar las cualidades de esta *mirada frontal* a partir de uno de estos dibujos barrocos. Se trata de un grabado del *Insignium Romae templorum prospectus*, que el editor Giovanni Giacomo de Rossi publicó en Roma en 1683 2, y que corresponde al alzado de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontana, tal vez la obra más compleja de Francesco Borromini (fig.1). Lo grabó Francesco Venturini a partir de un dibujo de Lorenzo Nuvolone 3.

El dibujo mide 42 x 18 centímetros y muestra una fachada ondulada. Aunque no se conozca el edificio, es fácil “ver” en él la ondulación del primer entablamento, la del nivel superior y la del zócalo, gracias a las sombras que una supuesta iluminación lateral produce en la fachada. No son sombras de contorno preciso sino las de una iluminación difusa, que permite percibir la suavidad y continuidad de la curvatura. Si no fuera por estas sombras la curvatura no se apreciaría, porque las

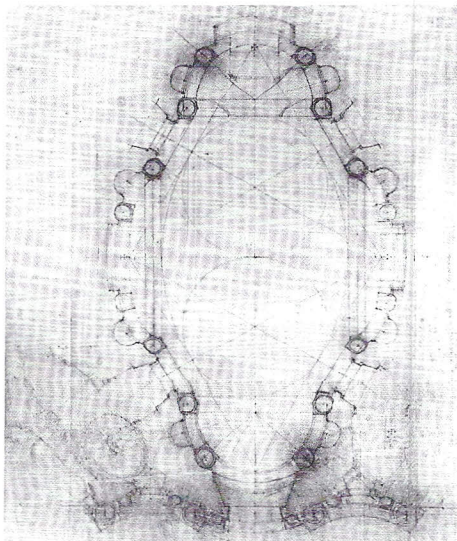
curvas están contenidas en planos horizontales, que se proyectan de perfil, como líneas rectas (fig. 2) 4. Una manera mejor de ver esta fachada con su curvatura sería, seguramente, una perspectiva frontal o lateral, descartando evidentemente que la curvatura tan sólo se vería con precisión en el dibujo de la planta (fig. 3) 5. Si hemos de ser precisos, en este alzado la curvatura tan sólo se intuye, creemos verla pero no se ve realmente: la luz despierta en nosotros el recuerdo de experiencias conocidas y reconocemos curvas que no están dibujadas. Gracias a las sombras podemos ir recorriendo cada una de las partes del dibujo y reconocer el relieve que sugieren; podemos “ver” las convexidades y concavidades, las partes adelantadas y retrasadas, aunque no podamos fijar su profundidad con precisión. Pero vemos también, y esto es algo que inicialmente pasa inadvertido, que todos estos movimientos se realizan sobre una rígida cuadrícula definida por las columnas, los entablamentos y las cornisas. Rigidez que se corresponde con la geometría de la planta de la fachada, definida por tres triángulos equiláteros, alineados y alternados (fig. 3), y con la geometría del interior de la iglesia, generada a partir de dos triángulos equiláteros (fig. 4) 6. De hecho, lo que mejor muestra el dibujo es esta cuadrícula, situada en un plano paralelo al de la proyección, y también la oposición entre la continuidad del entablamento curvo y la línea vertical que desde la puerta llega hasta el óvalo, que soportan los ángeles, y la linterna de la cúpula, algo más retrasada. Podemos ver el contraste entre la rigidez de esta cuadrícula y la suavidad de la curvatura, y entender que



2



3



4



Viena, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 169, que ha sido publicado en Paolo Portoghesi, *Disegni di Francesco Borromini*, 1967, fig. 15. Sobre el modo en cómo Borromini alteró la forma construida en estos dibujos, vale la pena consultar el trabajo de Alessandro Sartor, "Il rilievo della fabbrica di San Carlo alle Quattro Fontane. Un contributo alla conoscenza delle idee progettuali dello spazio interno, in Francesco Borromini", en Christoph Luitpold Frommel, a cargo de *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale Roma 13 - 15 gennaio 2000*, Nápoles, Electa, 2000, pp. 381-389.

7 / Giulio Carlo Argan, *Borromini*, Milán, Arnoldo Mondadori Editori, S.p.A., 1955 (versión castellana, Madrid, Xarait Ediciones, 1980, p. 111).

el movimiento de la fachada, el sentimiento que transmiten las curvas, parte o se sostiene sobre un orden racional, inmóvil; dicho de otro modo y en palabras de Giulio Carlo Argan, que *el impulso interior nace del rigor y que sólo mediante este rigor el impulso interior puede sublimarse en belleza* 7. Es un conflicto que sólo podía ser expresado con esta proyección frontal y es también el conflicto de la fachada y el de todo el proyecto, tal como lo explica Borromini en sus dibujos. El conflicto entre las tres curvas de tres triángulos equiláteros y la línea recta que une los centros de los pilares; curvas que son también las de la planta interior y línea recta que es la de la alineación vial; curvas que *producen una intensa emoción* y triángulos invisibles que quedan para la *imaginación matemática* del observador 8; una superficie ondulada y el plano que forman las columnas. Hans Sedlmayr ve en esta fachada la proyección de una *imagen cartesiana* del mundo, el dualismo entre valores geométricos y orgánicos, que se corresponde con el dualismo entre sustancia corpórea y espiritual de Descartes 9.

Pero, pese a esa dualidad, es la ondulación el elemento definidor de la fachada, la que centra su descripción y su crítica: se ha dicho que son *curvas a toda costa* 10, *líneas onduladas* que atraen *inmediatamente al ojo del profano* 11, *el mayor delirio de Borromini* 12, una *obra maestra de la rareza* 13 o una *simple pieza decorativa* 14. Es evidente que un dibujo correcto de la fachada no puede evitar la representación de su curvatura. Por eso es insuficiente el anterior alzado de Quatremère de Quincy (fig. 2). Pero cuál es el modo en que debe hacerse. La solución de Nuvolone-

8 / Según Joseph Connors, "San Carlo alle Quattro Fontane", en Richard Bösel y Christoph L. Frommel, a cargo de *Borromini e l'universo barocco*, Milán, Electa, 2000, cat. VI.33, p. 126, vol. Catálogo.

9 / Hans Sedlmayr, *L'architettura di Borromini*, Milán, Electa, 1996, p. 154-156. Sedlmayr retoma aquí una relación planteada anteriormente por Ermenegildo Pini, en *Dell'architettura: dialoghi*, Milán, 1770, p. 3

10 / Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart, 1887, p. 360.

11 / Cornelius Gurlitt, *Geschichte... cit.*, p. 362.

12 / Francesco Milizia, *Memoria degli architetti antichi e moderni*, vol. 2, Bassano, Venecia, 1785, p. 162.

13 / Quatremère de Quincy, *Histoire... cit.*, p. 198.

14 / Cornelius Gurlitt, *Geschichte... cit.*, p. 359.

15 / Baltasar Gracián, *Arte de ingenio*, 1642, *Discurso VI*.

16 / Giovanni Battista Falda, *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma...*, 1665 a 1669, lam. 12

17 / Giovanni Battista Piranesi, *Varie vedute di Roma antica e moderna...*, Fausto Amidei, Roma, 1745.

18 / Giuseppe Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, lib. II, 1752, p. XLIV.

19 / Se conserva en Montreal, Canadian Centre for Architecture de (DR1966:0001:103), y ha sido publicado en Elisabeth Kieven y John Pinto, *Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome*, Pennsylvania y Montreal, The Pennsylvania State University Press y Canadian Centre for Architecture, 2001.

Venturini es sugerirla a partir de una proyección que no la muestra; en palabras de Gracián, a partir de una *verdad escondida y recóndita* 15, de un *misterio* que despierta curiosidad y pide ser resuelto. Como la geometría invisible que Borromini no muestra y queda para la *imaginación matemática* del observador. De este modo, reconocer la curvatura en el dibujo implica desvelar un misterio, trascender lo evidente y acceder al espacio abstracto en el que esta proyección se produce. No al conocimiento de la realidad sino a una concepción diferente de ella.

En esta situación, la *verdad* que una perspectiva mostraría sería demasiado evidente para poder dar un resultado similar. Si observamos algunas perspectivas de esta época, como las de Giovanni Battista Falda, de 1669 (fig. 5) 16, Giovanni Battista Piranesi, de 1745 (fig. 6) 17 o Giuseppe Vasi, de 1752 (fig. 7) 18, y prescindiendo de sus errores geométricos, debidos posiblemente a la poca entidad de las curvas, ninguna de ellas permite una identificación con la idea del proyecto como ocurre en la proyección frontal del *Insignium*. Así se ha entendido durante tiempo y por ello también ha sido copiada en diferentes ocasiones. En un caso por el escultor Pietro Bracci (fig. 8) 19, poco después de 1720, probablemente como un ejercicio de la Academia de San Luca, en Roma. En otro caso por el arquitecto John Soane (fig. 9) 20, en 1814, para ilustrar una de sus clases, la octava, en la Royal Academy de Londres. Evidentemente se trata de versiones del grabado del *Insignium*, del que no sólo tomaron las medidas sino también el tratamiento gráfico, sobre el que introdujeron tan sólo ma-

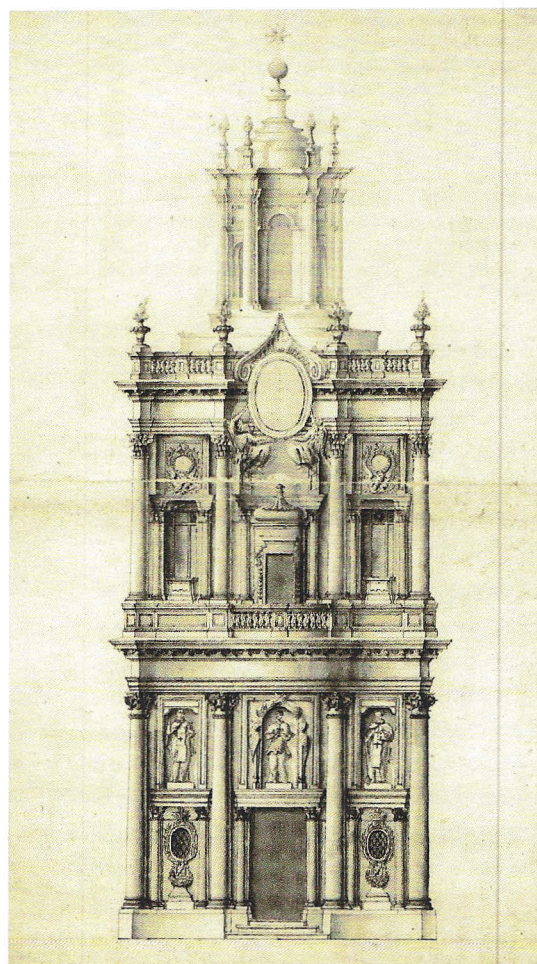
tizaciones en las sombras. El valor del dibujo del *Insignium*, que hace que sea copiado, es posiblemente la contradicción que contiene, ya que lo que mejor muestra es la cuadrícula pero lo que pretende representar es la curvatura. No es una descripción objetiva; muestra las verdaderas dimensiones y ángulos pero pretende condicionar una manera de entender la fachada. No llegamos a ver las curvas, pero la ilusión que despiertan las sombras es más fuerte que la propia visión de las curvas. Es una representación que plantea una ambigüedad que se resuelve con una lectura subjetiva. En este sentido comparte la importancia que el punto de vista tiene en la perspectiva, ya que el "problema" parte de proyectar sobre un plano vertical curvas horizontales, de otro modo, de la situación del observador y la dirección de proyección. Pero es esta disposición, aparentemente ilógica, la que permite que el dibujo sugiera lo que no es evidente. Como decía Baltasar Gracián, es necesario que algo nuevo o inesperado llame la atención 21, algo ilógico o tal vez incoherente. Comentaba Stefano Ray, refiriéndose a la arquitectura de Rafael, la importancia del *sconcerto che l'apparente contraddizione tra immagine e struttura induce sullo spettatore* que, según él, *ha la funzione di indurre lo spettatore a una ulteriore riflessione*. Según Ray, tal vez en este observador sólo quede la impresión del *scandalo* o, tal vez, alcance a comprender *il messaggio che l'architetto intendeva trasmettere* 22. Y ésta es también una finalidad del dibujo, tan importante como la definición formal. Esta *mirada frontal* oculta el dato objetivo de



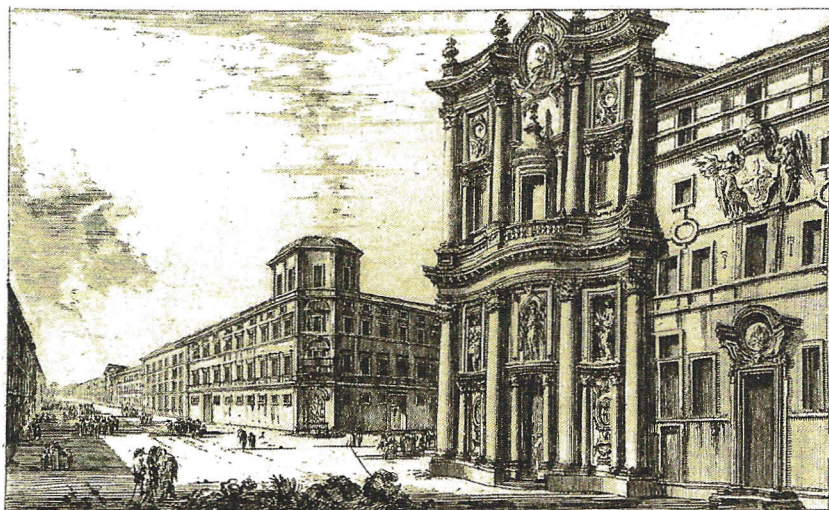
CHIESA DEDICATA A SAN CARLO DE PADRI DEL RISCATTO DELLA NATIONE SPAGNOLA
su l'Monte Quirinale alle quattro Fontane. Architettura del Cav. Borromini

1. Convesso di medesima Padre 2. Chiesa di S. Andrea al Monastero di Padre Casanovi 3. Facciata delle quattro fontane che terminava il Monte Casale 4. Palazzo dell'Emo Cardinal, Vrb

5



8

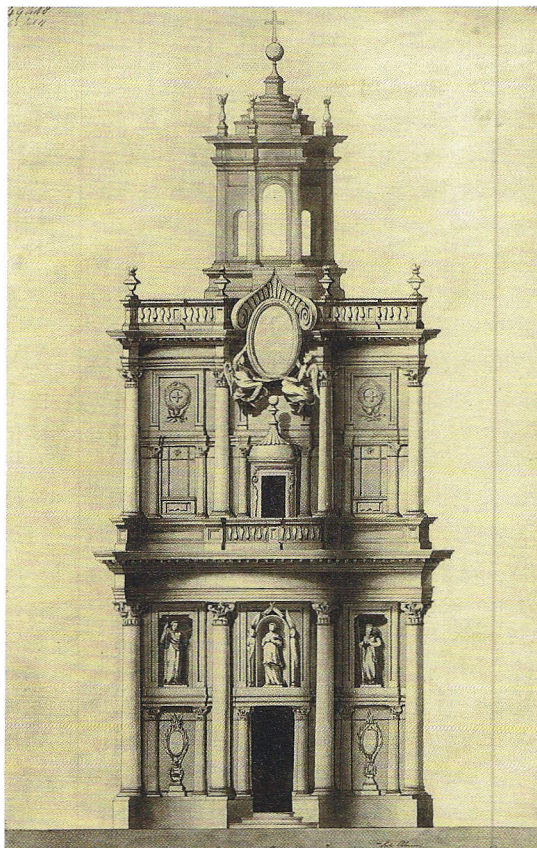


Chiesa di S. Carlino alle Quattro fontane

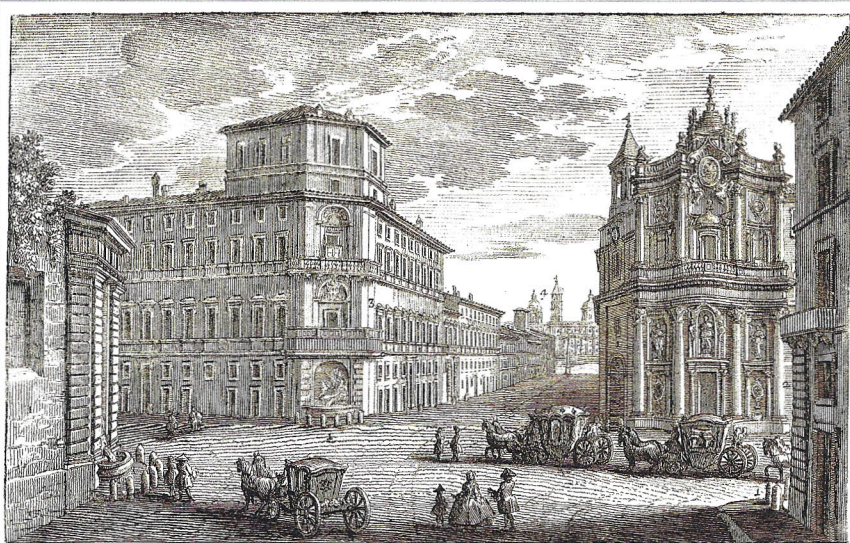
1. Palazzo Albani

Piranesi F.

6



9



Piazza delle quattro Fontane

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

7

20 / Se conserva en Londres, Sir John Soane's Museum (Drawer 21.Set 5.3), y ha sido publicado en David Watkin, *Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, C.55.

21 / Baltasar Gracián, *El Criticón... cit.*, crisis II

22 / Stefano Ray, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia del Rinascimento romano*, Roma, Laterza, 1974, p. 67.

23 / Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, v. 63-64, ed. de E. Fruto Cortés, Madrid, Alhambra, 1981, p. 21

24 / El dibujo, de 40,4x33,8 cm, se conserva en Windsor Castle, Royal Library, inv. 5594.

25 / El dibujo, de 23,4x9,3 cm, se conserva en Viena, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom. 762 y ha sido publicado en

Heinrich Thelen, *Francesco Borromini die Handzeichnungen*, Graz, Akademische Druck, 1967, C 68.

26 / El dibujo, de 41,1x27,4 cm, se conserva en Viena, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom. 984 y ha sido publicado en Heinrich Thelen, *Francesco Borromini... cit.*, C 54.

27 / Según Joseph Connors, en *Borromini e l'Oratorio romano*, Turín, Giulio Einaudi editore, 1989, p. 40, fue la precisión de sus dibujos la cualidad que la comisión de los oratorianos habían valorado para escoger la primera propuesta de Borromini, por encima de la propia propuesta, que no era realmente original.

28 / Giambattista Marino atribuía estos valores a la pintura pero podrían también ser compartidos por el dibujo. Decía Marino que *la poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna*;

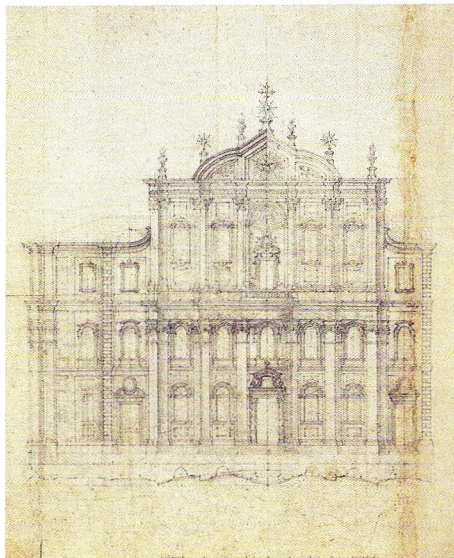
dell'una è propria una mutola facundia, dell'altro un eloquente silenzio; questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dice di dipingere, e la pittura descrivere; Giambattista Marino, *Dicerie sacre*, Turín, 1614.

29 / Baltasar Gracián, *El Criticón*, parte 1, crisis II.

30 / Dominique Barrière fue uno de los grandes grabadores del barroco romano, junto a Israël Silvestre, Lieven Cruyl y Giovanni Battista Falda. Nació en Marsella entre 1610 y 1615, murió en Roma en 1678. Consta su actividad en Roma desde 1640, en el momento en el que el interés por la antigüedad cedía ante las obras de la arquitectura moderna. En esta línea se insertan los grabados de *Villa Aldobrandina Tusculana* (1647) y *Villa Doria*

la curvatura para sugerir una interpretación del dibujante.

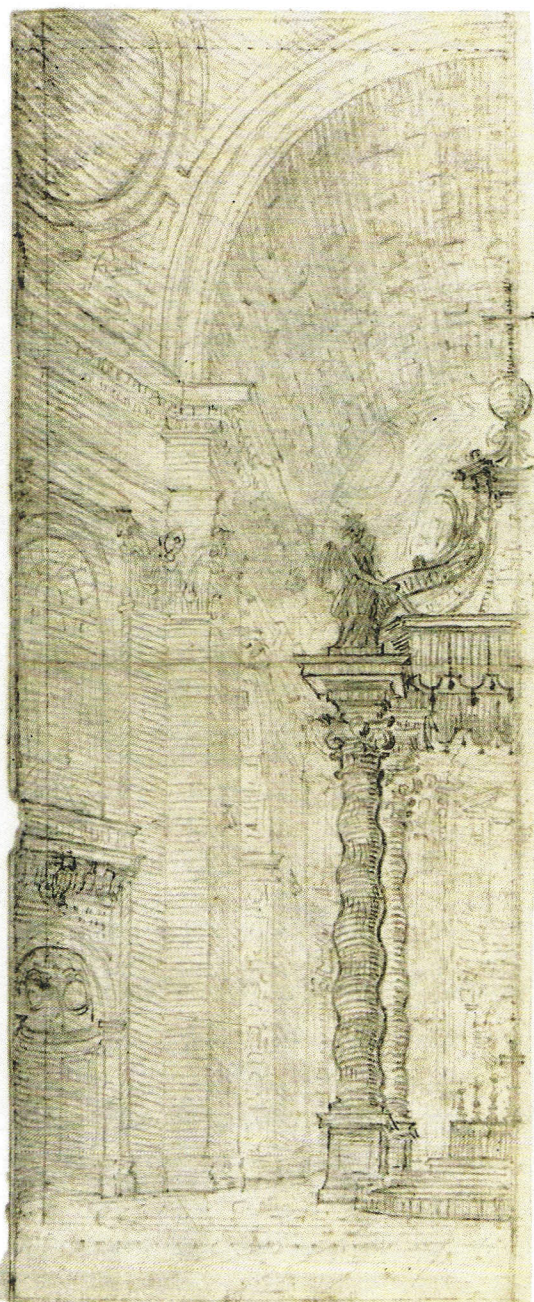
Es evidente que estas proyecciones no muestran la realidad como nosotros la vemos, con las deformaciones que son propias de la perspectiva. A pesar de ello las utilizamos cuando buscamos la exactitud. Creemos así que es cierta la representación de algo que no hemos visto ni veremos nunca de ese modo y, en cambio, desconfiamos de aquello que se parece a lo que vemos. La proyección ortogonal es el producto de un alejamiento de la realidad que sin embargo intenta representarla, superando las apariencias engañosas de nuestra visión. Lo sorprendente es que, pese a sus limitaciones, seamos capaces de “ver” el edificio en ese dibujo, aunque lo que veamos finalmente sea sólo una ficción y no el edificio “real”. El conocimiento que ofrece el dibujo es sólo una abstracción que se parece pero que no es el edificio: es una realidad abstracta. Se parte así de una ambigüedad para llegar a una certeza diferente o, como se decía en una obra de Calderón de la Barca, [se fabrican] *apariencias que de dudas se pasan a evidencias* 23. Evidencias que sólo son lecturas personales, que deben iniciarse cada vez que se contempla el dibujo, que pueden variar en cada caso y que no basta con explicarlo para que otro las entienda. Posiblemente este grabado sea un caso singular y no sea fácil encontrar ejemplos similares. Es uno de esos casos en los que el dibujante, y el grabador en este caso, han sido capaces de construir una interpretación del proyecto que parece invalidar cualquier intento de construir otra diferente: han construido la imagen icónica más representativa de la fachada.



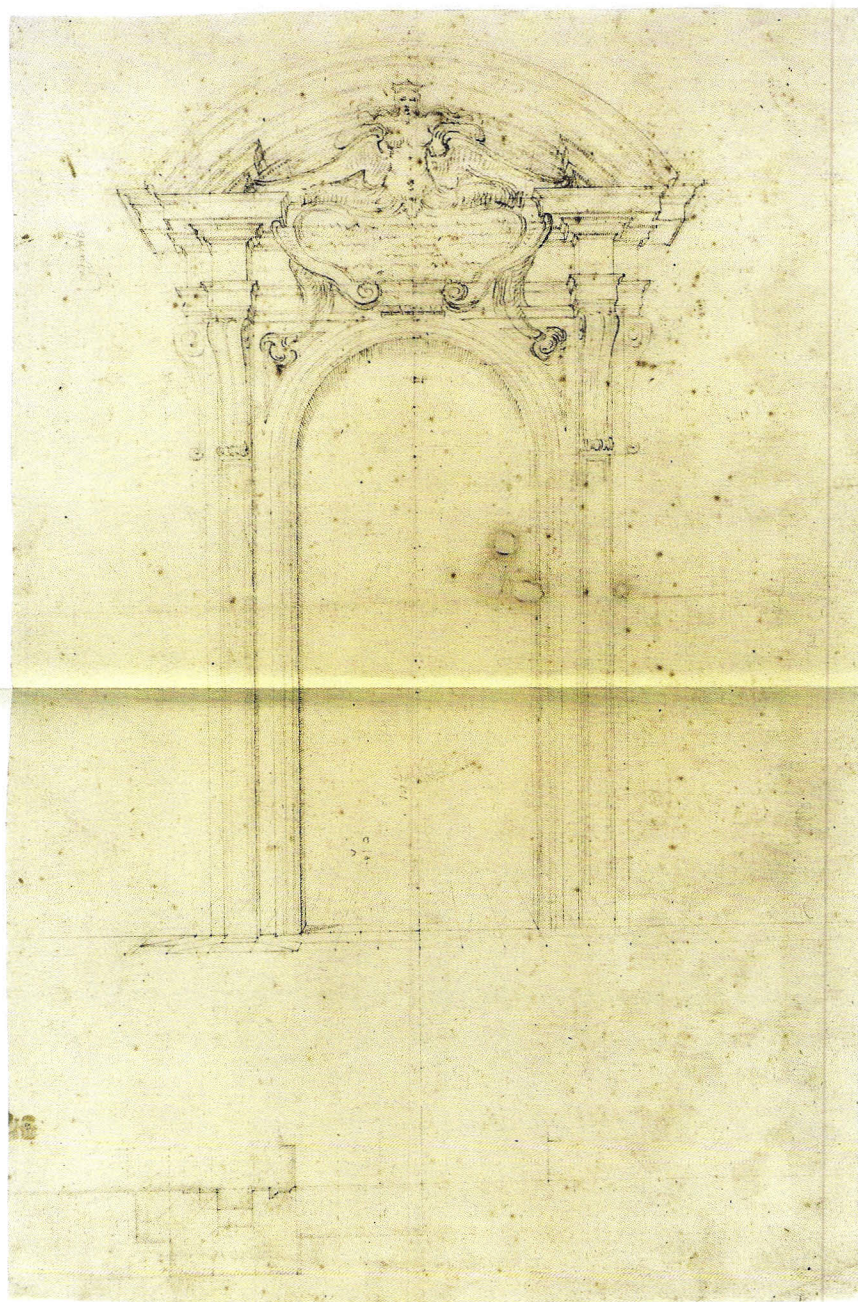
10

Este uso de las sombras, del que parte esta identificación entre grabado y proyecto, posiblemente derive de otro dibujo anterior del propio Borromini. Del que hizo de la fachada del oratorio de San Filippo Neri, en 1638 (fig. 10) 24, uno de los primeros en los que la *mirada frontal* se planteaba de este modo. Es una composición diédrica de planta y alzado, con una escala gráfica centrada con el eje de simetría, que Borromini hizo cuando tuvo que cambiar la situación de la biblioteca. Es un dibujo meticuloso en el que se esforzó por *alterar* las modestas pretensiones de sus clientes, casi un año después de haberse iniciado las obras. La fachada tiene una curvatura sutil, una de las primeras de la arquitectura barroca. Para Borromini, conseguir que la Congregación del Oratorio la aceptara definitivamente fue un trabajo duro que se prolongó aun después de acabada la obra. Respecto de

la curvatura que había propuesto anteriormente, ésta era más simple, se resolvía con un sólo radio, y era mayor, aunque seguía siendo demasiado sutil para que pudiera ser percibida en un alzado. Por ello Borromini añadió el dibujo de la planta e intentó sugerir la curvatura con un rayado horizontal, en los inicios de la misma, que representaba los efectos de una iluminación lateral desde la izquierda, prácticamente rasante al plano principal de la fachada. Es curioso que no utilizara una perspectiva frontal, si lo que pretendía era convencer a la Congregación de esta curvatura y, en cambio, optara por estos sutiles recursos. En condiciones mucho más favorables, Borromini había comprobado los resultados de la perspectiva frontal en los dibujos para el baldaquino de San Pietro (fig. 11) 25 y en los del palacio Barberini (fig. 12) 26, y era consciente de las dificultades que los no arquitectos tenían para comprender las formas a partir de la proyección ortogonal de los alzados. Posiblemente fuera su idea del rigor profesional, el ejemplo de Maderno o los tratados de Vitruvio y Alberti, o tal vez confió excesivamente en la sensibilidad que caracterizaba a los oratorianos y en el aprecio que habían mostrado por sus dibujos 27. Como Giambattista Marino, debió confiar en que el dibujo tenía la *forza di rapire gli uomini, forza di placare Iddio, forza d'ingannare il Diavolo*; la capacidad de hablar por el artista cuando éste calla 28. Un discurso que una persona sensible debía comprender porque, como decía Baltasar Gracián, *al atento bástale una ojeada para advertir cuanto hay... porque son los ojos puertas fieles por donde entra*



11



12

la verdad 29. La confianza de Borromini fue excesiva, la fachada no se construyó como él había deseado, y acabó dejando la obra en 1652.

Seis años después, en 1658, Fioravante Martinelli publicó la tercera edición de su *Roma ricercata nel suo sito*, con tres grabados del oratorio, hechos por Dominique Barrière a partir de dibujos del propio Borromini 30. El hecho tenía importancia porque el libro sólo contenía ocho ilustraciones

y una de ellas era la del título. Uno de estos grabados era una perspectiva frontal de la fachada del oratorio (fig. 13) 31 y en ella Barrière utilizó la iluminación rasante para reforzar la lectura de la curvatura, que ya en la perspectiva había exagerado. Es difícil precisar si estas sombras estaban ya en el original de Borromini o fueron una contribución de Barrière. Éste había utilizado este mismo recurso en algunos de los grabados que hizo de la Vi-

lla Pamphilia, en 1648, lo utilizó en el grabado del título de éste mismo libro y en algunos de los grabados que hizo después de las ceremonias de las *Quarantore* 32. Por su parte, Borromini también utilizó este recurso en los dibujos preparatorios de Santa Maria dei Sette Dolori, en 1646 (fig. 14) 33 y en algunos del baldaquino de San Pedro, en 1631. La representación de las sombras era un recurso necesario para dibujar los alzados de Borromini, con

Pamphilia (1648), publicados por Giovanni Giacomo de Rossi. Sobre Barrière ver el artículo de Annamaria Negro Spina, "Dominique Barrière, un inciseur francese nella Roma del Seicento", en *Prospettiva, Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, n° 57-60, pp. 255-264. Sobre la relación entre Fioravante Martinelli, Dominique Barrière y Francesco Borromini, ver Joseph Connors, *Francesco Borromini: Opus Architectonicum*, Milán, 1998, 5.

31 / Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito*, 3ª ed., 1658, p. 83. El libro es una guía "de bolsillo", de 7,4 x 10,8 x 4 cm y el grabado sólo mide 12,4 x 9 cm, ocupando dos páginas.

32 / Las *quarantore* eran ceremonias religiosas que coincidían con los últimos días del carnaval, en las que tuvo una gran impor-

tancia la decoración escenográfica de los altares y su iluminación. Dominique Barrière grabó alguna de estas ceremonias y las publicó en G.D. Roccamora, *Cifre della Eucaristia*, 1668-70. Para más información, ver el artículo de Mark S. Weil, "The devotion of the forty hours and roman baroque illusions", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37, 1974, pp. 218-248.

33 / El dibujo, de 29,6 x 39 cm, se conserva en Viena, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 641, y ha sido publicado en Richard Bösel y Christoph L. Frommel, *Borromini... cit.*, cat. IX.2.

34 / Hans Sedlmayr, *L'architettura di Borromini... cit.*, pp. 123-125.

35 / Sobre las vicisitudes de estas planchas e impresiones, ver Joseph Connors, "Sebastiano Giannini: *Opus Architectonicum*", en Bruno Contardi y Giovanna Curcio, a cargo de *In Urbe*

Architectus. Modelli, Disegni, Misure: La professione dell'architetto Roma 1680-1750, Argos, Roma, pp. 204-213.

36 / Poco se sabe de Sebastiano Giannini. Consta que tenía una imprenta en Roma, en Piazza Navona, pero no se conoce otra publicación suya. En este tiempo, existió en Roma un arquitecto con este nombre (-1615-1691) pero no se puede asegurar que fuera la misma persona; Joseph Connors, *Francesco Borromini... cit.*, 10. Con las copias de Barrière, Giannini publicó dos volúmenes, ambos en latín e italiano. El primero en 1720, *Opera del Caval. Francesco Borromino Cavata da suoi originali cioè La Chiesa, e Fabrica della Sapienza di Rome...*, y el segundo en 1725, *Opera del Cav. Francesco Borromino Cavata da Suoi Originali cioè L'Oratorio, e Fabrica per l'Abitazione De PP. dell'Oratorio di S.*



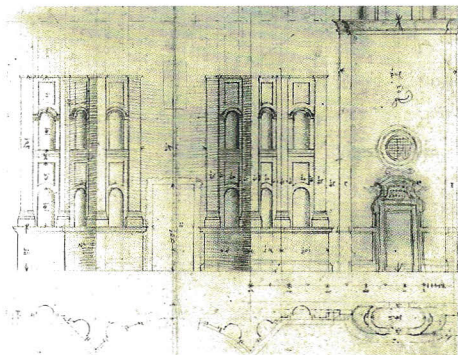
una luz que, como decía Sedlmayr, tenía que ser *difusa, homogénea y esquemática...* no una luz solar intensa que produzca sombras fuertes, sino una luz gris, lo más difusa posible, la misma que Borromini buscó para el interior de sus edificios **34**.

Entre 1655 y 1660, Borromini volvió a dibujar la fachada, con la intención de hacer una publicación de su obra, y entregó los dibujos a Dominique Barrière para que hiciera las planchas. El proyecto quedó inacabado porque Borromini murió antes y las planchas quedaron en poder de su sobrino Bernardo Castelli **35**. No se sabe cómo pero finalmente Sebastiano Giannini consiguió copias de estos grabados y, en 1720 y 1725, los publicó con el nombre de *Opus Architectonicum* **36**. Del oratorio, la obra incluía cuatro grabados de la fachada: dos perspectivas frontales (una era la fachada construida y otra la que Borromini hubiese querido construir), una perspectiva lateral y un alzado ortográfico (fig. 15) **37**, similar al que Borromini había dibujado en 1638 (fig. 10). Ésta es posiblemente una de las mejores representaciones de la fachada, hecha a partir de un dibujo de Borromini y del grabado de Barrière. Aquí la planta del dibujo de 1638 se ha eliminado, sustituida por la mayor expresividad de las sombras.

Según Joseph Connors, en 1683 el editor Giovanni Giacomo de Rossi también había encontrado algunas copias de los grabados de Barrière **38**,



Filippo Neri di Roma... Sobre Sebastiano Giannini, ver Joseph Connors, "Sebastiano Giannini: *Opus Architectonicum*", en B. Contardi y G. Curcio, *In Urbe Architectus... cit.*, pp. 204-210.
37 / Francesco Borromini, *Opus Architectonicum*, 1725, tav. VI.
38 / De Rossi sabía de la existencia de estas planchas porque Dominique Barrière trabajó para él en varias obras, incluida ésta del *Insignium*.
39 / Joseph Connors fija en 1683 el hallazgo para justificar la segunda edición del *Insignium* pero podría haberse producido antes; según F. Martínez Mindegüfa, "*Insignium Romae Templorum Prospectus*, la visión frontal de la arquitectura", *Annali di architettura*, n° 17, pp. 175.
40 / El alzado, la sección y la planta de San Carlo alle Quattro



14

aunque no las planchas, y las aprovechó en la edición del *Insignium Romae Templorum Prospectus* **39**. Si la suposición es cierta, el hallazgo justificaría que la lámina que en esta obra representa la fachada del oratorio esté resuelta también con una de iluminación rasante, como la del grabado de Giannini, y podría justificar también el tratamiento de la lámina de San Carlo alle Quattro Fontane.

Sin embargo, el *Insignium* es un libro complejo en el que, de las 50 láminas que componen la edición de 1683, 28 proceden de otro libro anterior de Valerius Regnart, 8 son copias ampliadas de otra edición de De Rossi, y 14 son nuevas. De éstas, 7 tienen una calidad singular; todas ellas grabadas por Francesco Venturini y 3 dibujadas por Lorenzo Nuvolone **40**. En su edición pudieron estar implicados también el arquitecto Carlo Fontana y el pintor Ciro Ferri. El primero porque en la edición de 1683 había una lámina de una obra suya, la fachada de San Marcello al Corso, que se acabó de construir el mismo año de la publicación. También ésta era una fa-

Fontane. En la edición de 1864, Nuvolone dibujó también las láminas de S. Agnese in Piazza Navona, de Borromini, y las de S. Andrea al Quirinale, de Bernini, todas ellas con alzados resueltos con iluminación rasante.
41 / Hellmut Hager, "Carlo Fontana: pupil, partner, principal, preceptor", en *Studies in the history of art*, 38, 1993, pp. 123-155. También Giuseppe Bonaccorso, "I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana", en Elisa Debenedetti, a cargo de *Roma, le case, la città*, Roma, Bonsignore Editore, 1998, pp. 95-117.
42 / *Disegni di vari altari e capelle delle chiese di Roma con le loro facciate fianche piante e misure de piu celebri architetti*, Roma, G.G. de Rossi, 1687 a 1689, con dibujos de Ciro Ferri y grabados de Pietro Antonio de Pitri y Vinczone Mariotti.

43 / En el Gabinetto dei Disegni e Stampe de la Galleria degli Uffizi de Florencia, se conservan 13 dibujos que se creyó que eran los de los grabados del *Insignium* y hechos por Ciro Ferri. Gabriele Morolli sugiere que Ferri, entonces director de la Accademia Medici en Roma, pudo actuar como consejero cultural y director técnico de De Rossi; G. Morolli, "Un saggio di editoria barocca: i rapporti Ferri - De Rossi - Specchi e la trattadistica architettonica del Seicento romano", en Marcelo Fagiolo, a cargo de *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 209-240.
44 / En Roma, en el Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. n° 124392r.
45 / Baltasar Gracián, *Arte de ingenio... cit.*, *Discurso XVII*.



15

chada curva, que se resolvía con el mismo tipo de iluminación. El grabado era de Venturini y el dibujo procedía del propio taller de Fontana. Un amplio taller con muchos operarios, colaboradores y aprendices **41**, procedentes algunos de la *Accademia di San Luca*, de la que Fontana era profesor, y entre los que pudo estar Lorenzo Nuvolone. En cuanto a Ciro Ferri, porque

en esa época trabajaba también en otro libro de De Rossi **42** y porque durante algún tiempo se le atribuyó la autoría de estos dibujos **43**. Para aumentar la incertidumbre, se conserva un dibujo de Ciro Ferri dedicado a un Lorenzo Nuvolone, fechado en 1684, aunque no está claro que se trate del mismo Nuvolone **44**.

Como decía Baltasar Gracián:

poco es ya discurrir lo posible si no se trasciende a lo imposible **45**