

Liturgia y culto en las iglesias de Palladio

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

La iglesia romana del Gesù ha sido considerada frecuentemente por los historiadores del arte prototipo exclusivo de la Contrarreforma en virtud de ciertas características planimétricas y tipológicas. Estas características obedecieron al clima de reforma impulsado por el concilio de Trento y a las nuevas necesidades litúrgicas y culturales de que el concilio se había hecho eco. En el Gesù destaca, por ejemplo, la amplia y profunda nave concebida como aula congregacional. Servía en efecto para contener el numeroso público que asistía a la predicación que el concilio había recomendado se tuviese no solo durante la cuaresma, como anteriormente, sino todos los domingos y fiestas principales del año litúrgico. La capilla mayor, elevada sobre el nivel de la nave mediante una escalinata, hacía fácilmente visibles el tabernáculo y el altar desde cualquier punto del templo y favorecía el acceso a la ceremonia de la comunión, la cual se recomendaba fuera lo más frecuente y aun diaria. En las capillas secundarias que bordeaban la nave los sacerdotes celebraban las misas privadas, llegando a ellas por pasadizos que las comunicaban entre sí sin tener que pasar por la iglesia, circunstancia que hubiera distraído la atención de los fieles. En dichas capillas, recoletas y apenas iluminadas, se situaban finalmente los confesionarios donde la gente recibía el sacramento de la penitencia en la más absoluta intimidad¹

Sin embargo, la iglesia del Gesù, construida por la munificencia del cardenal Alessandro farnese para los jesuitas a partir de 1668 no fue un caso único. Casi simultáneamente se edificaron en otros lugares de Italia templos de características parecidas destinadas al servicio de otras órdenes religiosas surgidas durante el periodo de la Contrarreforma, como capuchinos, carmelitas descalzos, barnabitas, etc. James Ackerman señaló hace tiempo la identidad de diseño entre iglesias tan distantes entre sí como el Gesù de roma, San vittore

al Corpo de Milán, obra de Galeazzo Alessi entre 1558-1560, y el Redentore de Palladio iniciado en 1577.²

Los caracteres que distinguen a la iglesia-tipo de la Contrarreforma cristalizaron definitivamente en la segunda mitad del Quinientos, pero habían sido ensayados mucho antes con diversa fortuna por algunas órdenes monásticas que, ya a comienzos del Cuatrocientos, iniciaron una profunda reforma litúrgica. Esta reforma se encaminaba a que los templos, concebidos primariamente para las necesidades de la vida monástica y parcialmente cerrados al pueblo, se abriesen a la amplia participación de los fieles en las ceremonias del culto. Muchas iglesias de la Edad Media - tanto las de religiosos de vida contemplativa como las de las ordenes mendicantes más atentas a la vida activa de la predicación y catequesis del pueblo cristiano - apenas dejaban disponible un reducido espacio a la asistencia del público seglar. Eran, por consiguiente, recintos en que la intromisión de los fieles se consideraba molesta y perjudicial al desarrollo de las ceremonias del coro y de la misa conventual. La cercanía del público al coro monástico y al presbiterio podía distraer la atención de los monjes mientras celebraban los oficios litúrgicos y, si se trataba de mujeres, incluso podía poner en peligro el voto de la castidad de los religiosos. En conclusión el templo era concebido como un recinto clausurado destinado fundamentalmente al clero.

Por dichas razones el coro se situaba delante del presbiterio y capilla mayor de la iglesia, hallándose estos espacios absolutamente cerrados a la presencia de los fieles, los cuales no los podían ver directamente ni penetrar en ellos bajo ninguna excusa. El coro y el presbiterio estaban separados del resto de la iglesia por un muro denominado *tramezzo* o *pontile* (en francés *jubée* y en español *trascoro*), muro que atravesaba la iglesia de pared a pared perimetral y podía tener un

grosor de más de dos metros en algunos casos y de tres a cuatro de altura³. La cabecera del templo, con el coro, el presbiterio y el altar mayor en que se oficiaban las ceremonias y ritos más importantes de la liturgia y el culto, quedaba reservada al uso exclusivo del clero, mientras el resto de la iglesia, a veces de dimensiones muy reducidas, se dedicaba a la utilización de los fieles⁴.

Únicamente en festividades religiosas muy señaladas, del clero, mientras el resto de la iglesia, a veces de como la Navidad, la Pascua de Resurrección, Pentecostés y algunas más, un monje subía a la galería que coronaba el *trascoro* para cantar la epístola y el evangelio de la misa de manera que la escuchara el público congregado entre la entrada y el *tramezzo*. Se daba la paradoja de que, aún en iglesias de las órdenes mendicantes cuyos miembros estaban obligados por sus constituciones y estatutos a la predicación e instrucción del pueblo, los fieles se viesan constreñidos a ocupar una parte muy restringida del templo para escuchar deficientemente al predicador subido a la parte alta del *trascoro*⁵.

Célebres fueron los *tramezzi* de las iglesias góticas florentinas de Santa Croce, perteneciente a la orden franciscana, y de Santa María Novella, de la orden dominicana, estudiados y reconstruidos por Marcia B. Hall, aunque sólo fuera por el hecho de haber sido quitados de su sitio por Giorgio Vasari en la segunda mitad del XVI - no sin el descontento y protesta de algunos frailes - para acondicionar ambos templos a la nueva liturgia impulsada por el concilio tridentino. Retirado el impedimento del *trascoro*, trasladada la sillería coral al fondo del ábside y colocados el altar mayor y el tabernáculo eucarístico delante del presbiterio y muy próximos a la nave, los fieles podían ocupar libremente todo el espacio de la iglesia, acercarse al altar mayor y participar más eficientemente en las ceremonias del canto coral, de la misa y de la adoración del Santísimo Sacramento⁶.

En la ciudad de Venecia todavía se conserva *in situ* el *tramezzo* de Santa María Gloriosa dei Frari, iglesia franciscana. Es muy tardío, pues data de hacia 1575, y no se asemeja a los anteriormente descritos ya que no se extiende por las naves laterales hasta alcanzar las paredes perimetrales del templo. Además posee una amplia puerta, a manera de arco triunfal, situada en el centro del espeso muro, a través de la cual se perciben suficientemente tanto el coro como el altar de la capilla mayor, razón quizás por la cual este elemento perturbador pudo salvarse de la remoción de otros más cerrados en diferentes iglesias venecianas. Un caso extremo, también en Venecia, es el de la iglesia del monasterio camaldulense de San Michele in Isola. El *pontile*, contemporáneo a la construcción del templo por Mauro Cudussi a finales del Cuatrocientos, se encuentra situado a los pies de la iglesia dejando a los seglares un

espacio reducidísimo, aproximadamente una cuarta parte de la nave⁷. Delante del *pontile* no hay una sillería de coro, como sería lo habitual, por lo que la mencionada Marcia Hall supone que los monjes se sentaban en simples bancos de madera para officiar las horas canónicas. Sin embargo es posible, como opina Christian Yermeyer⁸, que el propio *pontile* sirviese de coro, situándose los religiosos para cantar el oficio en la galería con balaustrada que lo corona sin ser así molestados por los fieles que ocupasen su sitio en la nave.

Si se acepta esta hipótesis nos encontraríamos con una solución nueva al problema de compaginar la presencia de los seglares en la nave para intervenir más activamente en las ceremonias del culto con el retiro de los monjes al coro alto situado a los pies de la iglesia para no ser, de este modo, molestados por los fieles. Esta solución al problema fue la que se adoptó más comúnmente en otros países europeos, por ejemplo en España. En la península ibérica durante el siglo XV las iglesias de las órdenes mendicantes - e incluso las de otras órdenes contemplativas como los jerónimos - tomaron el partido de recolocar los coros a los pies del templo sobre una plataforma construida inmediatamente sobre su ingreso. De esta forma los religiosos recitaban el oficio divino sin ser vistos ni molestados por el público que ocupaba todo el recinto de la nave para escuchar la predicación y asistir de cerca a las ceremonias del culto celebradas en la capilla mayor. Sin embargo esta solución tenía el serio inconveniente de mantener a los monjes demasiado distantes del presbiterio y del altar mayor donde se celebraba la misa conventual, haciendo dificultosa su visualización. Acaso por ello en la iglesia dominicana de Santo Tomás de Avila la capilla mayor y su altar fueron elevados mediante una suerte de puente, extendido transversalmente entre las paredes del presbiterio, al nivel del coro alto para que los religiosos la pudiesen percibir más fácilmente⁹. En la mayor parte de los casos, sin embargo, la dificultad se obviaba de alguna manera mediante la colocación del altar en una plataforma bastante alta a la que se accedía desde la nave por una amplia escalinata.

En Italia fue preferido el sistema de ubicar el coro monástico al fondo del ábside de la iglesia de suerte que la sillería rodease por detrás y por los lados el altar mayor. El ejemplo más antiguo lo constituye la famosa tribuna circular añadida en 1444 por Michelozzo a la iglesia de la Santísima Annunziata de Florencia, iglesia administrada por la orden de los Servitas. El coro y el altar fueron resituados en la nueva rotonda de la cabecera, frente a la antigua nave, la cual quedó libre a la ocupación de los fieles. El diseño de Michelozzo fue un compromiso entre las nuevas necesidades de la liturgia y la idea de la forma redonda, alabada como la

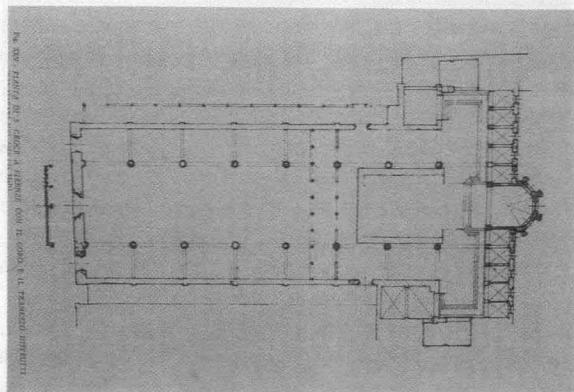


Fig. 1.- Planta de Santa Croce de Florencia con el tramezzo divisorio de la nave.

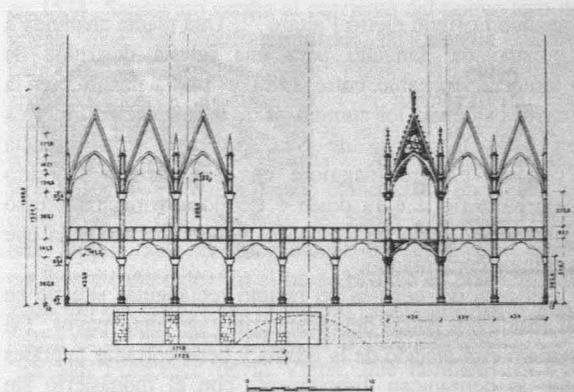


Fig. 2.- Reconstrucción gráfica del tramezzo de Santa Croce.



Fig. 3.- La iglesia de Santa Croce después de la intervención vasariana. Grabado del siglo XIX.

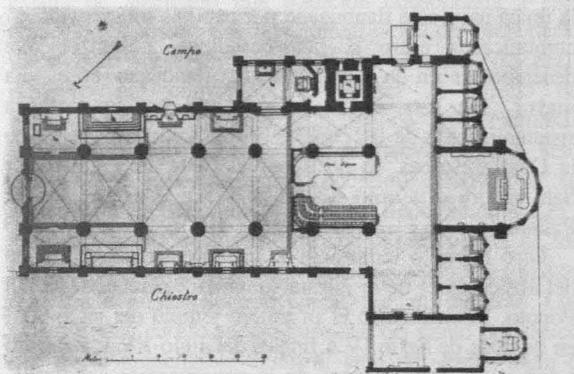


Fig. 4.- Santa María Gloriosa dei Frari en Venecia: planta.



Fig. 5.- Santa María Gloriosa dei Frari: vista del interior.



Fig. 6.- Pontile de la iglesia de S. Michele in Isola, Venecia.

más perfecta forma arquitectónica por los teóricos de la arquitectura. Esta solución, sin embargo, no fue del agrado de los religiosos Servitas y debió ser impuesta por el comitente de la obra Ludovico Gonzaga. En efecto la imponente rotonda había de estar rodeada por capillas y altares destinados a ser vendidos en propiedad a familias particulares, lo cual suponía la presencia de

estas familias mezclándose con los religiosos que asistían al coro y la consiguiente molestia de éstos¹⁰.

Pese a todo la ubicación del coro en el ábside y el adelantamiento del altar hacia la nave para promover la intervención participativa de los seglares en la liturgia monástica fue extendiéndose progresivamente a toda Italia. Un documento publicado por B. Brown señala que

messa e l'officio dietro l'altare"¹¹. Una planta atribuida a Giuliano da Sangallo para una iglesia destruida de Florencia, fechable entre 1480 y 1490, ilustra con la mayor evidencia los comienzos de la renovación litúrgica en 1484 la iglesia de San Pancrazio de Florencia "rimosse l'altare maggiore che era apresso il muro del presbiterio... e fu posto e ricollocato innanzi presso della scala, accioche i monachi potessino cantare la que venimos comentando.

El área del coro es un recinto rectangular situado en el ábside por detrás del presbiterio y del altar mayor. Tal recinto está aislado de la iglesia y tiene entradas laterales que lo comunican directamente con el monasterio sin necesidad de atravesar la nave del templo. En su entorno se dispone la sillería coral. El altar queda frente a la espaciosa nave para ser ocupada íntegramente por el público asistente. Otra novedad es la de que el cuerpo de la única nave esté flanqueado por capillas subsidiarias comunicadas entre si por pasadizos, pasadizos que desembocan en la sacristías que flanquean la capilla mayor. De esta forma se adelantó en un siglo la sistematización de las capillas seguida por las iglesias de la Contrareforma, es decir por el Gesù de Vignola por San Vittore al Corpo de Alessi y por el Redentore de Palladio¹².

Otro ejemplo temprano de un coro situado al fondo del ábside es el de la iglesia romana de Santa María del Popolo. Reconstruido el primitivo templo del siglo XIII en tiempos de Sixto IV a finales del siglo XV y asignado a los religiosos agustinos de la congregación lombarda, su ábside debía de tener poca profundidad, a la manera de otros de iglesias más o menos contemporáneas, como el de Santa María sopra Minerva. El altar que contenía la milagrosa y apreciada de la Virgen del Popolo, pintada conforme a la tradición por el evangelista San Lucas, estaba situado probablemente al fondo de dicho ábside, mientras la sillería coral de los religiosos lo estaría delante de él ocupando el tramo inmediato del transepto. Durante el pontificado de Julio II, entre 1505 y 1509, Donato Bramante sistematizó un nuevo presbiterio dándole gran profundidad. Se compone de tres tramos, dos estrechos cubiertos con bóveda de cañón y, entre ellos, un cuadrado techado con bóveda vaída. El tramo cuadrado fue concebido como espacio funerario ya que había de albergar los monumentos tumulares de los cardenales Sforza y Basso della Rovere esculpidos por Andrea Sansovino. En el tramo del fondo, terminado en exedra, se ubicó la sillería coral, adelantándose el altar de la Virgen a la embocadura del presbiterio próxima a los fieles¹³.

En la república de Venecia fue especialmente impulsora de la reforma litúrgica de las iglesias durante el Cuatrocientos la congregación de Santa Giustina de Padua. Bajo la presidencia del abad Ludovico Barbo reunió a varios monasterios benedictinos, antes

independientes entre sí, bajo normas y reglas comunes dictadas por un capítulo general que se reunía normalmente cada año y era dirigido por un presidente y cuatro visitadores elegidos por el capítulo. A ellas se adhirieron a lo largo del siglo XV monasterios de toda Italia, entre ellos, en 1429, el de San Giorgio Maggiore de Venecia, y, sobre todo, el monasterio de Montecassino, cuna de la orden benedictina, en 1504, evento que dio lugar a que desde entonces se la llamara congregación Cassinense.

En 1520 el capítulo general, reunido en Padua, estableció que todas las iglesias de la congregación tuviesen unas características comunes: tres naves más otra para capillas secundarias, un transepto con crucero cupulado, el altar principal en la cabecera de la capilla mayor y detrás de él un profundo ábside para contener el coro monástico¹⁴. Sin embargo entre los monjes de Santa Giustina se suscitó un vivo debate cuando se trató de situar el coro en la nueva iglesia del monasterio construida a partir de 1498 con forme al esquema indicado. El argumento que esgrimían los monjes más conservadores y reacios a la nueva sistematización litúrgica fue el que ya hemos escuchado en otras ocasiones: a saber que si la sillería del coro se ponía en el ábside de cara al público asistente, los religiosos perderían concentración durante los oficios y se distraerían observando lo que acontecía en la nave. Por entonces prevaleció la opinión de los más conservadores y la sillería se colocó delante del ábside y del altar, separada del cuerpo de la iglesia y del público por el tradicional *tramezzo*. De todas maneras el coro acabó por trasladarse en 1591 al fondo del templo una vez que, después del concilio de Trento, esta costumbre se hizo general en todas las iglesias monásticas de Italia¹⁵.

En otros templos de la congregación se puso prontamente en práctica la reforma litúrgica. Por ejemplo en el monasterio de Montecassino se encargó de la remodelación de la antigua basilica desideriana Antonio da Sangallo il Giovane, basilica que, como era habitual en los templos medievales tenía el coro monástico sobre una plataforma, rodeada y cerrada por altos canceles, delante de la capilla mayor. El proyecto de Sangallo, fechado en 1531, preveía una nueva construcción absidal con cúpula detrás del altar mayor donde se debía reubicar el coro, dejando la nave libre a los fieles. Sin embargo este proyecto no fue realizado hasta 1543-1545¹⁶.

En la ciudad de Venecia el primer ejemplo claro de uso de un retrocoro lo encontramos en la iglesia de San Francesco della Vigna, de Franciscano Observantes. Estos frailes, como los monjes de la congregación de Santa Giustina, se distinguieron por el interés con que acometieron tanto la reforma disciplinar de la vida conventual cuanto la litúrgica, una vez que se separaron definitivamente en 1517 de la rama de los Conventuales.

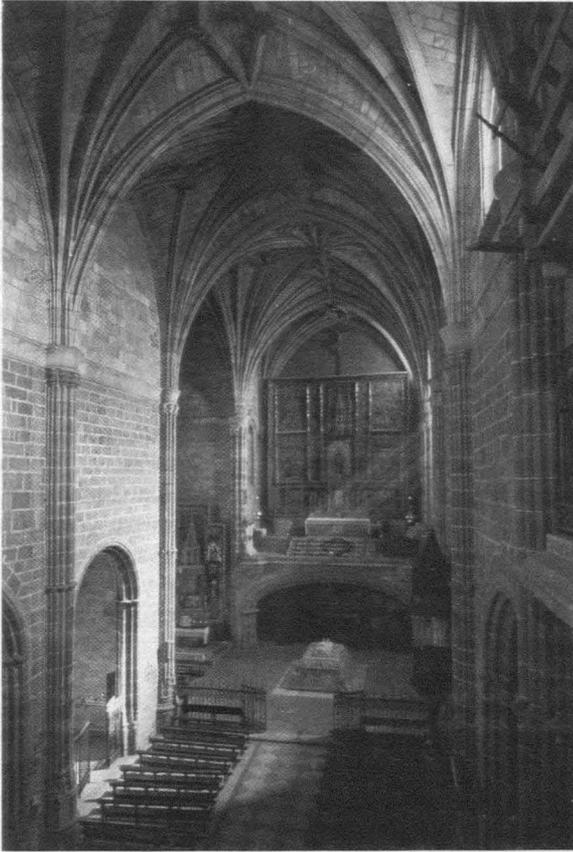


Fig. 7.- Iglesia de Santo Tomás, Avila.

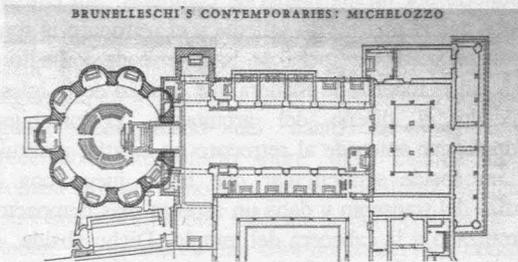


Figure 10. Michelozzo di Bartolomeo: Florence, SS. Annunziata, rebuilding and enlargement begun 1444, plan

Fig. 8.- Planta de la S. Annunziata de Florencia con la tribuna proyectada por Michelozzo.

conventual cuanto la litúrgica, una vez que se separaron definitivamente en 1517 de la rama de los Conventuales. Encomendaron la construcción de la nueva iglesia al emigrado florentino Jacopo Sansovino, recientemente llegado de Roma tras el Sacco de 1527, quien la inició

en 1534. Sansovino estaba al corriente del nuevo tipo de iglesia que las confraternidades de aquella ciudad patrocinaban, atentas, más que al lucimiento arquitectónico, a la austeridad y al funcionalismo que imponían los nuevos vientos de reforma que entonces soplaban en la Ciudad Eterna¹⁷. Antes de abandonar Roma, Sansovino había dejado comenzado, en efecto, el oratorio de la confraternidad del Santo Crocifisso¹⁸. Era una amplia sala congregacional bordeada por cinco capillas a cada lado. En él no se planteó el problema de situación del coro, pues el templo estaba destinado a los cultos de los miembros laicos de la confraternidad.

En San Francesco de la Vigna, que también era una gran aula congregacional franqueada por capillas, había que sistematizar el coro monástico, el cual fue edificado detrás del presbiterio y altar mayor como una profunda prolongación de la nave más allá del transepto. Aunque existía de antemano una tradición consolidada a este respecto, es posible que la sistematización del presbiterio y del coro fuese dispuesta por fray Francesco Zorzi, religioso del convento. Al revisar el diseño de Sansovino, Zorzi no sólo se ocupó de las armoniosas proporciones que debía tener el nuevo templo sino también de aspectos muy concretos relativos a su funcionamiento como lugar de culto. Recomendó que el coro estuviese abovedado para que el canto coral de los frailes, proyectado por la bóveda, alcanzase mayor resonancia en la nave ocupada por el público. Los Observantes, en efecto, no gustaban del canto polifónico que hacía ininteligible la letra, sino del canto llano o gregoriano, y lo hacían no sólo por rehuir de la magnificencia litúrgica que caracterizaba a los Conventuales sino para hacer que el público se enterase del contenido religioso de la música cantada. En cambio para el aula congregacional Zorzi aconsejaba el uso de un *soffitto* o techo plano de madera adornado con casetones, no tanto por seguir la tradición arqueológica de las basílicas cristianas primitivas cuanto porque estimaba que este sistema de cubrición favorecía la nitidez de la voz del predicador cuando se dirigía al auditorio congregado en la nave¹⁹.

San Francesco della Vigna es el primer ejemplo conocido, en lo que se me alcanza, en el que se abordaba expresamente el problema de la acústica de una iglesia, lo mismo para la audición de la música sacra que de los sermones y la predicación oral. Fue un problema que más adelante había de preocupar también a otros religiosos que, como Francesco Zorzi, eran arquitectos que se interesaban no menos por las condiciones prácticas y utilitarias de los templos que por su forma estética. Hay que recordar a este respecto que el maestro de obras jesuita Giovanni Tristano, consejero edilicio de los primeros Padres Generales de la Compañía de Jesús, se esforzó en vano para que la iglesia romana del Gesù, que proyectaban construir el cardenal Alessandro

Farnese y su arquitecto áulico Jacopo Barozzi da Vignola, no tuviese una gran bóveda *all' antica* sino un techo plano de madera, ya que, como antes Zorzi, opinaba que este tipo de cubierta favorecía la acústica de la predicación. También criticó Tristano el proyecto de Pellegrino Tibaldi para la iglesia de San Fedele de Milano porque preveía el abovedamiento de los tramos de la nave y no un *soffitto* lígneo²⁰.

El retrocoro de San Francesco della Vigna es considerado como el precedente más inmediato de los que diseñó Andrea Palladio para las iglesias de San Giorgio Maggiore y el Redentore, si se tiene en cuenta que el arquitecto vicentino conocía muy bien aquella iglesia de la que fabricó la fachada. Sin embargo antes de comenzar la edificación de San Giorgio Palladio había recibido de los priores de la Pieve paduana el encargo de rehacer el coro preexistente de la iglesia de Santa Maria Montagnana. En este templo, cuyo sector oriental había sido edificado entre 1495 y 1502 por Lorenzo di Bologna, la zona del coro estaba, a la manera medieval, cerrada por altos cancelos delante de la capilla mayor. Palladio realizó en 1564 un proyecto para trasladar el coro al fondo del presbiterio por detrás del altar mayor²¹.

Nuestro personaje tenía ideas muy claras sobre el lugar donde habían de ponerse los coros en las catedrales, colegiadas e iglesias conventuales. En el cuarto libro de su tratado de arquitectura se refiere a las basílicas cristianas primitivas y, comparándolas con las basílicas de la antigua Roma, escribe: "Si poneva con molta dignità l'altare nel luogo del Tribunale e il Coro stava acconciamente intorno all'altare e il remanente era libero per il popolo"²². En el capítulo segundo se expresa así: "Sono anco molto laudabili quelle Chiese che sono fatte in forma di croce, le quali nella parte che sarebbe al piede della croce hanno l'intrata et all'incontro della croce l'altare maggiore e il Coro...et in questa forma io ho fatto la Chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia"²³.

Con estas ideas en la mente no es extraño que prefiriese, cuando fue consultado sobre ello, el proyecto de remodelación del coro de la catedral de Milán, hecho por Martino Bassi, al diseñado por Pellegrino Tibaldi. Este último no ofrecía visuales suficientes para que el coro y el altar mayor fuesen contemplados claramente por el público situado en el transepto y en las naves laterales de la catedral milanesa. En cambio el proyecto alternativo de Bassi había previsto la colocación del coro en el centro del crucero, en el sitio llamado la *tribuna*. Palladio alabó este proyecto en carta dirigida a Martino Bassi en 1570: "Se si facesse il Coro come Voi ultimamente dite, cosí i divini Ufficii si potrebbero benissimo intendere ugualmente da tutta la Chiesa ed il Coro, come parte unica e principale, sarebbe al mezzo"²⁴.

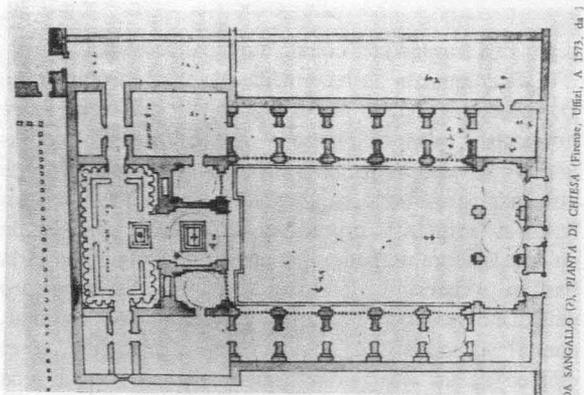
En 1565 el abad Andrea Pampuro, quien por entonces era presidente de la congregación de Santa Giustina o

Cassinense, decidió la construcción de una nueva iglesia - la tercera en la isla de San Giorgio de la laguna veneciana -, que sustituyese a la inmediatamente anterior, pequeña y anticuada, la cual databa del primer tercio del siglo XVI. De esta iglesia encontró un dibujo W. Timofiewitsch, aunque modificado por otra mano al añadirle una serie de cúpulas en el crucero y en el ábside. Era este templo, anterior al de Palladio, del tipo habitual recomendado por la congregación de Santa Giustina, es decir de tres naves terminadas en los correspondientes ábsides, un crucero cupulado y capillas laterales bordeando las naves secundarias. El ábside central es muy profundo y estaría pensado para la colocación en él del presbiterio y del coro monástico²⁵.

Palladio debió ser obligado por el abad Pampuro a trazar la nueva iglesia de mayores dimensiones, pero ateniéndose al esquema de la congregación Cassinense, es decir basilical de tres naves con transepto y crucero provisto de una cúpula. La planta de San Giorgio es efectivamente rectangular de tres naves y el transepto, que le presta forma de cruz latina, se consigue mediante la inserción de dos exedras semicirculares que sobresalen de las paredes del rectángulo. Estas exedras responderían, según la opinión de los estudiosos, al influjo de la iglesia paduana de Santa Giustina, modelo de muchos templos de la congregación Cassinense. En cambio C.L. Frommel piensa en la incidencia del último diseño de Bramante para la basílica de San Pedro, que Palladio habría conocido durante alguna de sus estancias en Roma, y de la catedral de Carpi, ideada por B. Peruzzi entre 1513-1514 a imitación del último San Pedro de Donato Bramante²⁶.

Desde el punto de vista litúrgico y ceremonial que ahora nos interesa, uno de los rasgos más interesantes de la iglesia palladiana es el retrocoro separado del presbiterio por un diafragma de columnas. Sin embargo se sabe que el presbiterio saliente y el retrocoro al fondo fueron edificados después de la muerte de Palladio en 1580. En el modelo de madera que se hizo de la iglesia, siguiendo el diseño del arquitecto, el presbiterio cuadrado que antecede al retrocoro no existía, sustituido por un ábside semicircular que hacía juego con las exedras del transepto y daba un aspecto más compacto y centralizado a la cabecera del templo. Dicho ábside, sin embargo, estaría pensado sin duda para albergar el coro monástico rodeando el altar mayor, pues esta sistematización es la que decía Palladio que había dispuesto para San Giorgio en el pasaje de su cuarto libro de arquitectura, publicado en 1570, que cité anteriormente.

Aunque existen opiniones diferentes al respecto, resulta probable que el arquitecto vicentino modificase su primer diseño y dispusiese al presbiterio como hoy está y el coro separado drásticamente de la capilla mayor por la pantalla de columnas obre la que dispuso un hueco



3A. SANGALLO (P), PIANTE DI CHIESA (Firenze, Uffizi, A. 1573), da 1

Fig. 9.- G. da Sangallo: proyecto para una iglesia de Florencia.

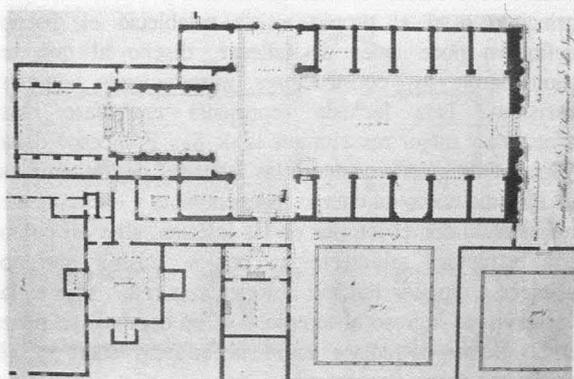


Fig. 11.- Planta de la iglesia de San Francisco della Vigna, Venecia.

para colocar el órgano. El canto coral adquiría de esta manera mayor resonancia viniendo desde el fondo de la iglesia y proyectándose sobre la asamblea de los fieles congregada en las naves y en el transepto. El sonido del órgano, acompañado del canto de los monjes, acrecentaba este efecto, sobre todo cuando no se entonaba el canto llano sino genuina polifonía en algunas fiestas solemnes, sobre todo en la del protomártir San Esteban. La iglesia de San Giorgio conservaba como un tesoro una reliquia de dicho santo, y a su fiesta, que se celebraba el 26 de diciembre, acudían a la iglesia benedictina el dux y los miembros del senado de la república. Entonces al coro de los monjes se sumaba la capilla de música de la basílica de San Marcos²⁷.

La drástica segregación de los monjes benedictinos en un anexo del templo y separado de él por un diafragma de columnas supuso la culminación de la reforma litúrgica en la cual, si al principio la iglesia se consideraba un espacio dedicado casi exclusivamente al servicio del clero, ahora se cambiaban los papeles y el

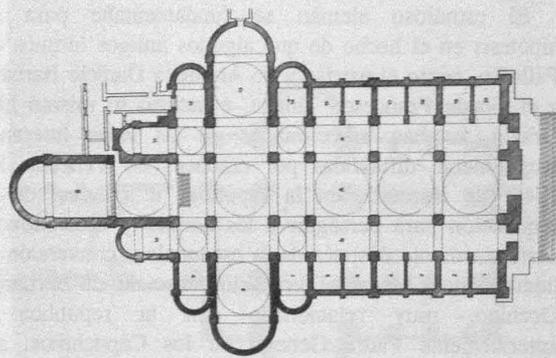


Fig. 10.- Planta de la iglesia de Santa Giustina de Pádua.



Fig. 12.- J. Sansovino: iglesia de S. Francisco della Vigna.

pueblo devoto se hacía dueño de la totalidad del templo, mientras los monjes quedaban relegados a una parte secundaria casi como meros comparsas. La iglesia entera estaba ya al servicio de las prácticas piadosas y de la devoción de los fieles. Christian Yermeyer ha querido contemplar en este cambio radical la influencia solapada de las ideas y opiniones luteranas según las cuales no debía existir por más tiempo la institución jerárquica del sacerdocio y del clero, como una clase específica y dominante de la iglesia cristiana. Todos los fieles sin distinción, por el hecho de haber sido bautizados, son sacerdotes y no puede haber, en consecuencia, sacerdocio jerárquico producto de un sacramento específico, el del orden, como sostenía la ortodoxia católica. La frase de Lutero "Sunt omnes prorsus Christiani sacerdotes et omnes sacerdotes sunt Christiani" venía a ser una glosa demasiado literal del párrafo de la primera carta de San Pedro quien, dirigiéndose a los cristianos, exclama: "Vos autem genus electum, regale sacerdotium, gens santa,

populus acquisitionis" (II, 9-10).

El estudioso alemán se fundamentaba para su hipótesis en el hecho de que algunos amigos íntimos de Palladio, como el patriarca de Aquileya Daniele Barbaro y el Conde Francesco Thiene, e incluso su mismo hijo Orazio, estaban inficcionados de las ideas luteranas ampliamente difundidas por entonces en Venecia. En 1542 fue instituido en la república el tribunal de la Inquisición para perseguir a los herejes y heterodoxos, particularmente después de la escandalosa conversión al luteranismo y huida del territorio veneciano de Bernardo Occhino, muy relacionado con la república y anteriormente Padre General de los Capuchinos, así como la del obispo de Istria Pietro Paolo Vergerio, quien igualmente se escapó de Venecia²⁸.

Aunque la hipótesis resulte muy sugestiva, no creo que los retrocoros de Palladio en San Giorgio y en el Redentore obedeciesen en ningún caso a ideas más o menos veladamente heterodoxas. Aparte de que Palladio fuese personalmente hombre piadoso y sinceramente católico, el traslado de los coros monásticos y conventuales al fondo de las iglesias era una práctica ya consolidada y muy anterior a la propagación de la ideología luterana, traslado que, además, fue impulsado en Italia durante la segunda mitad del Quinientos por las directrices del concilio de Trento sobre la necesidad de promover una participación del pueblo cristiano más directa y activa en los sacramentos de la misa y la comunión y en la audición atenta de los sermones.

Por otra parte la segregación del coro como unidad espacial distinta de la iglesia mediante una pantalla de columnas pudo ser sugerida a Palladio, como señala W. Timofiewitsch²⁹, por las antiguas Termas de Roma, objeto de especial atención y estudio por parte del arquitecto durante sus diferentes estancias en la Ciudad Eterna. En las Termas los distintos ámbitos espaciales que las configuraban en su totalidad solían estar articulados de esa manera, es decir mediante pantallas de columnas. A Palladio, que realizó múltiples dibujos y reconstrucciones en planta y alzado de la Termas de Agripa, Tito y Diocleciano³⁰, debió parecerle esta articulación particularmente bella desde el punto de vista tanto estético como funcional. Tampoco debe olvidarse como punto de referencia el *tornacoro* de la catedral de Verona, edificado hacia 1535 por Michele Sanmicheli dentro del programa de renovación litúrgica del templo promovido por el obispo Mateo Giberti, uno de los promotores más destacados de la reforma católica anterior al concilio tridentino. El coro de los canónigos fue transferido desde la nave al fondo del ábside, el presbiterio fue levantado sobre una plataforma a distinto nivel del de las naves y en él fue colocado el altar mayor con un tabernáculo eucarístico que consentía la veneración adecuada y cercana del Santísimo Sacramento. Envolviendo la plataforma se dispuso en

forma semicircular una columnata, a manera de diafragma transparente, con un amplio arco en el centro.

Esta columnata no tenía nada que ver, en opinión de D. Moore - quien ha estudiado recientemente este *tornacoro* - con el espeso y opaco *tramezzo* de las iglesias monásticas medievales, sino con la *pérgola* que aislaba el presbiterio, segregándolo de la nave, en las basílicas cristianas primitivas de Roma, *pérgola* de columnas sobre un podio que encontramos también en la basílica veneciana de San Marcos³¹. El *retrocoro* palladiano no es comparable, como solución espacial, con el *tornacoro* de Verona sino únicamente en el empleo de un diafragma transparente de columnas que separa y une simultáneamente dos recintos diferentes.

La fachada de San Giorgio fue construida, como el *retrocoro*, después de haber muerto Palladio, entre los años 1599 y 1610. Se discute entre los estudiosos si se edificó conforme al modelo de madera previsto desde el principio o si el propio artista estableció el diseño definitivo poco antes de fallecer, diseño al que se acomodaron los constructores introduciendo algunas variantes. Esta fachada representa una fase más avanzada y mejor resuelta que la de San Francesco della Vigna. Hay quien considera las fachadas de los templos de Palladio como un cuerpo independiente y escasamente relacionado con el interior de las iglesias, algo así como una estructura arquitectónica por sí misma que no obedece a ninguna función litúrgica concreta - sino es la de servir de ingreso al templo - y, en cambio, se pone como punto de enlace entre el edificio sacro y el ambiente urbano circunstante.

Es cierto que las tres fachadas eclesiásticas de Palladio en Venecia parecen a primera vista concebidas como una *vedutta* pictórica, es decir dispuestas para ser contempladas desde una perspectiva distante, reflejándose en las aguas de la laguna. Pero esto es únicamente seguro en la fachada del Redentore, pero no en las otras dos. En el caso de San Francesco della Vigna el campo de visión de la fachada es muy restringido, reduciéndose al campo o plaza de San Francisco que está delante, de manera que hay que aproximarse mucho a ella para percibirla en su totalidad. San Giorgio Maggiore, que hoy ofrece una espléndida panorámica desde la otra orilla del canal de San Marcos, cuando se construyó quedaba oculta por unos edificios antiguos que se encontraban delante de la iglesia, edificios que no fueron demolidos hasta 1609 por decisión del dux Leonardo Doná, quien deseaba gozar de la totalidad de su vista desde el palacio ducal y la piazzeta de San Marcos.

Palladio ideó un nuevo tipo de fachada de iglesia de una sorprendente originalidad, tipo que puso en práctica con una gran complejidad incluso en los tres proyectos que ofreció para completar la fachada de la iglesia de San Petronio de Bolonia, y que sólo encontró la

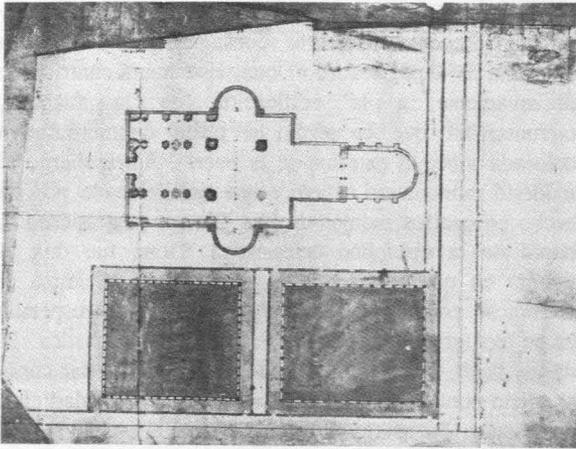


Fig. 13.- *Planta de S. Giorgio Maggiore, Venecia.*

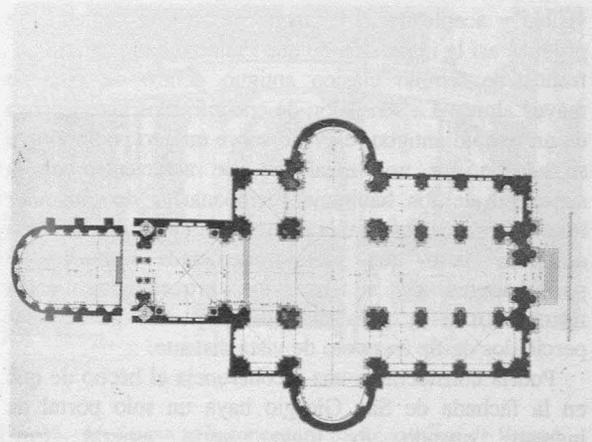


Fig. 14.- *Primer proyecto de Palladio para S. Giorgio Maggiore, según C.L. Frommel.*

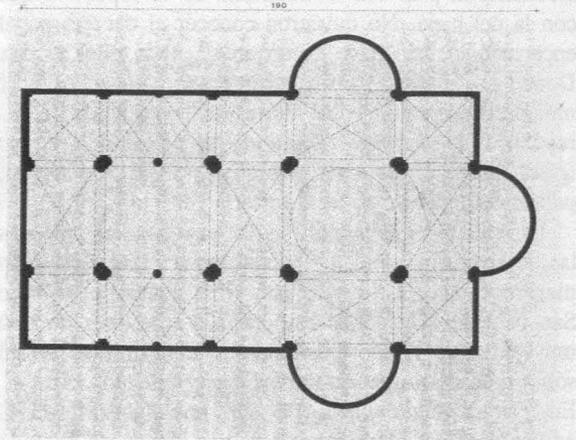


Fig. 15.- *Planta de S. Giorgio Maggiore según Bertotti Scamozzi.*

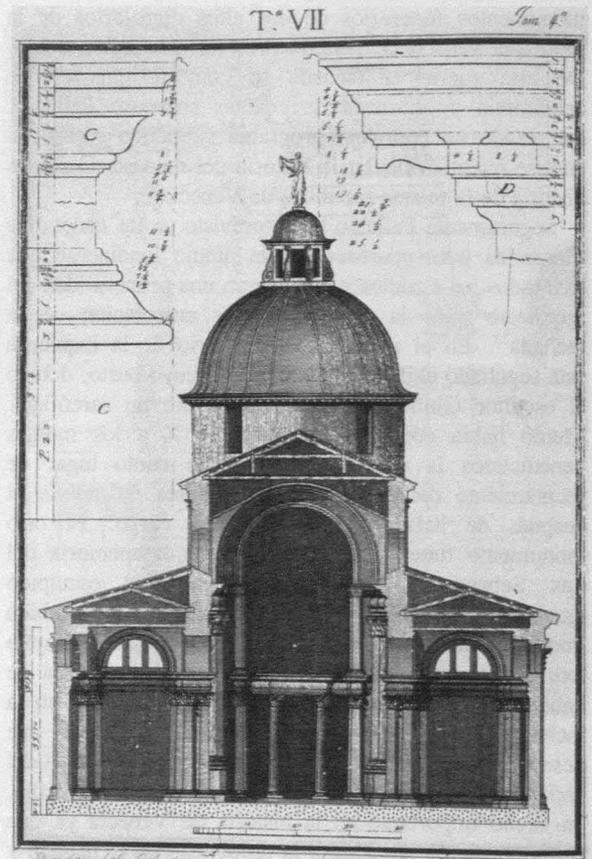


Fig. 16.- *S. Giorgio de Maiore, corte transversal según Bertotti Scamozzi.*

excepción en la fachada de la iglesia de Masser. Deseaba anteponer al cuerpo de una iglesia cristiana el pórtico de un templo próstilo antiguo visto como en relieve. Destacó siempre el centro o eje con positivo mediante el empleo de columnas gigantes adosadas, señalando la nave central de la iglesia tanto en mayor altura respecto a las naves laterales como en plasticidad escultórica. Las columnas de orden gigante están coronadas por un frontispicio clásico. Las alas laterales se hayan subordinadas al eje central no sólo por su menor altura sino principalmente por su articulación débil consistente en pilastras de escaso relieve. Estas alas se engarzan al cuerpo principal o mediante las habituales volutas recurvadas sino por medio de fragmentos de frontón triangular, cuya moldura inferior corre, más o menos

visible y acentuada, a lo ancho de toda la fachada. Se produce así la impresión de que Palladio ha insertado un frontis de templo clásico antiguo dentro de otro de mayor altura. La sensación de encontrarnos ante la vista de un templo antiguo, elevado sobre un alto podio al que se accede por una escalinata, se acrecienta por la supresión de los habituales campanarios de cualquier iglesia cristiana, campanarios que, sin embargo, no están ausentes, pero que, como elementos utilitarios y perturbadores de su intención arqueológica, están retrotraídos a la zona del ábside y sólo pueden ser percibidos desde un punto de vista distante.

Podría considerarse una incoherencia el hecho de que en la fachada de San Giorgio haya un solo portal de ingreso, cuando lo lógico sería esperar tres, correspondiendo a las tres naves de la iglesia. Pero esta aparente anomalía se explica por la imposición de los monjes del monasterio. En lugar de puertas laterales los benedictinos de San Giorgio desearon que hubiese los monumentos funerarios de dos altos dignatarios de la república veneciana, benefactores insignes del cenobio. De esta suerte la fachada se convirtió en la más celebrativa y adornada de cuantas compuso Palladio, ostentando un complejo programa simbólico gracias al cual se intentó vincular la historia del monasterio con la historia de la misma república de Venecia³².

Seguramente Palladio había previsto ya los cenotafios funerarios pues aparecen en un dibujo londinense que casi todos los estudiosos consideran una primera idea del arquitecto para la composición y articulación de la fachada³³. En el monumento funerario de la izquierda está sepultado el dux Tribuno Memo, cuyo busto, debido al escultor Giulio Moro, se alza sobre un sarcófago. Memo había concedido en el siglo X a los monjes benedictinos la isla de San Giorgio como lugar de asentamiento del monasterio y se había retirado a él después de haber renunciado a su cargo. El otro monumento funerario está dedicado a la memoria del dux Sebastiano Ziani, cuyo busto fue esculpido igualmente por G. Moro. Ziani había sido también importante benefactor del cenobio al que legó un amplio lote de tierras en la ciudad. Sin embargo la causa de habersele erigido un monumento conmemorativo en la fachada parece haber sido el decisivo papel que desempeñó durante el siglo XII en la reconciliación del papa Alejandro III y el emperador Federico Barbarroja, un hecho importante en la historia de Venecia ya que ponía en pie de igualdad a la república con el papado y el imperio. En nicho contiguo al monumento de Tribuno Memo se encuentra la estatua de San Esteban, copatrono de la iglesia que poseía una importante reliquia suya, y al lado del monumento de Ziani está la imagen de San Jorge, patrono principal del templo y del monasterio, paradigma del caballero cristiano en posible alusión al propio Ziani, cuyo busto está revestido de manto militar.

En la contrafachada, sobre el portal de ingreso, hay otro monumento funerario consagrado a honrar la memoria del dux Leonardo Doná. Este había contribuido decisivamente a la edificación de la fachada, circunstancia que recuerda la placa conmemorativa colocada sobre el exterior de la puerta. Sin embargo el modesto monumento estuvo acaso condicionado por un hecho en que los monjes de San Giorgio se pusieron al borde de la disciplina eclesiástica. Doná fue dux al tiempo en que, en 1606, el papa Paulo V lanzó el entredicho contra la república porque ésta no respetaba en su territorio el derecho de inmunidad eclesiástica. El dux se había enfrentado al papado negándose a dar curso al edicto pontificio que atentaba contra la autoridad civil del estado. Su aserto de que Venecia era tan católica como Roma, si no más, debió ser compartido por los monjes de San Giorgio quienes, en esta ocasión, se identificaron más con la autoridad de la república que con la del papa. No quisieron conocer el decreto papal encerrándolo bajo llave en un arca³⁴. Para ellos el dux Doná no había sido únicamente bienhechor del monasterio sino una de las figuras más conspicuas de la república de Venecia, digno de ser sepultado en su iglesia junto a Tribuno Memo y Sebastiano Ziani, personajes legendarios de la historia veneciana.

La iglesia del Redentore es la más singular de todas las que construyó Palladio aunque no sea comparable en magnificencia y uso de los más ricos materiales a la de San Giorgio. Tenía que responder a funciones de tipo muy diferente y, por consiguiente, debía unificar en un sólo organismo espacios también muy distintos entre sí. En primer lugar había de ser una iglesia votiva, edificada en acción de gracias a Dios por haber liberado a la ciudad de Venecia de la horrorosa peste bubónica que se desencadenó entre 1575 y 1577. El senado se comprometió no sólo a costear a sus expensas la construcción del edificio sino también acudir solemne y corporativamente cada año al nuevo templo para celebrar en él un rito de acción de gracias. En segundo lugar, después de algunas deliberaciones sobre el sitio donde había de edificarse la nueva iglesia, el senado eligió un terreno situado en la isla del canal de la Giudecca, junto al convento de Capuchinos, a los cuales decidió encomendar los servicios religiosos del templo. Ahora bien estos religiosos tenían la obligación de recitar las horas canónicas en el coro, pero también de atender al culto celebrado en el altar mayor a la vista de los fieles y de adoctrinarlos con la predicación. Al mismo tiempo el aula congregacional destinada a acoger al público debía disponer de una serie de capillas para la celebración de las misas privadas de los sacerdotes de la comunidad capuchina.

Palladio hubo de barajar todos estos datos cuando concibió el diseño de la iglesia del Redentore y obviamente también el senado que costeara la

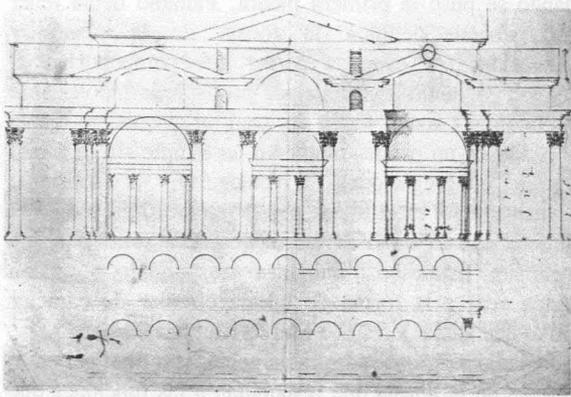


Fig. 17.- A. Palladio: dibujos de termas romanas.

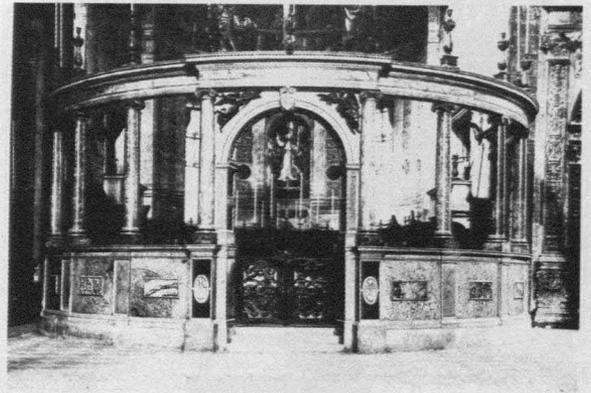


Fig. 18.- M. Sanmicheli: tornacoro de la catedral de Verona.



Fig. 19.- A. Palladio: fachada de S. Giorgio Maggiore.

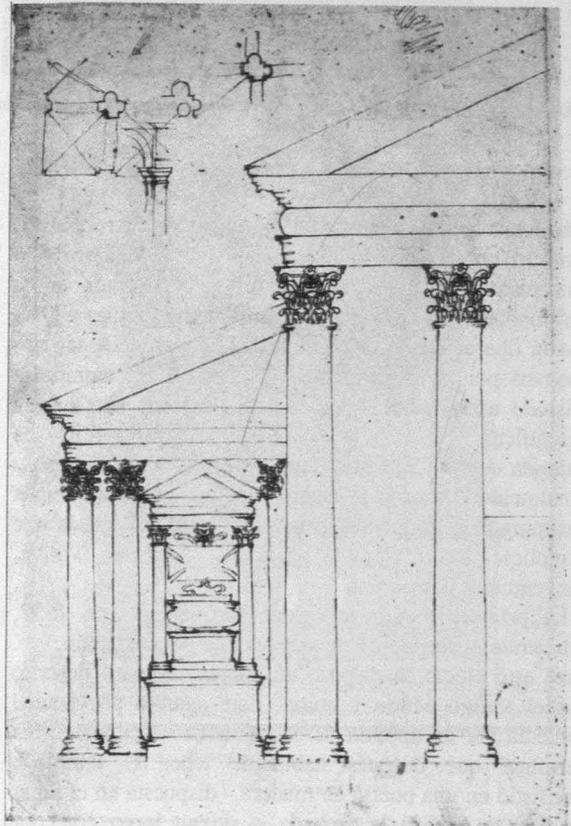


Fig. 20.- Supuesto proyecto de Palladio para la fachada de S. Giorgio.

construcción. En las deliberaciones que éste tuvo sobre la forma que había de tener el templo debieron ser vinculantes todos y cada uno de los factores señalados.

En cierto momento del debate Marco Antonio Barbaro, amigo y protector del arquitecto, propuso que se fabricase de forma redonda, forma que consideraba la



Fig. 21.- Monumento funerario a Tribuno Memo en la fachada de S. Giorgio.

más conveniente al decoro y dignidad de la república. Barbaro hubiera tenido razón si la iglesia hubiera sido únicamente un monumento votivo consagrado a la ceremonia anual en que se reunía para dar gracias a Dios por la liberación de la peste. Pero Leonardo Doná, que abogaba por la causa de los Capuchinos, interrumpió a Bárbaro exclamado: “¿Quién está buscando una iglesia magnífica?. Nosotros buscamos una iglesia útil, sea redonda o no. Creo que Dios no se preocupa de eso”. Finalmente el senado se decidió por una iglesia de forma cuadrangular, lo que sin duda significaba una iglesia que cumpliera las múltiples funciones previstas: votiva, conventual y parroquial.

La primera piedra se colocó festivamente en 1557, acudiendo el senado a la ceremonia de la colocación. Para este efecto se dispuso un aparato efímero descrito por el testigo Mutio Lumina. Este aparato provisional contenía ya, en opinión de W. Timofiewitsch, la forma germinal que después había de tener el templo³⁵. Consistió en una puerta de madera - dispuesta en el lugar en que se edificó la fachada -, de un largo corredor entoldado con telas preciosas, cuyas paredes eran de enramada - lo que luego sería aula congregacional -, y de una especie de teatro circular de madera donde se sentaron los senadores para escuchar la misa celebrada en un altar que presidía la imagen del Redentor - lo que finalmente sería el triconco de la iglesia construida -. Si esta interpretación es válida quiere decir que en 1577,

cuando se puso la primera piedra, Palladio debía tener prácticamente definida la forma de la planta y establecidas las distintas partes que compondrían el templo. Por tanto no me parece probable la hipótesis de S. Sinding Larsen según la cual el arquitecto había esbozado en un primer momento un templo sin la actual nave congregacional rectangular, consistente exclusivamente en el triconco y el retrocoro precedido el primero por un basto nártex al que se accedía por una escalinata. Este esbozo hubiera correspondido, si existió alguna vez, a la forma de iglesia circular de carácter votivo que había postulado Marco Antonio Barbaro³⁶.

Palladio engarzó admirablemente las tres partes o sectores de la iglesia que respondían a las funciones que había de desempeñar. La nave rectangular cumple el papel de aula congregacional apta para contener un público numeroso que escucha la predicación y participa en los ritos y ceremonias de la capilla mayor. La nave está bordeada por tres capillas a cada lado dispuestas para la celebración de las misas privadas, capillas cuya dignidad y carácter sagrado se encuentra marcado por el hecho de estar a un nivel superior que la nave congregacional, de la que las separa un escalón. Además las capillas están comunicadas entre sí por pasadizos y arcos, mediante corredores que rodean las exedras laterales del triconco, con las sacristías que flanquean el retrocoro. De esta manera los sacerdotes que celebran las misas y cultos privados pueden acceder a los altares secundarios sin pasar por la nave y distraer al público asistente. Este procedimiento fue utilizado también en otras iglesias de la segunda mitad del Quinientos, como el Gesù de Vignola y San Vittore al Corpo de Alessi, pero nunca de una forma tan eficaz y expeditiva como en el Redentore palladiano. El espacio del aula congregacional está simultáneamente separado y unido al espacio siguiente de la tribuna mediante entrantes del muro de los que voltean un arco de triunfo.

La tribuna corresponde al sector votivo del templo y por ello requería un tratamiento planimétrico diverso. Es un espacio centralizado compuesto por tres semicírculos en forma de triconco y coronado por una cúpula sobre tambor. En los semicírculos laterales - que conforman una especie de transepto - no hay altares, como sería lo habitual, sino dos filas de ventanas que convierten en más luminoso este espacio privilegiado de la iglesia. Efectivamente en este lugar se situaban el dux y los senadores durante la ceremonia anual de acción de gracias que se celebraba el 17 de julio. Pienso además que en el fondo de las dos exedras del transepto se colocaban, repartidos en dos coros, los músicos de la capilla de San Marcos que acompañaban a los senadores durante el rito. Es menester recordar a este propósito la importancia que para entonces había adquirido la capilla musical de la basílica marciana, dirigida desde 1570 en adelante por Andrea Giovanni Gabrieli. Los Gabrieli

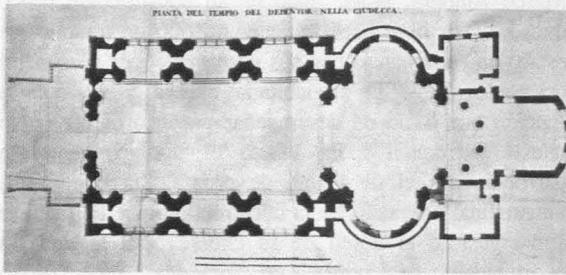


Fig. 22.- A. Palladio: *planta de la iglesia del Redentor, Venecia.*

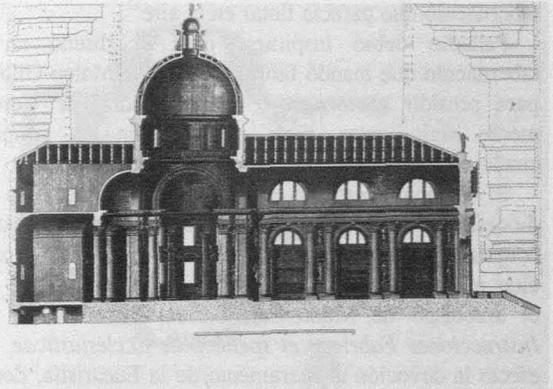


Fig. 23.- *Corte longitudinal de la iglesia del Redentor, según Bertotti Scamozzi.*

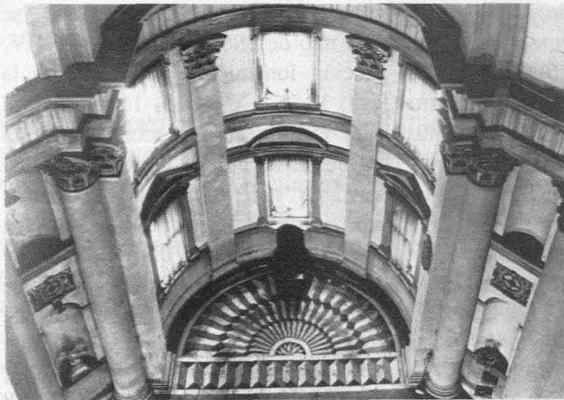


Fig. 24.- *Iglesia del Redentor: el triconco.*

componían música polifónica para ser interpretada por dos y tres coros separados entre ellos y acompañados por instrumentistas. La división de los coros cantando al unísono confería una particular resonancia que se repartía, como un eco, por todos los ámbitos de la iglesia.

El tercer brazo semicircular del triconco es poroso y transparente pues lo compone el diafragma de columnas que separa el presbiterio del retrocoro destinado al uso exclusivo de la comunidad capuchina, retrocoro que es de una simplicidad y austeridad chocantes y que contrastan con la riqueza plástica del homólogo de la iglesia de San Giorgio. Delante de la pantalla de columnas, que permite a los religiosos ver la iglesia sin ser ellos vistos ni molestados, se encuentra el altar mayor adelantado hacia la *tribuna*. El altar actual sustituyó en 1640 al primitivo diseñado seguramente por Palladio. Una descripción de 1604 da cuenta de cómo era el altar original. Sobre el ara o mesa del altar había un tabernáculo para la veneración del Santísimo Sacramento. Era un templete de sección cuadrada cuyas cuatro caras desplegaban pinturas representando escenas de la Pasión de Cristo y estaba rematado por una estatua

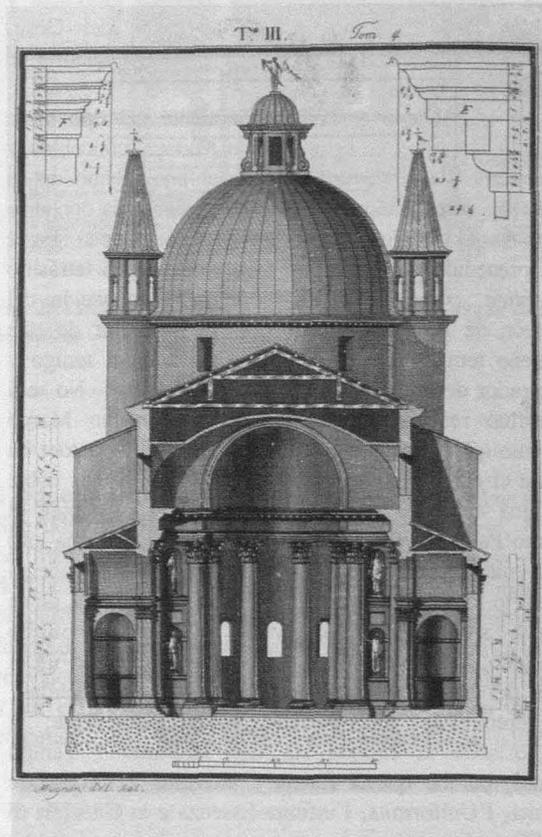


Fig. 25.- *Iglesia del Redentor: ábside y retrocoro, según Bertotti Scamozzi.*

del Redentor, la misma que hoy se haya colocada en el corredor de la cúpula dando cara al aula congregacional. Cuatro figuras de ángeles sostenían sobre sus hombros el

tabernáculo que parecía flotar en el aire³⁷.

Palladio debió inspirarse para el diseño en el tabernáculo que mandó fabricar el obispo Mateo Gilberti para presidir el *tornacoro* de la catedral de Verona medio siglo antes. Este era también un templete cuadrado y estaba sostenido por figuras de ángeles³⁸.

El obispo Gilberti fue el primero que estableció en sus diócesis la norma de que el tabernáculo eucarístico ocupase el lugar más privilegiado de la iglesia sobre el altar mayor, norma que fue recogida posteriormente por el arzobispo de Milán San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones Fabricae et spellectillis Ecclesiasticae*. En efecto la devoción al sacramento de la Eucaristía, donde Jesucristo está realmente presente, en contra de lo que opinaban Calvino, Lutero y otros heresiarcas fue uno de los instrumentos más empleados por la reforma católica para mantener la fe y piedad del pueblo cristiano. Altares con tabernáculos presidían las iglesias medievales reformadas por G. Vasari en Florencia y también hubo otro en la capilla mayor del Gesù, desmontado en el siglo XIX y trasladado a la catedral de Thurles en Irlanda³⁹.

Una iglesia que se aparta totalmente del tipo hasta ahora señalado es el *Tempietto* de Masser, concebido y comenzado por Palladio en 1580 el año mismo de su muerte. Es una planta centralizada cristianizada donde se combinan el círculo y la cruz griega. La pequeña iglesia está precedida por nártex en forma de pórtico tetrástilo *all'antica*, como si se tratase de la reproducción del Panteón de Agripa en miniatura. El promotor de este pequeño templo fue un personaje privado, el amigo y admirador de Palladio Marco Antonio Barbaro. No será superfluo recordar aquí que fue este mismo Marco Antonio quien propuso la construcción del Redentore en forma circular por considerar dicha forma la más noble y digna entre las formas arquitectónicas. También el mismo Palladio pensaba que el círculo era la forma más conveniente para un templo cristiano, pues así lo dice en el cuarto libro de la arquitectura, y no sólo a causa de su belleza sino también en virtud de su simbolismo teológico: "E pero ancora noi, che non abbiamo i Dei falsi, per servare il decoro circa la forma dei Tempii, eleggeremo la piú perfetta e piú eccellente, e conciosiache la ritonda sia tale faremmo i Tempii ritondi, perche questa forma é attissima a dimostrare l'Unitá, l'Uniformitá, l'infinita Essenza e la Giustizia di Dio"⁴⁰.

Palladio había edificado años antes, entre 1557 y 1558, la villa Masser para el patriarca Daniele Barbaro y su hermano Marco Antonio. El *Tempietto* debe considerarse ideado inicialmente como capilla privada de dicha villa campestre, pues solamente en 1585 Marco Antonio alcanzó del papa Sixto V una bula pontificia que lo elevaba a la categoría de parroquia del vecino pueblo. Dado que la iglesia era fundación privada, el cliente

Marco Antonio, quien gastó en su construcción 6.000 ducados, era libre para imponer un tipo de templo que estaba en consonancia con sus gustos estéticos personales orientados hacia la arqueología clásica y no con la función que había de desempeñar posteriormente como iglesia parroquial⁴¹. En efecto el tipo corriente de parroquia era el de planta de cruz latina con el eje longitudinal orientado hacia la capilla mayor. Palladio se atuvo gustoso al deseo de su cliente pues le daba la oportunidad de poner en práctica una forma arquitectónica al modo de un templo antiguo, una suerte de pequeño Panteón cristianizado gracias a la inserción de una cruz griega que rebasa el contorno de la rotonda.

Nuestro arquitecto ensayó también otros dos proyectos de iglesia centralizada, de los que se conservan la planta de uno de ellos (R. I. B. A., XIV, 16) y la planta, sección longitudinal y alzado de la fachada del otro (R. I. B. A., XVI, 13, 14 y 15). Sin entrar en la discusión todavía abierta sobre la iglesia concreta para la que fueron ideados⁴² - en todo caso no realizada -, lo que aquí nos interesa es examinar brevemente la planimetría de ambos, en la que figuraba un *retrocoro*, lo que hace sospechar de que se tratase de proyectos para una iglesia conventual. En el primero de los dos el *retrocoro* tiene la forma de un profundo ábside semicircular separado del cuerpo del templo por una articulación *in antis*, es decir por una pantalla formada por dos columnas y dos pilastras en los extremos, articulación que recuerda a la utilizada en San Giorgio. Flanquean el ábside dos sacristías cuadradas que comunican directamente con él. En el segundo proyecto el *retrocoro* lo forma un semicírculo que prolonga por detrás el espacio cuadrado de la iglesia, del que está escindido por un diafragma de seis columnas dispuestas en semicírculo menor, concéntrico al primero; este dispositivo se hace eco del de el Redentore. La terminación absidal se compartimenta en tres sectores de los cuales el central corresponde al *retrocoro* propiamente dicho y los adyacentes a dos sacristías.

La solución palladiana del *retrocoro* - presente en todas sus iglesias construidas o proyectadas con la excepción del *Tempietto* del Masser - no encontró eco en la arquitectura eclesiástica española hasta muy entrado el siglo XVIII. En las iglesias monásticas y conventuales de nuestro país se optó desde el siglo XV - como lo señalamos anteriormente - por un procedimiento distinto: el de situar el coro en alto a los pies del templo dejando libre la nave a la ocupación del público. En las catedrales y colegiatas estaba tan arraigado el hábito de poner el coro en el centro frente a la capilla mayor que no se produjo ninguna reforma del tipo de la que se había desarrollado en Italia, sobre todo a raíz del concilio de Trento. Los pocos y aislados intentos que de ello hubo fracasaron o no obtuvieron la debida respuesta⁴³. Más aún, parece que el cabildo de Toledo

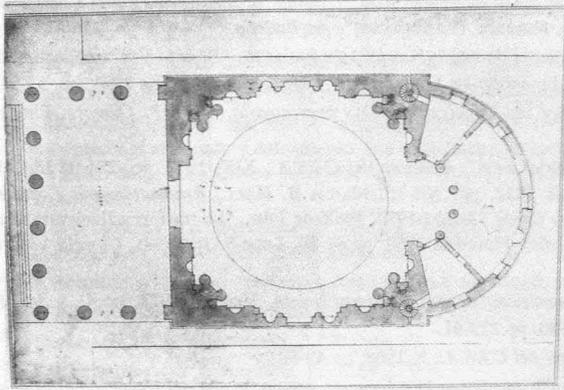


Fig. 27.- Dibujo de A. Palladio para una iglesia de planta centralizada.

solicitó y obtuvo del papa Clemente VIII un breve para que en las catedrales españolas no pudiesen cambiarse los coros de su situación originaria.

Durante el periodo de la Ilustración, en virtud del deseo de aproximarse a las basílicas cristianas primitivas y, en general, a la pureza y austeridad de costumbres de las primeras comunidades cristianas que impulsó principalmente la ideología jansenista, existió un programa, más teórico que práctico, de devolver los coros al presbiterio y al ábside de los templos, donde se suponía que habían estado en su más remoto origen⁴⁴. El arquitecto que más se distinguió en realizar esta tarea fue don Ventura Rodríguez, quien tomó frecuentemente como pauta de actuación el *retrocoro* palladiano. Como nunca estuvo en Italia, es probable que se apercibiese de la solución palladiana a través del manejo del libro de Ottavio Bertototti Scamozzi que ofrecía inmejorables grabados de la obra del artista vicentino. Sin don Ventura no lo poseyó personalmente, lo pudo consultar en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ejemplos palmarios del uso del *retrocoro* con diafragma de columnas son el proyecto para la iglesia de San Bernardo en Madrid de 1753; la iglesia de los Agustinos Filipinos en Valladolid de 1759; el proyecto para San Francisco el Grande de Madrid de

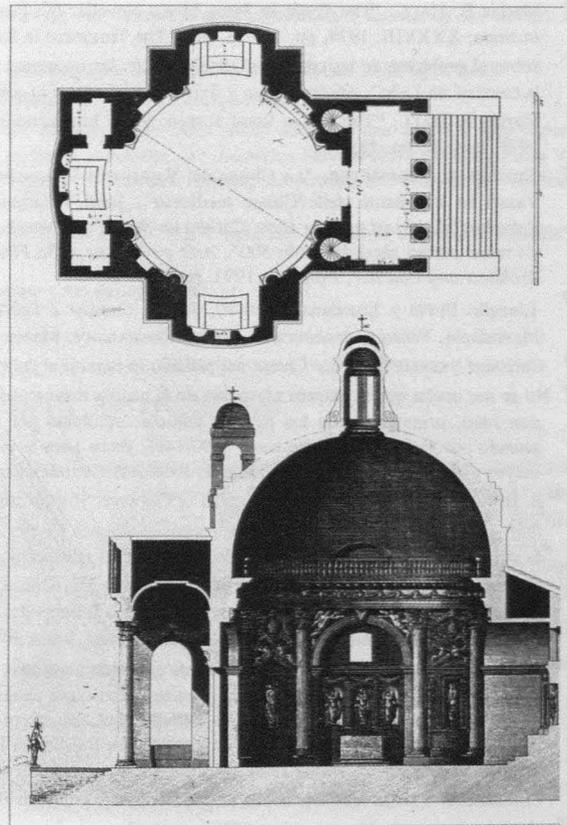


Fig. 26.- Planta y alzado de la iglesia de Masser, según Bertotti Scamozzi.

1760; el proyecto para la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares de 1762, etc. Y si no hizo uso de la drástica solución de Palladio para deslindar el espacio del coro del de la iglesia, al menos procuró, siempre que pudo, ubicar la sillería coral en el fondo de los templos, incluso en el proyecto para la total remodelación de la catedral de Burgo de Osma, de 1755, y en el de transformación de la capilla mayor de la colegiata de San Isidro en Madrid de 1768.

NOTAS

1. Sobre la iglesia del Gesù véase la bibliografía más reciente: KLAUS SCHWAGER, "La Chiesa del Gesù del Vignola", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* (C.I.S.A.), XIX, 1977, pp. 251-71, MARTIN Stankowski, "Der römische Gesù und die Jesuiten. Ein methodischer Versuch", *Ars Babarica*, 23-24, 1981, pp.89-122, Richard BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773), I: Die Baudenkmäler der römischen und neapolitanischen Ordensprovinz*, Viena 1985, pp.160-79, CLARE ROBERTSON, *Il Gran Cardinale Farnese, Patron of the Arts*, New-Haven-London 1992, pp.184-96.
2. James S. ACKERMAN, "The Gesù in the light of contemporary Church Design", *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, New York 1972, pp.15-28, artículo reproducido con un Postscript en *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Massachussets 1991, pp.447-51; Id., "Il contributo dell'Alessi alla tipologia della Chiesa longitudinale", *Gaezao Alessi e l'Architettura del Cinquecento*, Génova 1975, pp.461-66.

3. Marcia B. HALL, "The Ponte in Santa Maria Novella: the Problem of the Rood Screen in Italy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXVIII, 1974, pp. 157-73, Id., "The Tramezzo in Santa Croce, Florence, reconstructed", *Art Bulletin*, 59, 1974, pp. 235-41.
4. Sobre el problema en las catedrales españolas cfr. las oportunas consideraciones de Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "El coro y la arquitectura de la catedral de León", *Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: las Catedrales de Castilla y León*, Avila 1994, pp. 53-94.
5. Marcia B. HALL, "The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Function", *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978, tomo II, pp. 213-18.
6. Christian A. YSERMEYER, "Le Chiese del Vasari ed i suoi interventi in edifici sacri", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, pp. 281-95 Id.; "Il Vasari ed il restauro delle Chiese medievali", *Studi Vasariani*, Florencia 1952, pp. 403-15, Marcia B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and the Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Santa Croce*, Oxford 1979; Wolfgang Lotz, "Le trasformazioni vasariane e i nuovi edifici sacri del tardo 500", *Arte e religione nella Firenze de' Medici*, Florencia 1980, pp.81-89; Leon SATKOWSKI, *Giorgio Vasari, Architect and Courtier*, Princeton 1993, pp.92-97.
7. Lionello PUPPI y Loredana OLIVATO, *Mauro Codussi e l'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venecia 1977, pp.41 y ss., J. McAndrew, *Venetian Architecture of Early Renaissance*, Massachusetts 1980, pp.233-61.
8. Christian YSERMEYER, "Le Chiese del palladio in rapporto al culto", *Bolletino del C.I.S.A.*, X, 1968, pp.49-50
9. No se me oculta que la extraña elevación de la capilla mayor pudo estar condicionada por la colocación debajo de ella del sepulcro del príncipe don Juan, primogénito de los Reyes Católicos, esculpido por Domenico FANCELLI entre 1512-1513. Sin embargo el retablo del altar fue pintado por Pedro Berruguete hacia 1490-1496, fecha para la cual debía estar ya edificado el arco rebajado sobre el que se asientan la capilla mayor y el retablo pintado; Cfr. Eduardo RUIZ AYUCAR, *Sepulcros artísticos de Avila*, Avila 1988, pp.109-12 y 146-147.
10. B. Brown, *The tribuna of SS. Annunziata in Florence*, Northwestern University 1978, pp.91 y ss.
11. *Ibid.*, p.163. B. BROWN evoca a este propósito algunos pasajes de los tratados de Filarete y de Francesco de Girogio Martini que aconsejaban la colocación del altar mayor rodeando el coro en las iglesias monásticas, pp.288 y ss.
12. El diseño atribuido a Sangallo fue publicado por G. Marchini, Guiliano da Sangallo, Florencia 1943, p.89; citado por James S. ACKERMAN, "La architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, pp.149-50.
13. Piero TOMEI, *L'Architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1977, pp.117-22, Arnaldo BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp.p11-21.
14. "Item quod dicta ecclesia habeat tres naves et deinde alias duas pro capellis. El quod habeat crucem sive titulum et cubam in medio pulchram et correspondentem reliquo corpori ecclesiae. Item quod altare maius statuarur in capite capellae maioris et chorus prout est consuetudo congregacione nostrae...Longitudo et latitudo ecclesiae prout architectis et patribus monasterii expedire videbitur et proportio ecclesiae explicentur"; cfr. Giulio BRESCIANI ALVAREZ, "La Basílica di Santa Giustina nellesue fasi storico-costruttive", *La Basílica di S.Giustina di Padova. Arte e Storia*, Padua 1970, pp.133-34.
15. Christian A. YSERMEYER desarrolla ampliamente este punto en el artículo ya citado "Le Chiese del Palladio in rapporto al culto", pp.53-56.
16. A. Jahn RUSCONI, *Montecassino*, 1929, pp.64-82.
17. M.N- LUMBROSO y A. MARTIN, *Le Confraternità Romane nelle loro Chiese*, Roma 1963.
18. Manfredo TAFURI, "Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma medicea", *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, Roma 1986, pp.77-99.
19. Deborah HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Yale 1987, pp.64-76. El memorandum de F. ZORZI sobre la iglesia puede leerse en Rudolf WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, traducción española de A. GÓMEZ CEDILLO, Madrid 1995, pp. 197-99. Por lo demás existía una tradición, que se remontaba al siglo XII, según la cual en las iglesias primitivas de dominicos y franciscanos estaba prescrito que, como síntoma de austeridad y pobreza, únicamente el presbiterio y capilla mayor debían ir abovedados mientras la nave o naves llevarían cubierta de madera, tradición que se había ido relajando con el paso del tiempo, cfr. Richard A. SUNDT, "Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri: Dominican Legislation in Architecture an architectural Decoration in 13th. Century", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLVI, 1987, pp. 394-307.
20. Pietro PIRRI, *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma 1955, pp. 147-48 y 171.
21. Carta de Palladio a los priores de Montafnana, 2 de noviembre de 1564, en Lionello PUPPI, *Andrea Palladio, Scritti sull'architettura (1554-1579)*, Vicenza 1988, pp. 121-22. Véanse además Christian A. YSERMEYER, "La concezione degli edifici sacri palladiani", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIV, 1972, pp. 108-109.
22. *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia 1570, IV cap.5, p. 10.
23. *Ibid.*, IV, cap. 2, pp. 6-7.
24. Carta de Palladio a Martino Bassi, 13 de julio de 1570, en L. Puppi, *Op.cit.*, pp. 127-28.
25. Wladimir TIMOFIEWITSCH, "Ein neuer Beitrag zu der Baugeschichte con S. Giorgio Maggiore", *Bolletino del C.I.S.A.*, VII, 1963, pp. 61-72, Id. *Die sakrale Architektur Palladios*, Munich 1968, pp. 123 y ss.
26. Christoph L. FROMMEL, "Palladio e la Chiesa di S. Pietro a Roma", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, pp. 107-24.
27. Peter MURRAY, "Palladio's churches", *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di E. Arslan*, Milán 1966, pp. 607-608. Aunque el órgano no aparece todavía en el libro de Ottavio Bertotti SCAMOZZI, *Le Fabriche e Disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1783, IV, tabla VII, se sabe todavía que ya se había colocado en 1604; cfr. Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, 2ª ed., Turín 1985, pp. 75 y ss.
28. Christian A. YSERMEYER, "Le Chiese di Palladio in rapporto al culto", pp.47-48. Cfr además Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Turín 1985, pp.75 y ss.
29. Wladimir TIMOFIEWITSCH, *La Chiesa del Redentore*, Vicenza 1969, pp.40 ss.
30. Howard BURNS, "I disegni di Palladio", *Monstra di Palladio*, Vicenza 1973, pp.131-54. Laetitia La Follete, "A contribution of Andrea Palladio to Study of Roman Thermes", *Journal S.A.H.*, 1993, PP.189-98.

31. Derek MOORE, "Sanmicheli's Tornacoro in Verona Cathedral: a new Drawing and Problems of Interpretation", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLIV, 1985, PP.321-32.
32. Tracy E.COOPER, "La facciata commemorativa di San Giorgio Maggiore", *Andrea Palladio : nuovi contributi*, Milán 1990, pp.136-45.
33. Londres, R.I.B.A., XIV, 2. Sobre la discusión acerca de la paternidad del dibujo cfr. L.PUPPI, *Andrea Palladio*, pp.210-11.
34. Recuérdese que por este mismo tiempo el religioso ed la Orden de los Servitas Paolo Sarpi había adoptado una decisión más radical enfrentándose al papado y defendiendo denodadamente los derechos de la república veneciana, cfr. Lodovico Salvatorelli, "Venezia, Paolo V e fra Paolo Sarpi", *La Civiltà veneziana nell'età barocca*, Florencia 1959, pp.67-95; Frederic Chabot, *La politica di Paolo Sarpi*, Venecia-Roma 1962.
35. Mateo LUMINA, *La liberatione de Venezia*, Venecia 1577, citado por W.Timofiewitsch, "La Chiesa del Redentore di Andrea Palladio", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, PP.81-82.
36. Staae SINDING LARSEN, "Palladio's Redentore: a Compromise in Composición", *Art Bulletin*, 1965, pp. 419-82.
37. S.SINDING LARSEN, artículo citado, pp.431 y ss.
38. Derek MOORE, artículo citado, p.230, nota 39.
39. *I Quatro Libri dell'Architettura*, IV, CAP.2, P.6.
40. Wolfgang LOTZ, "Il Tempietto di Masser: note e riflessioni", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, PP.125-34.
41. Sobre la discusión de los dibujos cfr. L.PUPPI, *Andrea Palladio*, pp. 274-77.
42. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS , "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. III, 1991, pp.43-53. Id., "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la stuación de México durante los siglos XVII Y XVIII", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL, 1992, PP.287-308. Véase además al respecto Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "El coro y la arquitectura, el caso de la catedral de León", *Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: Las Catedrales de Castilla y León*, I, Avila 1994, pp.53-94, María José ZAPARAÍN YÁÑEZ, "El proyecto de traslado del coro de la catedral de Burgos. Aportación a estudio", *Ibid.*, pp. 221-25.
43. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III.El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragments*, 12-14, 1998, pp. 115-27.
44. Cfr. Thomas F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols., New York 1975, *passim*.