

La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

Es bien sabido que Felipe II, preocupado por las virulentas críticas de Francesco Paccioto al proyecto de iglesia ideado por Juan Bautista de Toledo para el monasterio de El Escorial, remitió veintinueve trazas del templo a la Academia florentina del Diseño para que sobre cada una de ellas emitiera su parecer¹. Aparte de este hecho se sabe por el testimonio de Ignacio Danti que el barón Bernardino Martirano había criticado también ante el monarca los graves defectos que encontraba en el proyecto general del monasterio, por lo que Felipe II le envió a Italia a fin de que recabase pareceres y planos de los mejores arquitectos que allí trabajaban entonces: Alessi en Génova, Tibaldi en Milán, Palladio en Venecia y Vignola en Roma. Así lo hizo el barón recogiendo trazas en número de veintidós². Supone con razón G. Kubler que este barón Bernardino de Martirano o Marturano, mencionado por Danti, no fue quien con este nombre había servido como secretario a Carlos V en Nápoles, sino un sobrino suyo, Gian Tomasso, que le había sucedido en el título y en 1570 figuraba como ingeniero en Capua al servicio del Rey Prudente, hombre entendido en arquitectura puesto que había compuesto algunos tratados matemáticos³.

La gestión llevada a cabo por Gian Tomasso no sólo está avalada por el mencionado Ignacio Danti sino que por otras fuentes y conductos españoles sabemos que, a instancias del monarca, fue apoyada por el embajador español ante la Serenísima de Venecia y que por medio

de don Alvaro de Bazán en 1571 habían llegado a España los proyectos de Tibaldi desde Génova y posiblemente los de Palladio desde Venecia. Felipe II volvió entonces a escribir a la Academia florentina del Diseño para que examinara ahora estos y otros proyectos italianos reunidos en número de veintidós. La academia se reunió entre abril y junio de 1572 para nombrar una comisión a este efecto, que fue formada por Bartolomeo Ammannati, Agniolo Bronzino, Vincenzo de Rosi, Francesco da Sangallo, Vincenzo Danti y Zenobio Lesticati⁴. Finalmente todas las trazas fueron remitidas a Vignola quien, tomándolas como base, confeccionó una que podríamos llamar ecléctica, la cual fue presentada en Roma el 7 de julio ante el papa Gregorio XIII. Finalmente en febrero de 1573 éste y todos los dibujos italianos solicitados se encontraban de vuelta en España ya que, escribiendo Felipe II el 22 de dicho mes al prior de El Escorial, le decía: «Ya son venidas las trazas que se esperaban de Italia para esa iglesia y no creo habrá mucho que tomar de ellas»⁵.

Lo curioso del caso fue que la Academia florentina en ésta su segunda intervención no sólo emitió el dictámen que le solicitaba Felipe II sino que por mandato del gran Duque de Toscana, Cosme I de Médicis, ordenó a uno de sus miembros Vincenzo Danti, que elaborase una planta de forma ovalada que de tal manera le pareció al duque bella y graciosa que la hizo llegar personalmente a

¹ Vera DADDI GIOVANNONZI: «L'accademia fiorentina e l'Escoriale», *Rivista d'Arte*, 17 (1935), pp. 423-27; Luciano RUBIO: «El Monasterio de El Escorial, sus arquitectos y artífices», *La Ciudad de Dios*, 171 (1949), pp. 182-215; Francisco INIGUEZ ALMECH: *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1965, pp. 73-76; George KUBLER: *Building the Escorial*, Princeton, Ne Jersey, 1982, pp. 52-53.

² Egnatio DANTI: *Vita di Giacomo Barozzi da Vignola*, prefacio a *Le Due Regole della Prospettiva Pratica*, Roma 1583; edición facsimil de la Venecia de 1743, Arnoldo Forni Editore, Bologna, 1985.

³ George KUBLER: *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴ Véase sobre este asunto Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE: «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1986, pp. 142-43.

⁵ Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España*, II, p. 310.

manos del monarca español⁶. El hecho narrado en 1583 por Ignacio Danti no pudo ser invención suya, pues era hermano de Vincenzo y debió conocerlo, por tanto, de sus propios labios.

Vincenzo Danti era efectivamente miembro de la referida Academia florentina como lo atestiguan Vasari y Pascoli⁷ y fue además uno de los jurados comisionados por la Academia para dictaminar los proyectos italianos para El Escorial, como acabamos de referir. No era propiamente hablando un arquitecto de profesión sino un escultor, bien que inclinado a especulaciones teóricas acaso desde que fue elegido miembro de la Academia y movido a ello probablemente por el ejemplo de su hermano Ignacio, conocido cosmógrafo y matemático del Estudio de Bolonia. Lo cierto es que en 1567 había compuesto un tratado sobre las perfectas proporciones que dedicó a su protector el gran duque de Toscana. Dividido en quince libros, no llegó a publicar más que el primero⁸. Aunque Vincenzo se propuso investigar las proporciones más armónicas de la escultura dentro de la conciliación del subjetivismo miguelangelesco con el canonismo tradicional, comentaba al referirse a la arquitectura que ésta «es de mayor artificio y perfección que la escultura en razón de su carácter abstracto y no imitativo. Sin embargo hoy ha sido reducida a tantas reglas y medidas que facilitan al máximo su ejecución...», de suerte que cualquiera que sepa tirar dos líneas puede convertirse en arquitecto en razón de las reglas mencionadas⁹. Así debió comportarse él mismo al componer el diseño ovalado para la iglesia de monasterio escurialense.

¿Qué le movió a ello? Probablemente el puro capricho y no el deseo de responder a unas finalidades concretas perseguidas por el monarca español. Tengamos en cuenta que su hermano Ignacio calificaba su proyecto de «bello e grazioso» y que él mismo ponderaba la arquitectura en razón de su artificiosidad. Era cierto que la arquitectura se encontraba sometida a minuciosas reglas y medidas, pero para Vincenzo la belleza no radicaba exclusivamente en ellas sino en la gracia, una cualidad espiritual en la que el hombre se complace de manera especial y que es prerogativa de ingenio que no todos los artistas poseen¹⁰. De tal suerte que, en cierto

pasaje del tratado, asumiendo al pie de la letra el dicho miguelangelesco transmitido por Vasari, afirmaba que para componer proporcionalmente se debe recurrir tanto al compás del juicio ingenioso como a los compases materiales que fijan las medidas y proporciones de los órdenes canónicos¹¹. Quiere esto decir que el proyecto oval ofrecido por Danti obedecería todavía a principios manieristas a la italiana, algo así como los que había comenzado a experimentar Peruzzi desde 1525 tomando como justificante clásico las elipses de los anfiteatros, coliseos y algunos espacios subsidiarios de las termas de Roma. Los primeros diseños elípticos del arquitecto sienés eran sólo juegos de fantasía, pero al final de su vida concibió dos iglesias de planta oval destinados a dos instituciones concretas: la capilla de los Teatinos en el monte Pincio y la iglesia del hospital de Peruzzi desde 1525 tomando como justificante clásico las elipses de los anfiteatros, coliseos y algunos espacios subsidiarios de las termas de Roma. Los primeros diseños elípticos del arquitecto sienés eran sólo juegos de fantasía, pero al final de su vida concibió dos iglesias de planta oval destinados a dos instituciones concretas: la capilla de los Teatinos en el monte Pincio y la iglesia del hospital de Peruzzi desde 1525 tomando como justificante clásico las elipses de los anfiteatros, coliseos y algunos espacios subsidiarios de las termas de Roma. La última resultaba particularmente interesante en razón de ser el primer proyecto elíptico de un templo de ciertas dimensiones, en el que acaso buscó además una alternativa a la planta central mantenida hasta entonces como tipología de las iglesias de hospitales y lazaretos.

Efectivamente la planta centralizada más por razones funcionales que por motivos propiamente simbólicos había sido muy común desde el siglo XV en establecimientos de beneficencia en Italia y desde allí había irradiado a otros lugares de Europa¹³. Pues bien Serlio, siguiendo las huellas de su maestro Peruzzi, fue el primero en proponer un modelo de templo oval dentro de las doce maneras que ofrecía para la construcción de una iglesia por considerar la figura elíptica la más próxima a la perfección absoluta de la forma redonda. Prefería incluso la figura elíptica a la poligonal, aún derivando esta última directamente del círculo, y por eso buscó para su prototipo de templo oval una de las proporciones armónicas clásicas, la sexquialtera (44 pies de ancho por 66 de largo) y la total correspondencia, también de índole clásica, entre espacio interior y la envolvente exterior¹⁴.

Si se tiene en cuenta que desde el principio la basílica de El Escorial se concibió como mausoleo, primero sólo del Emperador y luego de toda la dinastía austríaca, y que el esquema centralizado era desde la más remota tradición el más apropiado a los templos funerarios, se

⁶ «Pervenuto dunque il barone in Italia ebbe in Genova disegni da Galeazzo Alessi, in Venezia dal Palladio, in Milano da Pellegrino Tibaldi ed in Firenze uno di quell'Academia del Disegno ed uno particolare di forma ovale fatto da Vincenzo Danti d'ordine de gran Duca Cosimo, la di cui copia esso fece parvenire nelle mani del sopradetto Monarca delle Spagne: tanto li parve bello e grazioso» (la cursiva es nuestra).

⁷ Giogio VASARI: *Le Vite...*, ed. de G. Milanesi, VII, pp. 630-32; Leone Pascoli, *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*, Roma 1732, pp. 372-74.

⁸ *Il primo Libro del Trattato delle perfette proportioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, edición de Paola BAROCCHI: *Trattati d'Arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Bari 1960, I, pp. 207-69.

⁹ *Ibid.*, p. 237.

¹⁰ Véase el capítulo VIII del tratado que se titula: «Che la grazia é parte di bellezza corporale interiore», *ibid.*, pp. 228-30.

¹¹ «E non di meno a esso punto si può ricorrere con le seste de giudizio che al termine degli ordini dell'architettura con le seste materiali: e questo sarà il fine delle perfette proporzioni», *ibid.*, p. 233.

¹² Wolfgang LOTZ: «Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento», *Römisches Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1955, pp. 9-99; H. WURM: *Baldassare Peruzzi. Architektur-zeichnungen*, Tübingen 1984; Mey LICHT: *L'edificio a piante centrale. Lo sviluppo architettonico nel Rinascimento*, Firenze 1984.

¹³ Staale SINDING—LARSEN: «Some functional and iconographical aspects on the centralized church in the Italian Renaissance», *Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Artium Historiam pertinentia*, II (1965), pp. 203 y ss.

¹⁴ Sebastiano SERLIO: *Quinto Libro d'Architettura*, edición de D. Scamozzi, Venecia 1616, p. 204: «Appresso la rotonditá perfetta le forme ovali sono piú vicine a quelle et però m'é parso di formar un tempio sopra tale figura...».

podría preguntar si Vincenzo Danti, al proponer para aquella un diseño oval, no buscó una alternativa más moderna y actual al prototipo centralizado por cuanto la figura ovalada equivalía por una parte a la centralizada —asumiendo por ello su carga simbólica— y por otro presentaba el aliciente de su contorno más peregrino y gracioso. Es posible aunque no probable. Pese a lo tardío de la fecha en que el arquitecto y escultor de Arezzo ofreció su proyecto al duque de Toscana y mediante éste a Felipe II, Danti se movía todavía en el círculo de las ideas y del gusto manierista florentino y no se preocupaba por los problemas funcionales y significativos que había suscitado la Contrarreforma. Paola Barocchi se refiere a su desinterés por toda tipología o por cualquier determinación de conveniencia y decoro que tanto preocupaban a otros tratadistas de su generación, como Lodovico Dolce¹⁵. Es decir que para Danti lo decisivo para preferir la figura oval en su propuesta particular de iglesia escurialense fue lo gracioso de la forma, de donde emanaba su peculiar belleza, prescindiendo de la conveniencia o decoro en relación con lo que se proponía el rey español para el templo-panteón del monasterio. En ello nada había avanzado respecto a la estética de Serlio para quien la figura oval de una iglesia no contaba más que como variedad de la forma sin ninguna connotación a la función ni al significado del espacio sacro.

Acaso nos podamos hacer una idea aproximada de cómo era el dibujo de Danti para El Escorial comparándolo con otros con los que pudo tener relación en Italia. Pensamos en primer lugar en el que figura en el folio 39r del código *Gli edifici nobili del mondo*, de Oreste Vannoci Biringucci, en la biblioteca comunal de Siena. El mismo dibujo ofrece una doble alternativa: a la izquierda una iglesia ovalada, incluida en un rectángulo, precedida de un nártex y terminada en una capilla mayor rectangular con sacristía adyacente; a la derecha un templo ovalado exento constituido por un núcleo interno de soportes destinados a sostener la bóveda o una cúpula, un corredor concéntrico a él y el muro envolvente en donde se empotran seis capillas rectangulares secundarias, terminando el conjunto en una capilla mayor rectangular mucho más amplia. De momento nos interesa detenernos en la primera alternativa que, a nuestro juicio, podría tener una mayor similitud con la propuesta de Danti para la basílica de El Escorial. Tiene por cotas 128 palmos de longitud de la nave, 36 de la capilla mayor y 31 del nártex, es decir en total 195 palmos que equivalen aproximadamente a 43,80 metros; la anchura es de 86 palmos para la nave y 20 para la capilla laterales, lo que hacen 106 palmos equivalentes aproximadamente a 23,60 metros.

Wolfgang Lotz no sólo asignó el dibujo a Vignola sino también supuso que su sector izquierdo podía co-

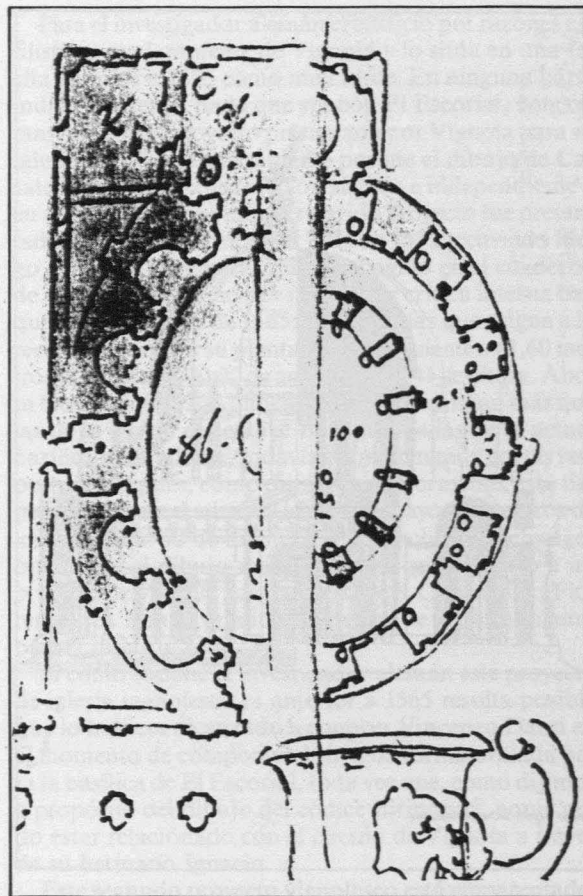


Fig. 1. Anónimo vignolesco del Código Oreste Vanucci.

rresponder a un anteproyecto de la iglesia del Gesú de Roma propuesto por el arquitecto antes de las conversaciones definitivas mantenidas por él y por el cardenal Farnese con los jesuitas en 1568, opinión a la que se sumó J. Ackerman¹⁷. Por el contrario M. Walcher Casotti rechazó esta hipótesis y atribuyó el dibujo a un seguidor anónimo de Vignola que había pretendido combinar eclécticamente la planta de Santa Ana dei Palafrenieri con las dimensiones del templo jesuítico, y lo situó en una fecha posterior a 1575¹⁸.

Ignoramos si Vincenzo Danti llegó a conocer este dibujo del código sienés pero no sería imposible, pues el código está plagado de referencias a otras obras viñolescas; ahora bien su hermano Ignacio estuvo muy relacionado con Vignola toda vez que publicó su obra póstuma

¹⁵ *Trattati d'Arte*, op. cit., p. 325.

¹⁶ W. LOTZ: «Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento», art. cit., p. 45. J. S. ACKERMAN y W. LOTZ: «Vignoliana», *Essays in Memory of Karl Lehmann*, Locust Valley, New York, 1964, pp. 1-24.

¹⁷ María WALCHER CASSOTTI: *Il Vignola*, Tieste 1960, I, pp. 209-11.

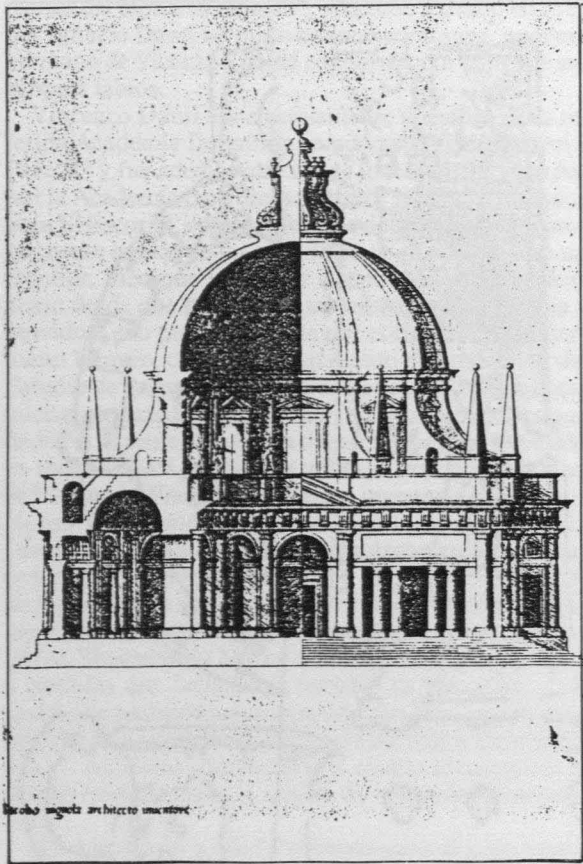


Fig. 2. V. Casale: dibujo de templo elíptico.

sobre la perspectiva y redactó su primera biografía. La iglesia analizada del código Biringucci podía tener de común con la de El Escorial el estar inscrita en un rectángulo, el ir antecedida por un nártex y terminada por una capilla mayor rectangular, además de contar con pequeñas capillas subsidiarias para altares y relicarios. Pero sus dimensiones son totalmente diferentes a las de la iglesia escorialense, al menos de la actual, ya que ésta, sin contar la capilla mayor y el nártex, configura un rectángulo de 67 metros de longitud por 50 de anchura. Ahora bien en este espacio de enormes dimensiones Danti hubiera tenido que voltear una bóveda elíptica toda de piedra, como la deseaba Felipe II, quien había elegido el granito para todo el templo, y entonces resulta tremendamente difícil imaginar cómo un escultor metido a arquitecto hubiera podido responder a un reto técnico de tanto empeño. Además, ateniéndonos siempre a la posible similitud con el diseño del código sienés, la capilla mayor no hubiera resultado tan desahogada como la deseaba el monarca español, teniendo en cuenta que en ella se habían de desarrollar liturgias funerarias de mucho aparato donde intervendrían multitud de sacerdotes y que en sus paredes laterales habían de ir adosados los cenotafios reales de Carlos V y de Felipe II y en la frontal el

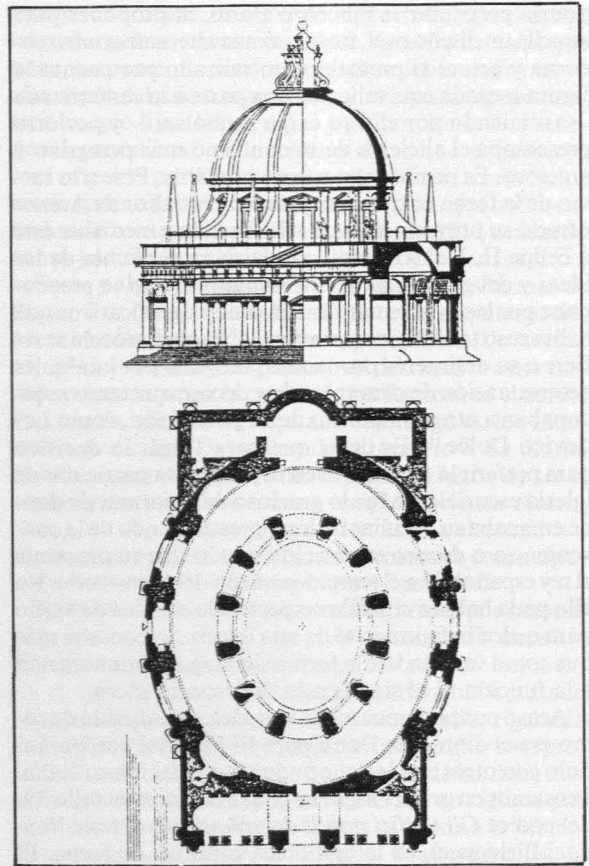


Fig. 3. Reconstrucción de la planta del templo anterior.

retablo. El coro monacal, situado al otro extremo de la elipse —coro del que carece naturalmente el dibujo del código Biringucci— por fuerza había de responder a las reducidas dimensiones de la capilla mayor, en cuyo caso tampoco se puede uno imaginar cómo hubieran tenido cabida en él los cien frailes jerónimos de la comunidad que tenían que entonar las horas canónicas y el oficio divino.

Existe otro dibujo italiano de una iglesia ovalada que puede servir igualmente de punto de referencia para reconstruir de alguna manera la propuesta de Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial, con la ventaja de que se trata no ya de una planta, como en el código sienés, sino de un alzado en toda regla. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid en el folio 86 de un cuaderno de dibujos debido al arquitecto e ingeniero Giovanni Vincenzo Casale, religioso servita formado en Florencia con Giovanni Antonio Montorsoli, discípulo de Miguel Angel. Casale aparece en 1586 en España y Portugal al servicio de Felipe II y muere en Coimbra en 1593. El dibujo de referencia es la reproducción de un imponente edificio cupulado, realizado a pluma, cuya mitad izquierda representa la montea de la fachada, del tambor y de la cúpula, y cuyo sector derecho ofrece un

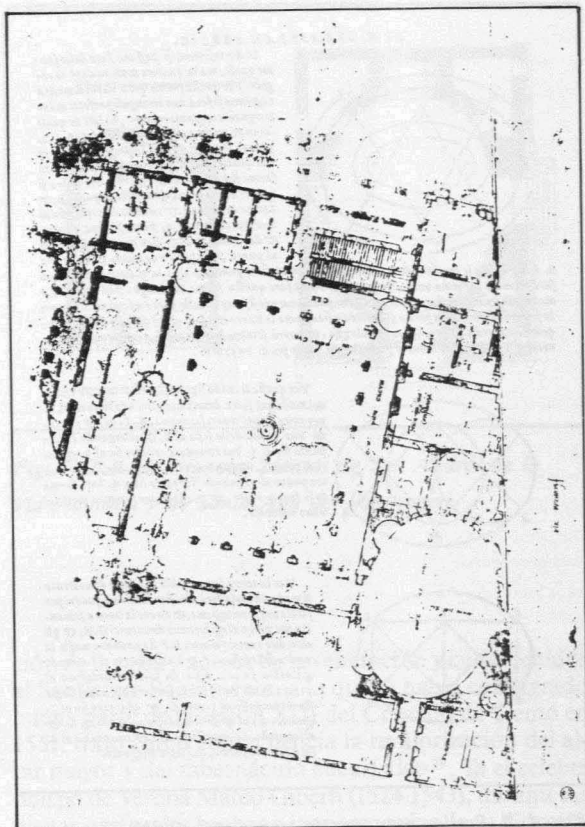


Fig. 4. Dibujo de B. Peruzzi para el Hospital de S. Giacomo.

corte que deja ver el interior de la iglesia, es decir lo mismo el núcleo central cupulado como el corredor y las capillas radiales que lo circunscriben. Este dibujo ha sido estudiado y analizado detenidamente por Klaus Schwager, quien ha ensayado también reconstruir minuciosamente su planta que falta en el cuaderno madrileño^{17bis}.

Según este estudioso alemán se trata de una iglesia de forma elíptica constituida por el núcleo del tambor y la cúpula apoyados en una corona de soportes, que forman una arquería de doce huecos de medio punto flanqueados por columnas de orden toscano, circundado por un corredor de bóvedas de cañón y terminado por una sucesión de capillas radiales. El edificio es completamente exento, es decir no está incluido en un receptáculo rectangular, aunque sí está precedido por un nártex paralelo a la fachada y terminado en una capilla mayor rectangular, de ábside semicircular, flanqueada por dos sacristías. Casale escribió en el borde inferior de su dibujo: «Iacobo Vignola architecto inventor», con lo que indicaba que no estaba haciendo otra cosa que copiar un proyecto del célebre arquitecto emiliano.

Para el investigador alemán el edificio por razones estilísticas es claramente de Vignola y lo sitúa en una fecha anterior a 1565 como muy tarde. En ninguna parte indica que tenga nada que ver con El Escorial, concretamente con el proyecto presentado por Vignola para su iglesia en 1572, primeramente porque el dibujo de Casale es el de una construcción aislada e independiente y en segundo lugar porque el referido proyecto fue presentado ante el papa Gregorio XIII en 1572 y enviado luego a Felipe II, mientras que el recogido en el cuaderno de dibujos madrileño por razones de crítica interna hay que fecharlo antes de 1565. Las medidas que asigna a la reconstrucción de su planta son las siguientes: 61,60 metros de longitud, 40,20 de anchura y 36,41 de altura. Ahora bien aunque estas dimensiones se aproximan más que las de la iglesia del código Biringucci a las de la actual basílica escurialense, todavía se quedan muy cortas respecto a ella pues, como dijimos anteriormente, ésta tiene, sin contar el nártex y la capilla mayor, 67 metros de longitud por 50 de anchura. En conclusión Schwager opina que el dibujo madrileño hay que referirlo a un proyecto de Vignola para la iglesia de S. Giovanni dei Fiorentini en Roma, opinión que no es de nuestra incumbencia discutir aquí.

Si como supone el investigador alemán este proyecto de iglesia vignolesco es anterior a 1565 resulta posible que lo hubiera alcanzado a conocer Vincenzo Danti en el momento de componer el suyo de forma ovalada para la basílica de El Escorial, toda vez que, como dijimos a propósito del dibujo del código Biringucci, aquel pudo estar relacionado con el círculo de Vignola a través de su hermano Ignacio.

Este segundo proyecto vignolesco está emparentado, como escribe acertadamente Schwager, con la otra alternativa de iglesia oval ofrecida en el dibujo del código sienés. Ofrecía la ventaja para quien quisiera diseñar, como Vincenzo Danti, una iglesia oval de considerables dimensiones, de que al reducir las medidas del núcleo central constituido por la cúpula y el tambor a sólo 125 palmos de longitud por 100 de anchura, es decir a unos 28 por 22,40 metros aproximadamente, se podía voltear con más facilidad una cúpula elíptica de menores dimensiones, además de que el corredor envolvente de bóvedas de cañón transversales proporcionaba el conveniente punto de apoyo para descargar el empuje de la cúpula mediante los estribos curvados que aparecen en el dibujo madrileño. Por el contrario la desventaja estaba en que el corredor envolvente y la corona de capillas radiales empujadas en el muro perimetral circunscribían a su vez una elipse configurando de esta manera un templo autónomo que no era fácil encajar en un monasterio tan complejo como el de El Escorial, donde la iglesia estaba flanqueada por dos patios cuadrados.

Por otra parte el interesante alzado del proyecto reproducido por Casale presenta algunos rasgos que le asemejan con la iglesia construida a la postre por Juan de

^{17 bis} «Ein Ovalekirchen-Entwurf Vignolas für San Giovanni dei Fiorentini», *Festschrift für Georg Sheja*, Sigmaringen 1975, pp. 151-73.

LIBRO QUINTO DELLI TEMPII

La figura qui sotto dimostrata rappresenta la parte interiore del Tempio ovale, la pianta del quale è qui sotto. L'altrezza di questo dal pavimento fin sotto la volta si farà di piedi xlvii. che tanto è la sua larghezza, & così dal pavimento alle sommità della cornice sarà piedi xxvii. iquali saranno divisi in cinque parti uguali, & una di esse si darà alla cornice, fregio, & architrave, poi le quattro restanti saranno per l'altrezza delle colonne piane che dividono le Capelle. Le particolari misure si troveranno nel mio Quarto Libro all'ordine Corintio, per esser questo Tempio tutto d'opera Corintia. Quanto alle capelle maggiori l'apertura loro sarà così divisa. Lo spazio di mezzo fra le colonne sarà piedi sette, & mezzo, quei dalli lati piedi quattro, & un quarto. La grossezza delle colonne tonde sia un piede & mezzo, & le mezze colonne saran per la metà, che sarà in tutto piedi xx. & mezzo. Et benché nella pianta io non habbia dimostrato queste meze colonne tonde, questo è stato per inavvertenza. L'altrezza di queste colonne sarà piedi xv. l'altrezza dell'architrave si farà d'un piede, & questo sofferrà l'arco, la sommità del quale sarà fin sotto l'architrave che cinge intorno il tempio, & dal sopradetto ordine Corintio, si prenderà la forma con le misure di queste colonne tonde.

La porta, come ho detto di sopra, sarà ornata di quattro colonne piane, della medesima forma & grandezza che sono quelle di dentro, sopra le quali si metterà la medesima cornice. La forma della porta sarà un arco sopra li due pilastri piane a canto le colonne piane. Il cielo di questo Tempio si potrà ben ornare come si dimostra, & ancor più riccamente, facendo le finestre sopra le cornici nel modo dimostrato, & con quelli ornamenti che di giudicio l'Architetto parrai conuenevoli, coprendo esso Tempio di piombo, la qual copertura tornerà a meglio che d'altra materia, per coprir bene le finestre che in detta copertura vengono a finire.

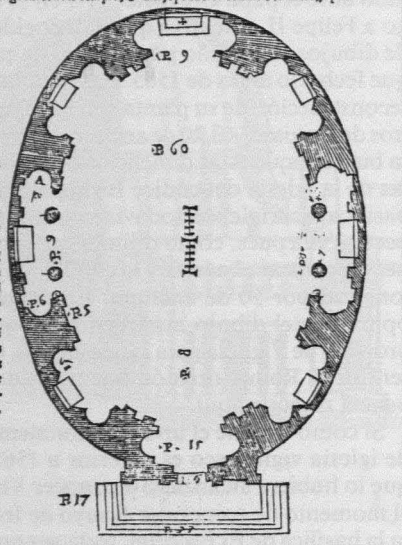


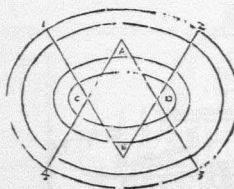
Fig. 5. S. Serlio: planta de templo ovalado.

Herrera en el monasterio filipino, como son el orden dórico, las ventanas termales, los obeliscos rematados por bolas y la calota de la cúpula compuesta de plementos unidos por nervios. Si algunos de estos rasgos aparecían también en la propuesta de iglesia oval de Vincenzo Danti es cosa que ignoramos en absoluto.

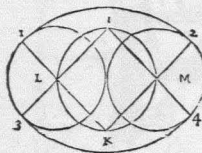
En conclusión el apoyo ofrecido a Felipe II por el arquitecto-escultor aretino debió parecerle al monarca español una figura de fantasía muy bella pero imposible de ejecutar dentro del programa que había fijado para la iglesia de su monasterio, programa en que se precisaban unos fines y unas funciones de las que aquél había prescindido. Es más, se puede barruntar que el propio autor del proyecto ni siquiera estaba pensando en su realización efectiva cuando lo compuso. Quizás perseguía el exclusivo propósito, amparado por su protector el gran duque de Toscana, de llamar la atención del monarca español y de captarse su benevolencia a fin de que le llamara a El Escorial para encargarle de otras tareas. Felipe II debió archivar el dibujo de Danti en el gabinete de arquitectura del Alcázar madrileño, donde se perdería o traspapelaría, como otros muchos, con motivo del incendio de 1734.

DI M. SEBASTIAN SERLIO.

In diversi modi si possono fare delle forme ovali, ma in quattro modi ne darò la regola. Per questa forma qui a canto dimostrata, prima si farà due triangoli perfetti di lati uguali congiunti insieme, & i lati de' quali saranno tirate quattro linee che saran 1. 2. 3. 4. & li centri da fare la presente forma saranno quattro A, B, C, D, a cominciare dalla forma si potrà da qual centro si vorrà, & si metterà una punta delle feste al punto B, & l'altra al punto I. & tirando il cerchio fin al 2. dipoi al punto A, sia messa una punta, & dal punto 3. al 4. sian tirate le feste, poi al punto D, sia posta una punta, & l'altra da 2. a 4. tirando il cerchio, & così al punto C, la medesima punta, & da 1. a 3. tirando il cerchio sarà formata la forma ovale. Et quanto si vorrà fare questa forma più lunga, sian tirate le medesime linee circolari con li medesimi punti tocandosi sempre nella parte inferiore. Et quanto si vorrà fare questa forma più ritonda, sian tirate le linee circolari tanto discoste dalli centri, quanto bauerà da essere la sua grandezza, & verrà sempre la forma più propinqua al tondo, ma non verrà giamai cerchio perfetto, per bauer più di un centro.



Per questa seconda figura si farà prima tre cerchi nel modo qui sotto dimostrato, tirando le quattro linee rette, li suoi centri saranno I, K, L, M, & ponendo una punta delle feste al K, & allargando l'altra punta fin al 1. Poi tirando il cerchio fin al 2. & così al punto I. una punta delle feste sia messa, & l'altra punta al 3. tirando il cerchio fin al 4. Sarà formata la forma ovale, & questa forma somiglia molto al tondo naturale.



Per la terza forma ovale qui sotto dimostrata il modo da farla sarà, che sian fatti due quadri per fatti congiunti insieme, & tirate le linee a schiacciato, nel mezzo di essi faranno due centri G, H, & gli altri due centri saranno E, F sia adunque messa la punta delle feste ai F, & l'altra punta al 1. tirando il cerchio fin al 2. dipoi sia fatto il medesimo al centro E, & dal 3. al 4. sia circuito, & appreso posto il compasso al centro G, & allargato fin al 1. girando fin al 3. & il medesimo dal centro G, & allargando il compasso fin al 2. & tirando fin al 4. sia fatto la forma, qui sotto disegnata.

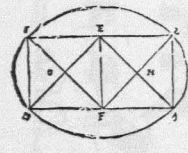


Fig. 6. S. Serlio: maneras de trazar una elipse.

Por el tiempo en que aquél ofreció su propuesta para la basílica de El Escorial, el esquema ovalado se estaba experimentando con cierta asiduidad en Italia, especialmente por parte de Jacopo Barozzi da Vignola, quien lo puso en práctica en obras de muy diversa índole como la capilla de San Andrés en la Via Flaminia, la capilla privada de San Esteban en la Torre Pia del Vaticano, la Sala del Cónclave del patio del Belvedere, la iglesia de Santa Ana dei Palafrenieri y finalmente en los esbozos del código Biringucci y en el proyecto del cuaderno de dibujos de Madrid copiado por Casale. Tanto fue esto así que la figura elíptica se convirtió en una verdadera obsesión del arquitecto emiliano o, en expresión utilizada por Schwager, en su «Ur-form», en su forma primitiva y casi innata.

Pues bien esta actitud de Vignola no tuvo nada de caprichosa sino que, a nuestro entender, obedeció al deseo de suministrar un nuevo modelo de edificio eclesiástico que obedeciese a las directrices funcionales y litúrgicas de la Contrarreforma sin renunciar por ello a los postulados estéticos del Renacimiento clásico¹⁸. Efectivamente la polémica antiprottestante en torno a la reserva de las especies eucarísticas después de la celebra-

¹⁸ Véase nuestro artículo «Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada», *Goya*, n.º 177 (1983), pp. 98-107.

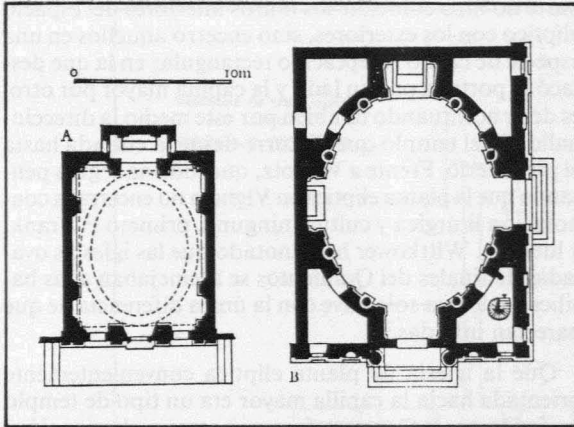


Fig. 7. J. B. de Vignola: plantas de San Andrés en la Vía Flaminia y de Santa Ana dei Palafreneri.

ción de la misa y acerca de la veneración y culto debidos al Santísimo Sacramento, a la que se había consagrado buena parte de la sesión XIII del Concilio de Trento en 1551, trajo como consecuencia la revalorización del altar mayor y del tabernáculo eucarístico¹⁹. Ya el celebre obispo de Verona Mateo Giberti (1524-1543), durante las visitas pastorales hechas a las parroquias de su diócesis, había ordenado que el tabernáculo conteniendo las especies eucarísticas que hasta entonces se podía instalar en un nicho lateral del presbiterio o en alguna capilla lateral, se colocase en adelante en el centro del altar mayor de las iglesias. El primer Concilio Provincial de la archidiócesis de Milán convocado por San Carlos Borromeo en 1565 tras la conclusión del Concilio de Trento, recogió esta prescripción²⁰, y el propio Borromeo la trasladó literalmente al capítulo 13 del libro primero de su escrito *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesasticae* de 1572²¹. El santo arzobispo había insistido antedecentemente en el capítulo 10 en la importancia que cobraba el altar mayor del templo, estableciendo que se debía colocar en un espacio de amplias dimensiones, perfectamente visible aunque al mismo tiempo separado de la nave congregacional destinada a los fieles, para expresar de este modo la dignidad y el respeto que se debía al Santísimo Sacramento²².

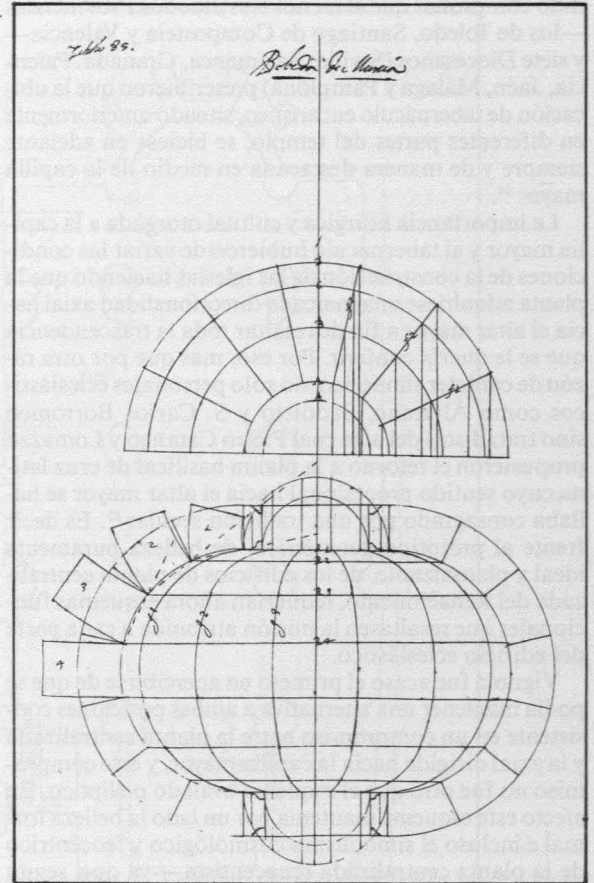


Fig. 8. A. Vandelvira: bóveda de Murcia.

Parece que las transformaciones operadas por G. Vasari entre 1560 y 1564 en algunas capillas mayores, altares y tabernáculos de iglesias florentinas medievales, como las de Santa María Novella, Santa Croce, el Carmine, Ognisanti y la Trinidad, así como en la catedral y en la Abadía de Arezzo, obedecieron al mismo criterio²³.

Por lo que hace a España en los veinticinco últimos años el Quinientos las Constituciones Sinodales posteriores a Trento reflejan claramente la legislación canónica referente a la colocación de tabernáculo eucarístico en el centro de la capilla mayor de las iglesias. Hemos po-

¹⁹ Anastasio MACHUCA DÍEZ: *Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano*, edición bilingüe en latín y castellano, Madrid 1903, pp. 130-36.

²⁰ *Acta Ecclesiae Mediolanensis a Sancto Carolo Borromeo... condita... Federici Cardinalis Borromei iussu edita*, Milán 1843, p. 14; véase además M. Righetti, *Historia de la Liturgia*, Madrid 1955, I, pp. 472-73, y J. Jungman, *El Sacrificio de la Misa*, Madrid, 1963, 3.ª edición, pp. 230 y ss.

²¹ P. BAROCCHI, *Trattati d'Arte*, op. cit., III, pp. 22-24. Sobre la evolución del tabernáculo la mejor obra es la de G. RAIBLE, *Der Tabernakel einst und jetzt*, Freiburg in Breigau, 1908.

²² *Ibid.*, pp. 18-19.

²³ Cfr. A. ISERMAYER: «Il Vasari e il restauro delle chiese medievali», *Studi Vasariani*, Florencia 1950, pp. 229 y ss; D. TADDEI: «Gli antecedenti stilistici e la trasformazione della Badia delle S. Flora e Lucila», *Studi e documenti di architettura. Vasari architetto*, n.º 6 (1976), pp. 39 y ss.

dido comprobar que al menos tres Sínodos Provinciales —los de Toledo, Santiago de Compostela y Valencia— y siete Diocesanos (Sevilla, Salamanca, Granada, Palencia, Jaén, Málaga y Pamplona) prescribieron que la ubicación de tabernáculo eucarístico, situado anteriormente en diferentes partes del templo, se hiciese en adelante siempre y de manera destacada en medio de la capilla mayor²⁴.

La importancia litúrgica y cultural otorgada a la capilla mayor y al tabernáculo hubieron de variar las condiciones de la construcción de las iglesias haciendo que la planta adquiriese una marcada direccionalidad axial hacia el altar mayor a fin de resaltar toda la trascendencia que se le quería conferir. Por eso, más que por otra razón de carácter simbólico, no sólo personajes eclesiásticos como Alfaro, Sadoletto y S. Carlos Borromeo sino tratadistas del arte cual Pietro Cataneo y Lomazzo propusieron el retorno a la planta basilical de cruz latina cuyo sentido procesional hacia el altar mayor se hallaba consagrado por una tradición secular²⁵. Es decir frente al prototipo geométrico, de belleza puramente ideal y platonizante, de los edificios de planta centralizada del Renacimiento, requerían ahora esquemas funcionales que resaltasen la misión atribuida a cada parte del edificio eclesiástico.

Vignola fue acaso el primero en apercebirse de que se podía mantener una alternativa a ambas posiciones consistente en un compromiso entre la planta centralizada y la axial dirigida hacia la capilla mayor, y este compromiso no fue otro que el esquema ovalado o elíptico. En efecto este esquema mantenía por un lado la belleza formal e incluso el simbolismo cosmológico y teocéntrico de la planta centralizada renacentista —ya que, según Serlio, el óvalo era la figura geométrica más próxima al círculo—, mientras que, por otro lado, al construirse la elipse necesariamente sobre el eje que pasa por sus dos centros generatrices, resultaba automáticamente un esquema axialmente orientado. Bastaba dirigir el eje mayor de la elipse hacia la capilla mayor y el tabernáculo ubicado en ella para obtener el desideratum apetecido por la Contrarreforma. Vignola lo hizo así siempre que empleó la planta ovalada para edificar una iglesia, incluso fortificó la direccionalidad del eje mayor mediante la acentuación plástica de sus extremos, el pórtico y la capilla mayor, neutralizando en cambio el eje menor al no colocar en el final de su recorrido puertas sino, a lo sumo, altares secundarios apenas destacados. Por otra

parte no hizo coincidir los muros interiores del espacio elíptico con los exteriores, sino encerró aquellos en una especie de caja o receptáculo rectangular en la que destacó la portada por un lado y la capilla mayor por otro, es decir acentuando también por este medio la direccionalidad del templo que discurre desde la entrada hasta el presbiterio. Frente a W. Lotz, que todavía seguía pensando que la planta elíptica en Vignola no encerraba connotación litúrgica y cultural ninguna, primero P. Frankl y luego R. Wittkower han anotado que las iglesias ovaladas de finales del Quinientos se asemejaban a las basilicales de una sola nave con la única diferencia de que parecían infladas²⁶.

Que la iglesia de planta elíptica convenientemente orientada hacia la capilla mayor era un tipo de templo preferido por la Contrarreforma se comprueba por el hecho de que los jesuitas, principales propulsores de aquella en todos sus aspectos, la eligiesen en varias ocasiones como alternativa al esquema de cruz latina de una sola nave empleado en el Gesù de Roma. Prescindiendo de si el controvertido dibujo del códice Vannoci Biringucci es un anteproyecto para la iglesia del Gesù, está el hecho de que cuando, a petición de los jesuitas españoles el P. Everardo Mercuriano, general de la Orden, mandó dibujar a su consejero edilicio unos modelos «standard» que sirviesen de modelo a la construcción de iglesias de la Compañía, de los seis modelos propuestos uno era de planta ovalada, probablemente una combinación de iglesia elíptica propuesta por Serlio con otra ofrecida por el mismo tratadista precedida de un nártex. Es todo caso en ella se verificaba la característica de la axialidad orientada hacia la capilla mayor y la valoración del eje mayor al destacar la puerta (nártex) y el presbiterio entre los que el eje discurre²⁷.

Pero hay más. En 1627 el rector del colegio francés de Charpentras envió a Roma para su aprobación por el P. General una planta de iglesia elíptica que allí había de construirse acompañada de un memorial en que se proponían las razones para haber preferido aquel esquema: «Es bien conveniente —escribía—, bien proporcionada, y adaptada a los ministerios de la Compañía porque, además de resultar cómoda para la celebración de la misa y la audición de las confesiones en un espacio abierto y perfectamente visible, la nave ovalada es la que mejor sirve a la predicación porque está libre de cualquier obstáculo y remite la palabra del predicador limpiamente y sin

²⁴ El tema de las Sinodales y su repercusión en el arte sólo ha sido estudiado hasta ahora parcialmente en relación al culto y veneración de las imágenes sagradas. Véase a este respecto Crescenciano SARABIA: «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *B.S.A.A.*, 1963, pp. 129-43; Rafael M. de HORNEDO: «Arte Tridentino», *Revista de Ideas Estéticas*, 1943, pp. 443-72; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes y las censuras al Greco», *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, pp. 153-59; María Jesús HERNÁNDEZ MARTÍN: «Legislación artística del siglo XVII: las Sinodales de 1654», *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, n.º 18-19 (1985-86), pp. 283-91.

²⁵ Véase a este respecto el artículo de Staale SINDING—LARSEN: especialmente el epígrafe titulado: «Liturgical discipline and tradition and geometrical ideals», *ibid.*, pp. 204 y ss.

²⁶ Paul FRANKL: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Barcelona, 1981, p. 83, nota 62; Rudolf WITTKOWER: «Carlo Rainaldi and the architecture of the High Baroque in Rome», *The Art Bulletin*, 1937, pp. 263 y ss., particularmente el epígrafe titulado: «The problem of direction in centrally planned buildings».

²⁷ Pietro PIRRI: «Il P. Giovanni Battista de Rosis e lo sviluppo dell'edilizia gesuitica», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1975, pp. 3-102.

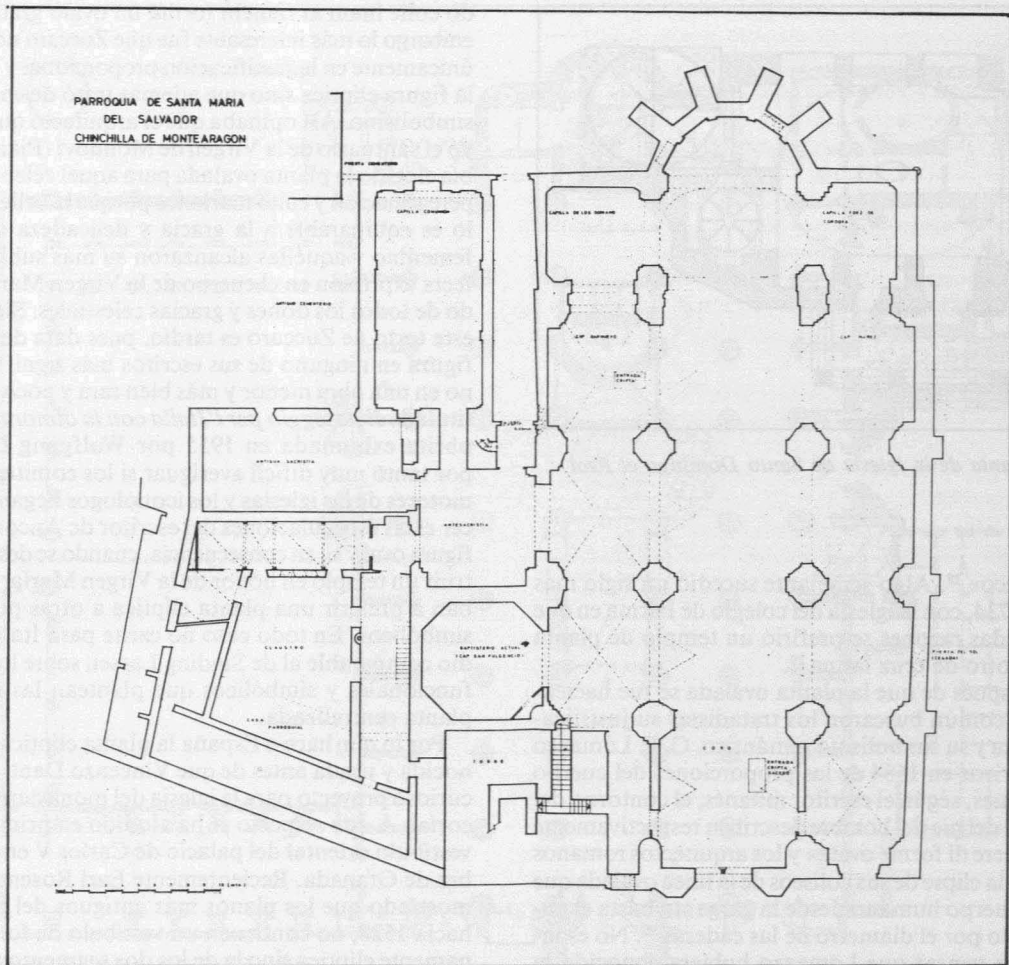


Fig. 9. J. Quijano: planta de Santa María de Chinchilla.

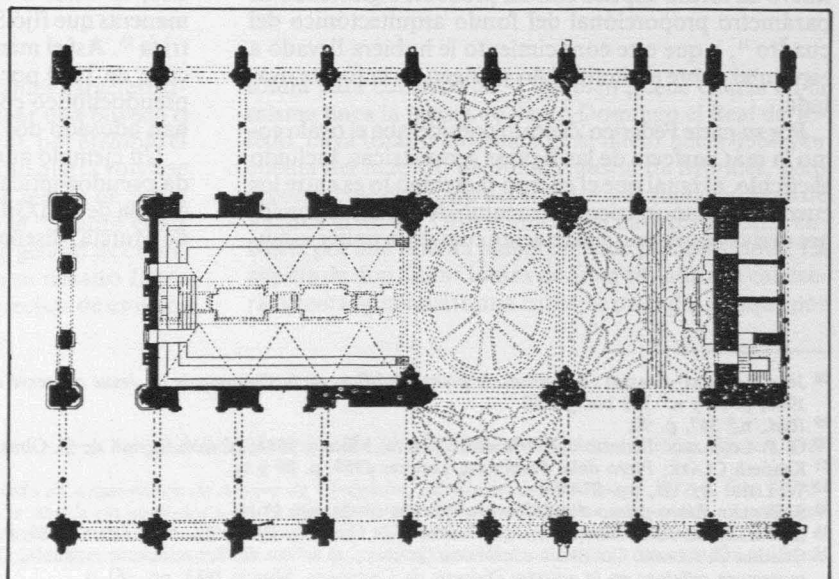


Fig. 10. Hernán Ruiz I y F. Praves: planta de la catedral de Córdoba.

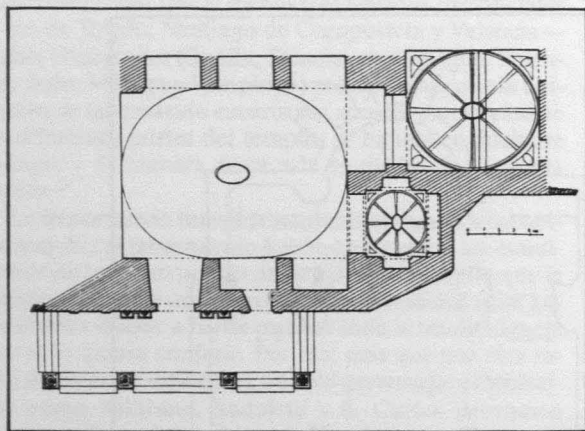


Fig. 11. Planta de la iglesia de Santo Domingo el Real (Toledo).

producir eco»²⁸. Algo semejante sucedió un siglo más tarde, en 1734, con la iglesia del colegio de Parma en que por parecidas razones se prefirió un templo de planta elíptica a otro de cruz latina²⁹.

Sólo después de que la planta ovalada se fue haciendo de uso común buscaron los tratadistas su justificación teórica y su simbolismo semántico. G. P. Lomazzo la hizo derivar en 1584 de las proporciones del cuerpo humano pues, según el escritor milanés, el contorno del cráneo y el del pie del hombre describen respectivamente «due maniere di forme ovate» y los arquitectos romanos extrajeron la elipse de sus coliseos de la línea ovalada que forma el cuerpo humano desde la garganta hasta el pubis pasando por el diámetro de las caderas³⁰. No es incongruente pensar que Lomazzo hubiera conocido la célebre «palla» de Piero della Francesca con la Virgen, una serie de santos y el duque Federico de Montefeltro —hoy en la galería Brera de Milán— donde aparece un huevo de forma elíptica con un probable significado de parámetro proporcional del fondo arquitectónico del cuadro³¹, y que este conocimiento le hubiera llevado a especular sobre el significado y origen de la forma ovalada.

Por su parte Federico Zuccaro consideraba el óvalo como la más perfecta de las figuras geométricas, incluído el círculo, al igual que el cuerpo femenino lo es entre los cuerpos humanos, cuerpo femenino de cuyas proporciones deriva aquél, particularmente cuando la mujer «stan-

do colle mani ai fianchi forma un ovalo gratoso». Sin embargo lo más interesante fue que Zuccaro no se detuvo únicamente en la justificación proporcional y estética de la figura elíptica sino que además trató de encontrar su simbolismo. Así opinaba que el arquitecto que construyó el santuario de la Virgen de Mondovi (Piamonte) había elegido la planta ovalada para aquel célebre lugar de peregrinación y culto marianos porque la belleza del óvalo es equiparable a la gracia y delicadeza del cuerpo femenino y aquéllas alcanzaron su más sublime y perfecta expresión en el cuerpo de la Virgen María, colmado de todos los dones y gracias celestiales. Sin embargo este texto de Zuccaro es tardío, pues data de 1608 y no figura en ninguno de sus escritos más significativos sino en una obra menor y más bien rara y poco conocida, titulada *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, obrita exhumada en 1955 por Wolfgang Lotz³². Es por tanto muy difícil averiguar si los comitentes y promotores de las iglesias y los iconólogos llegaron a conocer estas especulaciones del escritor de Ancona sobre la figura oval y si, en consecuencia, cuando se deseaba construir un templo en honor de la Virgen María, se inclinaban a preferir una planta elíptica a otras por motivos simbólicos. En todo caso no existe para Italia un estudio comparable al de Sinding Larsen sobre los aspectos funcionales y simbólicos que plantean las iglesias de planta centralizada.

Por lo que hace a España la planta elíptica fue ya conocida y usada antes de que Vincenzo Danti enviase su curioso proyecto para la iglesia del monasterio de El Escorial. A este respecto se ha aludido en primer lugar al vestíbulo oriental del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Recientemente Earl Rosenthal ha demostrado que los planos más antiguos del palacio, de hacia 1528, no contienen un vestíbulo de forma genuinamente elíptica sino la de los dos segmentos de círculo que se aproximan sin llegar a juntarse. Incluso cuando se edificó tardíamente el vestíbulo oriental tampoco se hizo de conformidad con una figura auténticamente elíptica, es decir utilizando una de las cuatro diferentes maneras que fijó Serlio para dibujar esta figura geométrica³³. Así el mencionado vestíbulo realizado en la década de 1580 por Juan de Minjares resulta un recinto pseudoelíptico compuesto por un rectángulo al que se han adosado dos semicírculos³⁴.

Un ejemplo aún más temprano del uso de una bóveda pseudoelíptica lo encontramos por duplicado en la capilla de don Gil Rodríguez de Junterón en la catedral de Murcia, diseñada por Jerónimo Quijano en 1525³⁵.

²⁸ Jean VALLERY—RADOT: *Le recueil de plans d'edifices de la Compagnie de Jesus conservé a la Bibliotheque Nationale de Paris*, Roma, 1960, p. 52 y n.º 369 bis, p. 192.

²⁹ *Ibid.*, n.º 347, p. 90.

³⁰ G. P. LOMAZZO: *Tratatto dell'Arte della Pittura*, Milano, 1584, edición facsímil de G. Olms, Hildesheim 1968, pp. 96-97.

³¹ Kenneth CLARK: *Piero della Francesca*, Londres 1959, p. 89 y ss.

³² W. LOTZ: *art. cit.*, pp. 87-88.

³³ S. SERLIO: *Libro primo d'Architettura*, edición citada, pp. 13-14.

³⁴ Earl E. ROSENTHAL: *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jersey, 1985, pp. 141-42.

³⁵ Cristina GUTIÉRREZ CORTINES: «Jerónimo Quijano, un artista del Renacimiento español», *Goya*, 1977, pp. 22-11. Id., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia 1983, pp. 161 ss.

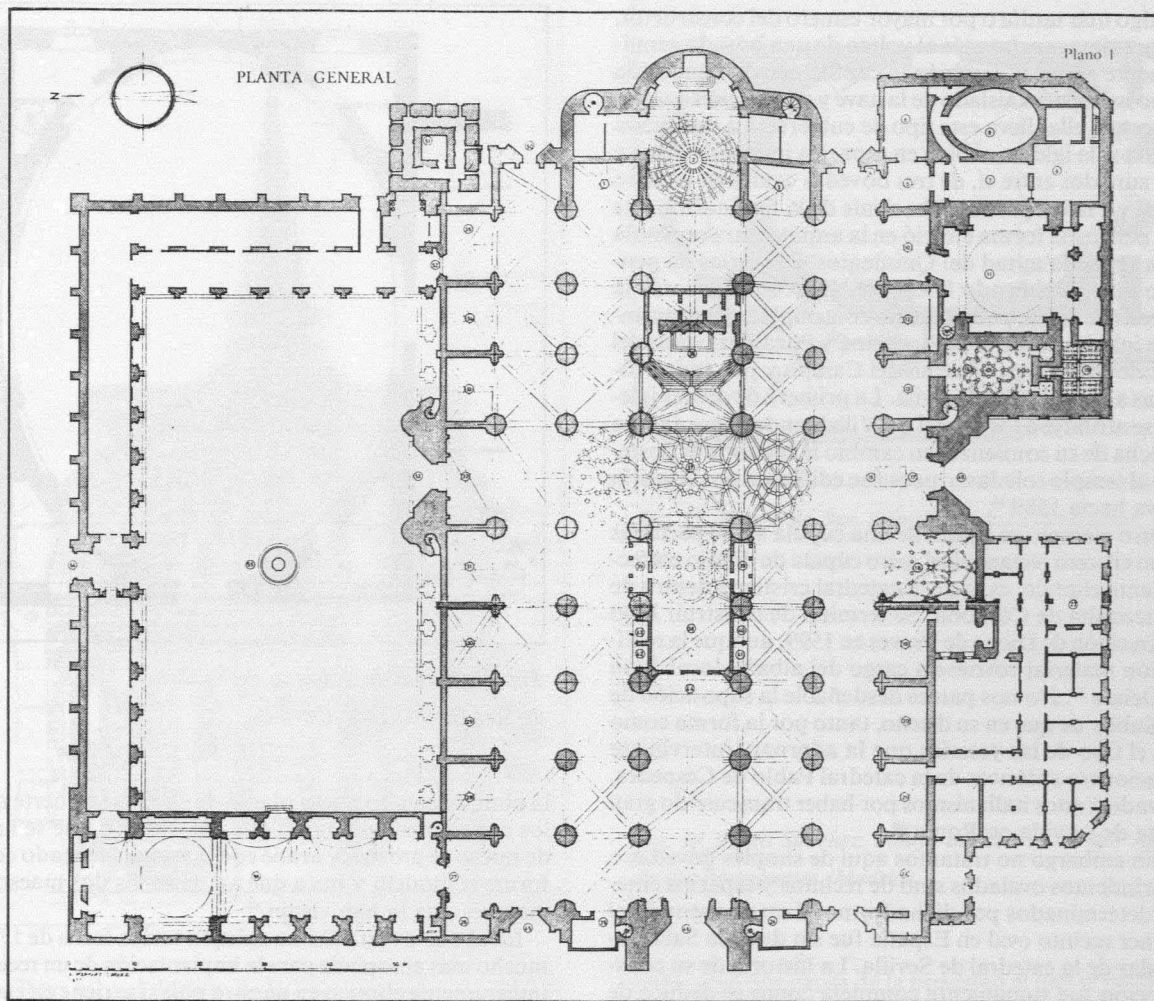


Fig. 12. Planta de la Catedral de Sevilla, mostrando la Sala Capitular.

La utilización de una forma de semejantes características se acomodaba muy bien para voltear una bóveda o una cúpula sobre un espacio rectangular, por ejemplo el crucero de una iglesia, y así no es extraño que la volviere a emplear Quijano en el crucero de la iglesia de Santa María de Chinchilla (Albacete) en 1536³⁶. Tanto es así que Alonso de Vandelvira llamó a este género de cubrición «bóveda de Murcia», fijando en su tratado *Libro de traças y cortes de piedra* las reglas precisas de estereo-

tomía para construirla³⁷. También puede citarse en la misma línea la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo, cuya total remodelación se inició hacia 1566 por cuenta del maestro de obras Agustín de Morales, pero seguramente con traza del escultor y arquitecto Diego de Velasco el Mozo. Ofrece una única nave rectangular cubierta por una bóveda palpablemente pseudoelíptica. La capilla de don Juan Gómez de Silva situada a la cabecera ostenta igualmente una cubierta ovalada, aunque por

³⁶ Alfonso SANTAMARÍA CONDE y Luis G. GARCÍA SAUCO: *La iglesia de Santa María de Chinchilla. Estudio histórico-artístico*, Albacete, 1981, pp. 33 y ss.

³⁷ Genevieve BARBÉ COQUELIN DE LISLE: *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*, edición facsímil, Albacete 1977, I, fols. 69-70 y pp. 114-116. Vandelvira dedicó efectivamente dos de sus capítulos a la construcción de la «bóveda de Murcia» y otros seis a las diversas maneras de levantar una auténtica bóveda elíptica. La fecha tardía del tratado entre 1575-1591 explica que para entonces, bien a través de Serlio, bien de otras fuentes informativas, hubiese llegado a conocimiento de los maestros de cantería españoles esta construcción tan característica del Renacimiento italiano tardío.

ser algo más tardía o por mayor esmero del constructor, se aproxima mucho más al volteo de una bóveda genuinamente elíptica. También la capilla mayor, concebida como un espacio aislado de la nave y en posición coaxial respecto a ella, lleva este tipo de cubierta. La repetición en una sola iglesia, si bien en espacios independientes y mal zurcidos entre sí, de tres bóvedas ovales en un caso único y a la vez prueba fehaciente de la fascinación que esta peregrina forma ejerció en la arquitectura española de la segunda mitad del Quinientos. F. Marías ha pensado que viniendo Diego de Velasco el Mozo de la diócesis de Avila, pudo haberla contemplado previamente en iglesias como la de Rodilana y Pozáldez, villas del partido judicial de Medina del Campo y por ende próximas a la provincia de Avila. La primera de dichas iglesias se atribuye a los Corral del Villalpando, ignorándose la fecha de su comienzo; en cambio la segunda es posterior al templo toledano, pues fue edificada por Agustín Nieva hacia 1589³⁸.

Otro ejemplo ya tardío de una cúpula sobre pechinas en un crucero rectangular, pero cúpula de dibujo correctamente elíptico, es la de la catedral cristiana dentro de la mezquita de Córdoba. Se terminó de construir bajo la dirección de Diego de Praves en 1599, aunque la realización material corriese a cargo del albañil local Juan de Ochoa³⁹. No nos parece desdeñable la suposición de G. Kubler de que en su diseño, tanto por la forma como por el tipo de las yeserías que la adornan, interviniese el racionero entonces de la catedral Pablo de Céspedes, avezado a estos italianismos por haber transcurrido gran parte de su vida en Roma⁴⁰.

Sin embargo no tratamos aquí de simples bóvedas o cubrimientos ovalados sino de recintos y espacios enteros determinados por dicha forma. Y en este sentido el primer recinto oval en España fue sin duda la Sala Capitular de la catedral de Sevilla. La historia de su construcción fue sumamente compleja como se deduce de las notas descriptivas ofrecidas en 1804 por J. A. Ceán Bermúdez y de las aportaciones documentales de José Gestoso en 1890⁴¹. Desde luego hay que descartar una fecha temprana para su proyectación y comienzo y la intervención en su planta de maestros tan arcaizantes como Diego de Riaño y Martín de Gaínza. A nuestro modo de ver tampoco es apodíptica la autoría de Hernán Ruiz el Mozo y la fecha de 1559 para su comienzo, opinión por la que se inclinan Antonio de la Banda, Teodoro Falcón y Alfredo Morales⁴². René Taylor sugirió como autor de la planta a Francisco del Castillo y Andrés de Valdevira fundándose en que éstos fueron convocados en febrero de 1572 para reconducir definitivamente

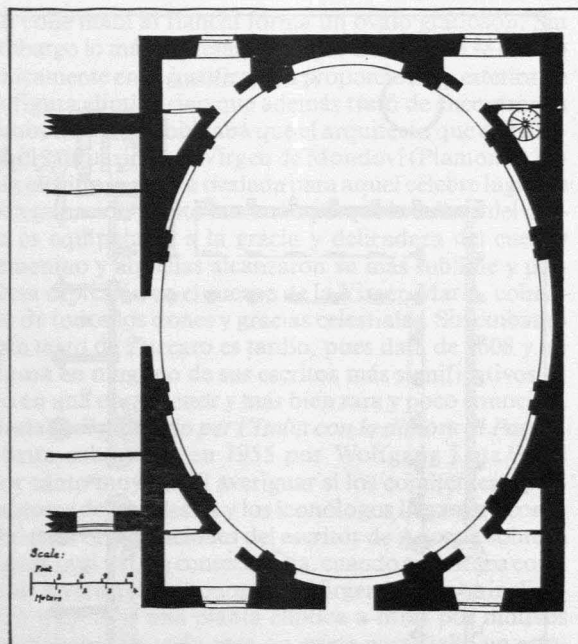


Fig. 13. Planta de la iglesia del Colegio de San Hermengildo (Sevilla).

la obra, haciendo nueva planta de ella, de tal suerte que los capitulares ordenaron que «el Cabildo que se hace de nuevo se prosiga y acabe como está comenzado conforme el modelo y traça que an dado los dos maestros mayores que lo han visto»⁴³.

En abono de esta última opinión está la fecha de 1572, mucho más apropiada para la implantación de un recinto íntegramente elíptico en nuestro país si se tiene en cuenta que la primera planta ovalada de un templo fue publicada por Serlio en 1547 y que Vignola inició su serie de obras de forma elíptica con el templo de San Andrés de la Vía Flaminia en 1550-1553. Por otra parte hay constancia documental de que Francisco del Castillo había trabajado en Roma a las órdenes de Vignola precisamente en la Villa Giulia, de la que forma parte el templecito de San Andrés. Además antes de retornar a España Castillo debió conocer en 1559 la nueva sistematización de una de las alas del Cortile de Belvedere que incluía una sala elíptica inscrita en un rectángulo, sala destinada a las sesiones del Cónclave y que se utilizó por primera vez para la elección de Pío IV⁴⁴.

³⁸ Fernando MARIAS: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo 1983-1986, I, pp. 386 y ss; III, pp. 173 y ss.

³⁹ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO: *Inventario y catálogo histórico-artístico de Córdoba*, con notas de José Valverde Madrid, Córdoba 1982, pp. 60-61.

⁴⁰ George KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1957, p. 39.

⁴¹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, edición facsímil a cargo de Vicente LLEÓ CAÑAL, Sevilla 1989, pp. 137 y ss.; José GESTOSO PÉREZ: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1890, II, pp. 375 y ss.

⁴² Antonio de la BANDA y VARGAS: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla 1974, pp. 123-24; Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ: *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla 1980, p. 145; Alfredo J. MORALES, «La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVIII y XVIII», en el libro colectivo *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, pp. 198-202.

⁴³ José GESTOSO: *op. cit.*, II, p. 386.

⁴⁴ W. LOTZ, *art. cit.*, p. 68; M. WLASCHER CASSOTTI, *op. cit.*, I, pp. 161-62.

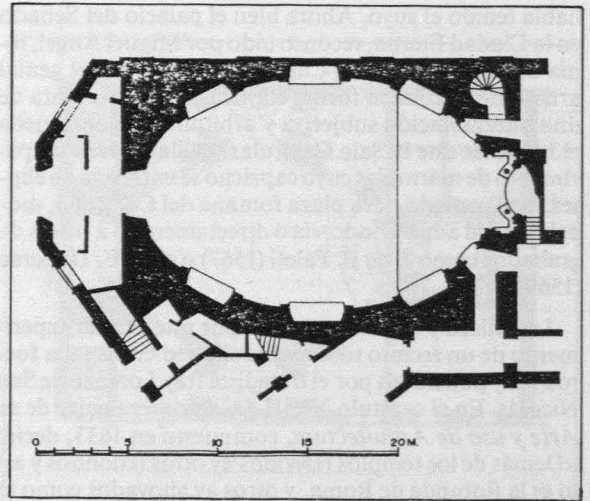
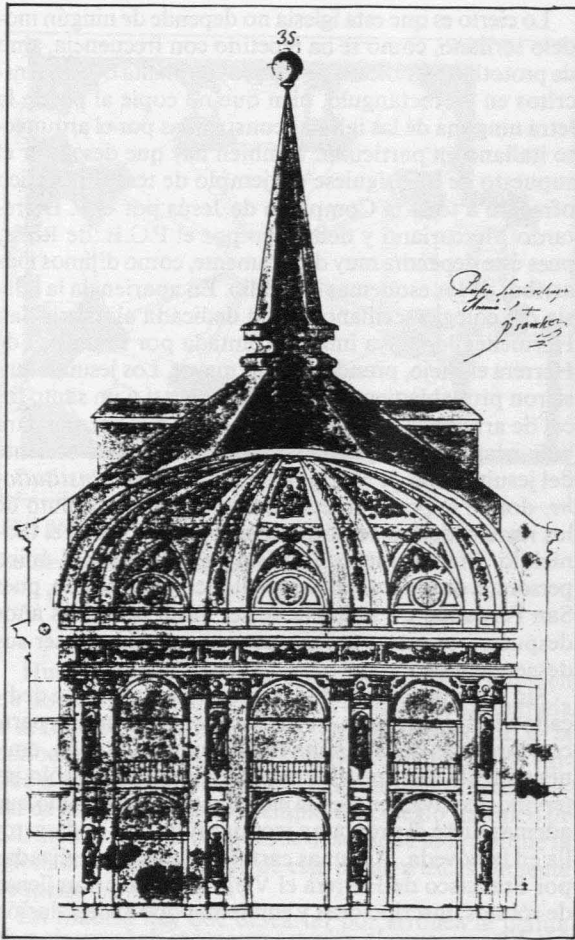


Fig. 15. Planta de San Antonio de los Portugueses.

Fig. 14. Pedro Sánchez: dibujo del alzado de San Antonio de los Portugueses (Madrid).

Pues bien el destino de la Sala Capitular era muy similar al de la Sala vignolesca del Cónclave: la reunión de los canónigos para deliberar sobre graves asuntos de su iglesia. «Poveher coro y altar» reza una cartela sobre la puerta del Capítulo sevillano, y otra dice: «Affectus curaeque procul remanete profanae» (Queden fuera las pasiones y las preocupaciones mundanas). Ambas apuntan concisamente el asunto y el talante de las deliberaciones que allí se celebraban. Más adelante el canónigo Francisco Pacheco compuso el rico programa iconográfico, desarrollando más estas ideas, que en forma de veintitún relieves de mármol de Génova, esculpidos por Juan Bautista Vázquez, rodean la zona media de los muros de la Sala Capitular. Representan pasajes de los Evangelios, de los Hechos de los Apóstoles y del Apocalipsis principalmente, y las cartelas que los acompañan, conteniendo elegantes dísticos latinos, debidos a Pacheco, explicitan el contenido de cada uno de ellos. Baste trans-

cribir aquí por causa de la brevedad el que se encuentra bajo el relieve central de la Asunción de Nuestra Señora, patrona de la catedral y del cabildo, para comprender el sentido de los demás. Dice así: «Dirige diva tui sufragia Virgo senatus / et tecum mentes vota que nostra eleva» (Inspira, Virgen deífica, los sufragios de este senado tuyo y eleva contigo nuestras mentes y nuestro votos)⁴⁵.

¿Por qué Vignola y el autor del Capítulo sevillano eligieron la planta elíptica para configurar el espacio de una asamblea deliberativa? Seguramente porque tal forma era la más adecuada a ese fin puesto que permitía a los asistentes verse y oírse mejor evitando los puntos muertos de las esquinas de un rectángulo, como el del Cabildo antiguo debido, éste sí, a Hernán Ruíz el Mozo. Pero había otra razón de tipo más simbólico que funcional. Sevilla era considerada en el Quinientos la nueva Roma⁴⁶ y había de tener su senado como la antigua Roma

⁴⁵ Una breve exposición del programa iconográfico de la Sala Capitular, hasta ahora no estudiado a fondo, puede verse en el mencionado libro de J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, pp. 148-55.

⁴⁶ Véase a este respecto Vicente LLEÓ CAÑAL: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.

había tenido el suyo. Ahora bien el palacio del Senado en la Ciudad Eterna, reconstruido por Miguel Ángel, tenía delante la plaza del Capitolio trazada por el genial artista florentino en forma elíptica. Que no se trata de una interpretación subjetiva y arbitraria lo comprueba el hecho de que la Sala Capitular sevillana tiene un pavimento de mármoles cuyo capricho se entrelaza de elipses, está copiado de la plaza romana del Capitolio, modelo que su autor conocería o directamente o a través de grabados como el de B. Faletti (1567) o el de E. Duperré (1569).

La belleza y el éxito obtenido por este primer experimento de un recinto totalmente elíptico en España fueron muy poderosos por el tratadista fray Lorenzo de San Nicolás. En el capítulo XVIII de la primera parte de su *Arte y uso de Arquitectura*, compuesto en 1633, decía: «Demás de los templos referidos ay otros redondos y así lo es la Rotunda de Roma, y otros ay ahovados como lo es la Sala del Capítulo de la Santa Iglesia de Sevilla, pieza que dudo no se conozca otra mejor de su forma y traza. Otros ay ahovados en España que nuevamente se están introduciendo»⁴⁷. Efectivamente en la propia Sevilla encontró rápidamente eco la Sala Capitular catedralicia. Sin salir de la propia catedral encontramos que en 1596 el orfebre sevillano Francisco de Alfaro fabricó por encargo del cabildo con destino al altar mayor del templo un soberbio tabernáculo de plata de forma ovalada flanqueado por columnas salomónicas⁴⁸. Es posible que Alfaro se inspirase en un grabado de una pintura de Giulio Romano que tiene por fondo la escena de la mujer adúltera el templo de Salomón concebido como un templo de forma elíptica rodeado de columnas salomónicas. Dada la relación indudablemente existente entre este tabernáculo, que simboliza el templo de la Sabiduría, y la Sala Capitular, se debería deducir que a ésta se la concibió también no sólo como senado pagano sino como templo eclesiástico de la sabiduría.

Pero hay una iglesia en la misma Sevilla, no una mera obra de orfebrería por mucho que se la considere una micro-arquitectura, claramente emparentada con la Sala Capitular. Nos referimos a la iglesia del colegio jesuítico de San Hermenegildo, hoy adaptada a salón de sesiones del Parlamento andaluz. Fue comenzada en 1616 según una planta elíptica inscrita en un receptáculo rectangular por el hermano Pedro Sánchez. He atribuido en otro lugar la traza de este antiguo templo a este arquitecto jesuita, aunque no se pueda descartar que Sánchez fuera el mero ejecutor del proyecto que había dejado dispuesto años antes, en 1587, el también jesuita Juan Bautista de Villalpando, teórico y tratadista de la arquitectura y buen conocedor de las últimas novedades italianas⁴⁹.

Lo cierto es que esta iglesia no depende de ningún modelo serliano, como se ha repetido con frecuencia, sino de prototipo vignolesco de templos de planta ovalada inscritos en un rectángulo, bien que no copie al pie de la letra ninguna de las iglesias construidas por el arquitecto italiano en particular. También hay que descartar el supuesto de que siguiese el ejemplo de templo elíptico ofrecido a toda la Compañía de Jesús por el P. Everardo Mercuriano y delineado por el P.G.B. de Rosis, pues éste dependía muy directamente, como dijimos más arriba, de los esquemas de Serlio. En apariencia la iglesia del colegio sevillano estaba dedicada al mártir San Hermenegildo cuya imagen, pintada por Francisco de Herrera el Viejo, presidía el altar mayor. Los jesuitas quisieron probablemente no sólo honrar así a un santo local de arraigada tradición sino adular a la corona para paliar las críticas que había levantado el libro reciente del jesuita Juan de Mariana *De Rege et Regis institutione*, donde se ponía en entredicho el poder absoluto de los reyes e incluso se justificaba en ciertos casos el tiranicidio. Efectivamente San Hermenegildo era el único personaje de sangre real hasta entonces canonizado, pues San Fernando no lo había de ser hasta bastantes años después, y nuestros monarcas se envejecían de ser sus descendientes.

Sin embargo en realidad la iglesia era un templo dedicado a la Virgen María. Se había construido en gran parte con limosnas de la familia del P. Juan de Pineda, eminentemente escriturista y mariólogo, quien no sólo intervino decisivamente en la elección de la planta sino que además dictó el programa iconográfico que se desarrolló en la bóveda. Allí unas cartelas y yaserías realizadas por Francisco de Herrera el Viejo se encuentran llenas de rótulos, inscripciones y emblemas que hacen alusión a la Virgen como la primera receptora de la gracia y de los dones que nos trajo Jesucristo, cuya figura, irradiándolos sobre su Madre, ocupa el centro de la cúpula⁵⁰.

Este templo de San Hermenegildo fue el primero de forma elíptica de los consagrados en nuestro país a la Virgen María. Veremos a continuación cómo no fue infrecuente que otras iglesias de la misma forma geométrica estuvieran dedicadas a la Madre de Dios bajo una u otra advocación. Acaso para 1616 las elucubraciones de Federico Zuccaro sobre lo femenino y mariano de la elipse eran ya conocidas por eruditos como Villalpando y Pineda y, por ello, se eligió la forma ovalada como la más congruente en un santuario mariano. Acaso estos u otros especulativos españoles llegaron a adivinar por su cuenta que la elipse, por su forma más delicada y graciosa que el cuadrado o el círculo, podía simbolizar como ningún otro esquema geométrico la belleza singular de la mujer y, en consecuencia, la de la Madre de Dios, «bendita entre todas las mujeres».

⁴⁷ Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS: *Arte y uso de Arquitectura*, I, edición de Manuel Román, Madrid 1736, p. 50.

⁴⁸ J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...*, I, pp. 12-13; Jesús M. PALOMERO PÁRAMO: «La platería de la Catedral de Sevilla», p. 610.

⁴⁹ ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «El arquitecto hermano Pedro Sánchez», *A.E.A.*, 1958, pp. 51-81; René TAYLOR: «Hermeticism and mystical architecture», *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Nueva York, 1972, pp. 63 y ss.

⁵⁰ Cfr. Antonio MARTÍNEZ RIPOLL: *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla 1978, pp. 67 y ss.

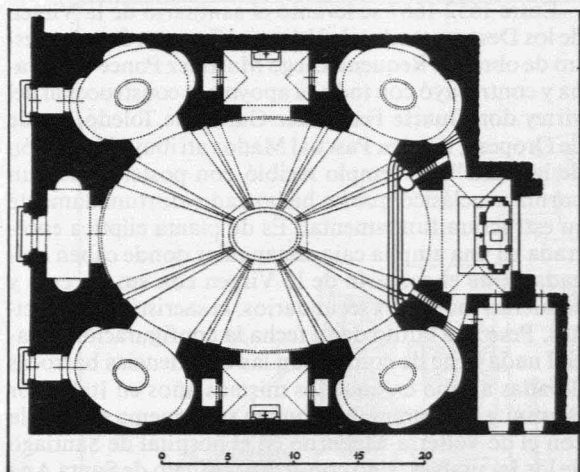


Fig. 16. Juan Gómez de Mora: planta de la iglesia de las Bernardas (Alcalá de Henares).

Hubo aún otra iglesia en la ciudad del Betis, también de jesuitas, construida de forma ovalada y consagrada a la Inmaculada Concepción. Hoy desaparecida, se la conocía como la iglesia del colegio de las Becas. Se edificó a mediados del siglo XVII. Y también se pensó hacer de la misma forma el templo del colegio jesuítico de Carmona, ya en 1700, pero se desechó la idea porque la iglesia hubiera resultado de esta manera excesivamente pequeña⁵¹.

En Madrid hay que descartar por errónea la planta ovalada en la iglesia agustiniana del colegio de doña María de Aragón, atribuida falsamente al Greco. Todavía se sigue repitiendo este equivocado aserto, siendo así que se ha comprobado repetidas veces que era de cruz latina y que fue edificada según planta de Juan de Valencia, en 1581, por Francisco de Mora⁵². En la Corte hubo que aguardar hasta 1618 para que Juan Gómez de Mora trazase, con una diferencia de dos años respecto del templo de San Hermenegildo, la delicada iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, fundación del arzobispo toledano don Bernardo de Sandoval y Rojas⁵³. Su planta es la más sofisticada de todas las españolas de esta especie pues, además de la elipse central inscrita en un rectángulo, hay otras cuatro pequeñas en los ángulos que sirven de capillas secundarias, las cuales no sólo se acompañan armónicamente con el óvalo principal si no llenan esos ángulos muertos que suelen ser el flaco en las construcciones elípticas. Gómez de Mora, que solía ser bastante poco imaginativo, hubo de realizar un verdadero

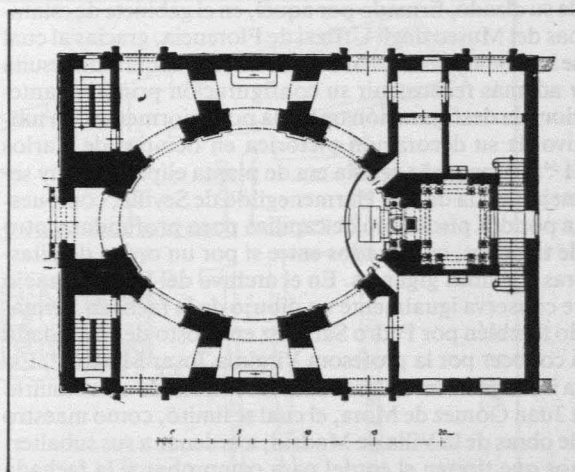


Fig. 17. Planta de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia).

tour de force para delinear esta pequeña iglesia, una de sus obras más importantes. Por eso suponemos que llegó a conocer el proyecto elíptico de Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial que seguramente se encontraba archivado en el gabinete de Arquitectura del Alcázar de Madrid, adonde, como maestro de las obras reales, debía tener fácil acceso. Para ser exactos hay que añadir que, si bien la planta de las Bernardas es de una singular maestría, su puesta en práctica adolece de sequedad y gracia en los detalles, acaso imputables a su probable realizador, el alarife alcalaíno Sebastián de la Plaza^{53bis}. Por otra parte el convento de las Bernardas está en apariencia dedicado a San Bernardo, no sólo por ser el fundador de la rama cisterciense a que pertenecen las monjas destinadas a habitarlo, sino también porque era el patronímico del fundador don Bernardo de Sandoval y Rojas, y así su imagen, esculpida por Manuel Pereira, ocupa la única hornacina de la fachada. Sin embargo sospechamos que la verdadera dedicación del templo es a la Virgen en su misterio de la Asunción ya que la pintura que preside el retablo, debida a Angelo Nardi, representa dicho misterio.

Poco después de la iglesia alcalaína se comenzó en Madrid, en 1624, la construcción del templo de San Antonio de los Portugueses. La planta y los alzados fueron diseñados sin ningún lugar a dudas por el arquitecto jesuita Pedro Sánchez, quien por aquellas fechas se encontraba ya en la Corte. Afortunadamente el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez localizó un precioso dibujo

⁵¹ Antonio SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid 1952, p. 18.

⁵² Véase Agustín BUSTAMANTE: «El Colegio de doña María de Aragón en Madrid», *B.S.A.A.*, 1972, pp. 427-38; Fernando MARIAS: «De nuevo el Colegio de doña María de Aragón», *B.S.A.A.*, 1979, pp. 449-51.

⁵³ Rafael LAINEZ ALCALÁ: *Don Bernardo de Rojas y Sandoval, protector de Cervantes*, Salamanca 1958; Virginia TOVAR MARTÍN: *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, *Catálogo de la Exposición*, Museo Municipal de Madrid 1986, pp. 96 y ss.

^{53 bis} Carmen ROMÁN PASTOR: *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1979, pp. 73 y ss.

de su alzado, firmado por aquél, en el gabinete de estampas del Museo degli Uffizzi de Florencia, gracias al cual se ha podido confirmar la atribución al arquitecto jesuita y además reconstruir su configuración primitiva anterior a la desfiguración operada posteriormente con motivo de su decoración pictórica en tiempos de Carlos II⁵⁴. La pequeña iglesia era de planta elíptica y muy semejante a la de San Hermenegildo de Sevilla, compuesta por dos pisos, uno de capillas poco profundas y otro de tribunas, engarzados entre sí por un orden de pilastras corintias gigantes. En el archivo del hospital anejo se conserva igualmente un dibujo de la fachada, firmado también por Pedro Sánchez en agosto de 1624, dado a conocer por la profesora Virginia Tovar Martín⁵⁵. Esta infatigable investigadora se ha empeñado en atribuirlo a Juan Gómez de Mora, el cual se limitó, como maestro de obras de la Villa de Madrid, a ordenar a sus subalternos que tirasen el cordel para comprobar si la fachada estaba en línea con las fachadas de las casas adyacentes, como consta en un breve escrito añadido en uno de los márgenes del dibujo.

A diferencia de la iglesia de San Hermenegildo, ésta de Madrid se encuentra inscrita no en un rectángulo sino en un octógono, seguramente debido a problemas de aprovechamiento del solar disponible y para visualizar mejor desde un punto de vista urbanístico el chaflán que forma el templo situado en ángulo entre las calles del Barco y la Corredera de San Pablo. En el caso presente no se trata de un recinto consagrado a la Virgen sino a San Antonio, por ser el templo propio del Hospital de la nación portuguesa. Además servía a otra institución benéfica, la Hermandad del Refugio, fundada en 1615 por el jesuita P. Bernardino de Antequera⁵⁶. Ahora bien tradicionalmente las iglesias de hospitales y lazaretos solían ser de planta centralizada, a la que Peruzzi brindó como alternativa el proyecto elíptico del hospital romano de Santiago de los Incurables, como ya señalamos. No sé si será una hipótesis totalmente arbitraria suponer que este precedente sirvió de modelo al templo madrileño que estamos comentando. Pero hay que tener en cuenta que si bien el proyecto de Peruzzi nunca pasó del papel, en el hospital romano la iglesia que en definitiva fue construida por Francesco da Volterra y finalizada por Carlo Maderno, fue efectivamente una iglesia ovalada de mayores dimensiones⁵⁷. Pues bien, el hospital de Santiago de los Incurables era una institución estrechamente vinculada con la colonia española de Roma.

Entre 1652-1667 se levantó el santuario de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Su autor fue el maestro de obras de Requena Diego Martínez Ponce de Urrana y contribuyó con todo su apoyo a la construcción del virrey don Duarte Fernández García de Toledo, conde de Oropesa, a quien Pascual Madoz atribuye la elección de la traza⁵⁸. El templo recibió con posterioridad un barniz neoclásico que no ha borrado afortunadamente su estructura fundamental. Es de planta elíptica encerrada en una amplia caja rectangular donde caben holgadamente el camarín de la Virgen con sus accesos y escaleras, los altares secundarios, la sacristía y las oficinas. Pese a lo tardío de su fecha la configuración espacial nada tiene de común con las experiencias barrocas llevadas a cabo en aquellos mismos años en Italia por Bernini y Borromini. Ni siquiera su esquema se vincula con el de Volterra-Maderno en el hospital de Santiago de los Incurables, sino con el más antiguo de Santa Ana de los Palafreneros de Vignola. Su relativa novedad radica en algunas adjetivaciones decorativas, como la guarnición de puertas y ventanas ya barrocas, y en el extradossamiento de la cúpula donde se tomó como modelo la organización arquitectónica de la iglesia del Colegio del Patriarca en la propia Valencia⁵⁹. Pese al arcaísmo de la planta los constructores creyeron haber puesto un pica en Flandes y así lo manifestaron en una inscripción puesta sobre una de las puertas de entrada, transmitida por Antonio Ponz: «Non est inventum tale opus in universis regnis» (No se había inventado una obra como ésta en todos los reinos de España)⁶⁰. Esta enfática manifestación nos trae a la memoria otra semejante escrita por el presbítero Alfonso Castillo Monturque al pie de la planta ovalada que presentó en 1756 para el Sagrario de la catedral de Jaén: «Cuerpo del templo en figura ovada de la qual no se encuentra en estos Reinos executada fábrica alguna desde su planta»⁶¹. Todavía en el siglo XVIII los diseños elípticos continuaban siendo raros y por ello objeto de estupefacción, aunque no tan exagerada como la del presbítero giennense.

En referencia al santuario de la Virgen de los Desamparados se pueden aventurar dos razones para explicar la forma de su traza: la primera la de ser el santuario mariano más famoso del reino de Valencia en el que la Virgen recibía y recibe un fervoroso culto y la visita permanente de peregrinos, por lo que el camarín que alberga su imagen es la pieza más original y significativa del conjunto; la segunda acaso porque la imagen de la

⁵⁴ Alfonso E. PEREZ SÁNCHEZ: *Mostra di disegni spagnoli*, Florencia 1972, n.º 34, pp. 49-50.

⁵⁵ Virginia TOVAR MARTÍN, «El arquitecto Juan Gómez de Mora, iniciador del Barroco en España. Proyecto del templo de San Antonio de los Portugueses», *Goya*, n.º 174 (1983), pp. 338-44; ID., *Juan Gómez de Mora...*, op. cit., n.º 74, p. 241.

⁵⁶ Antonio de LEÓN PINELO: *Anales de Madrid*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro FERNÁNDEZ MARTÍN, Madrid 1971, pp. 217-18; José del Corral, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid 1956. María PAJARÓN GONZÁLEZ, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid 1977.

⁵⁷ Véase H. HEYDENREICH y W. LOTZ: *Architecture in Italy, 1400-1660*, Hardmonsworth, 1974, pp. 282 y ss; Howard HIBBARD, *Carlo Maderno and the Roman Architecture 1580-1630*, Londres 1971, pp. 118-21.

⁵⁸ Pascual MADDOZ, *Diccionario*, XIV, Madrid 1849, pp. 384-85; BARON DE ALCAHALI: *Diccionario de artistas valencianos*, Valencia 1897, p. 431.

⁵⁹ Véase al respecto Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE: «La sombra de la cúpula de El Escorial», *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 4-5 (1985), pp. 58-60.

⁶⁰ Antonio PONZ: *Viaje de España*, edición de M. Aguilar, Madrid 1947, p. 333.

⁶¹ Antonio GALERA ANDREU: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada 1977, p. 346.

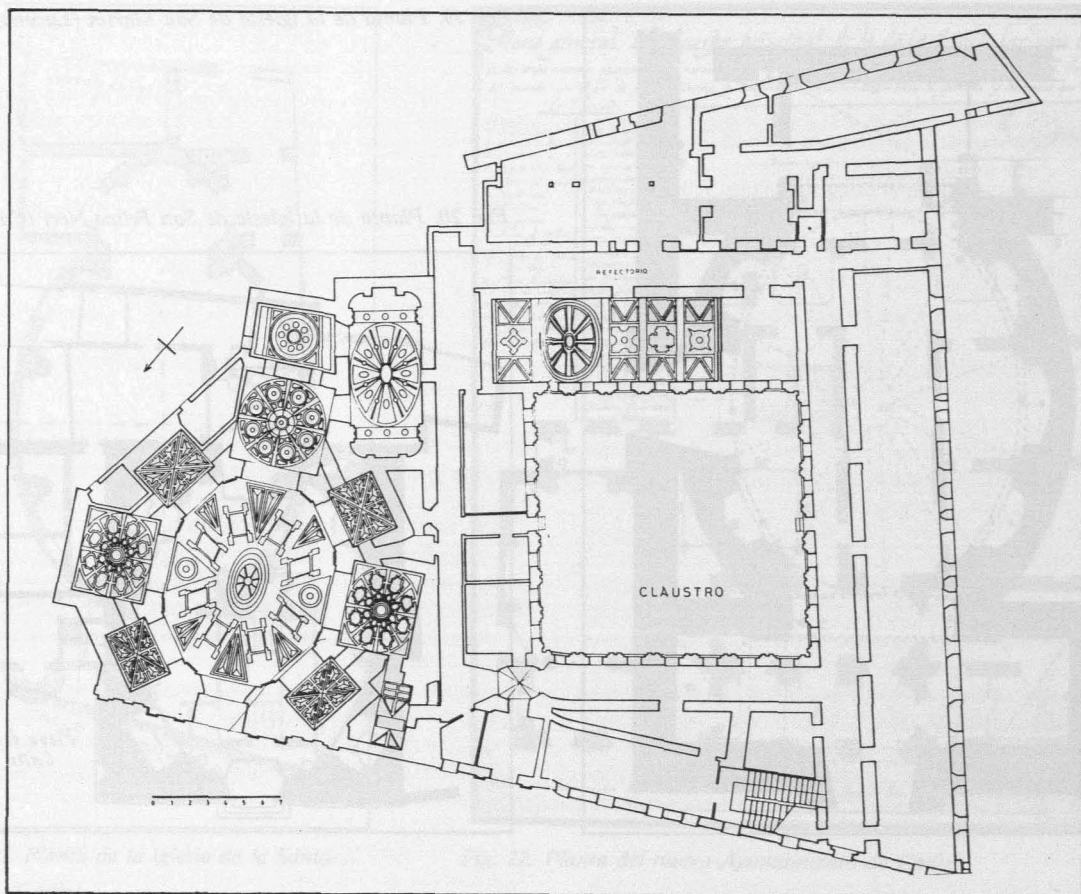


Fig. 18. Colegio e iglesia de los ingleses (Valladolid).

Virgen de los Desamparados estaba estrechamente vinculada a un primitivo hospital de dementes y a un orfanato que atendía la cofradía fundada en 1416 por el venerable P. Jofré, cofradía que desempeñaba funciones similares a la Hermandad del Refugio de Madrid⁶².

Más tardía resulta todavía la iglesia del colegio de San Albano o de los Ingleses regentada en otros tiempos por jesuitas en Valladolid. Su forma fue un capricho de su rector, P. Manuel de Calatayud, quien conocía las iglesias de San Antonio de los Portugueses y de las Bernardas de Alcalá, había tomado de ellas unos toscos apuntes y se había dirigido luego a Salamanca para que el hermano Pedro Mato, arquitecto del Colegio Real de la Compañía de Jesús, hiciese a base de ellos una planta en forma⁶³. Esto sucedía en 1671, edificándose la iglesia vallisoletana entre ese año y 1679. De San Antonio de los Portugueses tomó el templo de San Albano la ma-

triz general ovalada pues no se trata de una genuina elipse sino de una planta octogonal oblonga donde los ángulos se dispusieron tan abiertos que simulan la línea generatriz de una elipse. De la iglesia de Alcalá se adoptaron las cuatro capillas angulares que no son, sin embargo, ovaladas como allí, sino rectangulares. En cambio la sacristía rectangular sí se cubrió con una bóveda auténticamente elíptica.

Hay que notar finalmente que si bien el colegio, fundado en 1590 por Felipe II, para la formación de sacerdotes ingleses fue dedicado al protomártir de Inglaterra, San Albano, la iglesia lleva la advocación de Nuestra Señora de la Vulnerata, cuya imagen preside el camarín de la capilla mayor. Dicha imagen se hallaba en Cádiz en 1596 cuando los soldados del duque de Essex invadieron la ciudad y cometieron todo género de tropelías. Una de ellas consistió en arrastrar por las calles esta sagrada

⁶² F. ALMARCHA VÁZQUEZ: *Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, su cofradía, capilla y culto*, Valencia 1909; Rodrigo PERTEGAS: *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada imagen y de su capilla*, Valencia 1922; Salvador ALDANA FERNÁNDEZ: *Guía artística de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*, Valencia 1981.

⁶³ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid 1967, pp. 98-103.

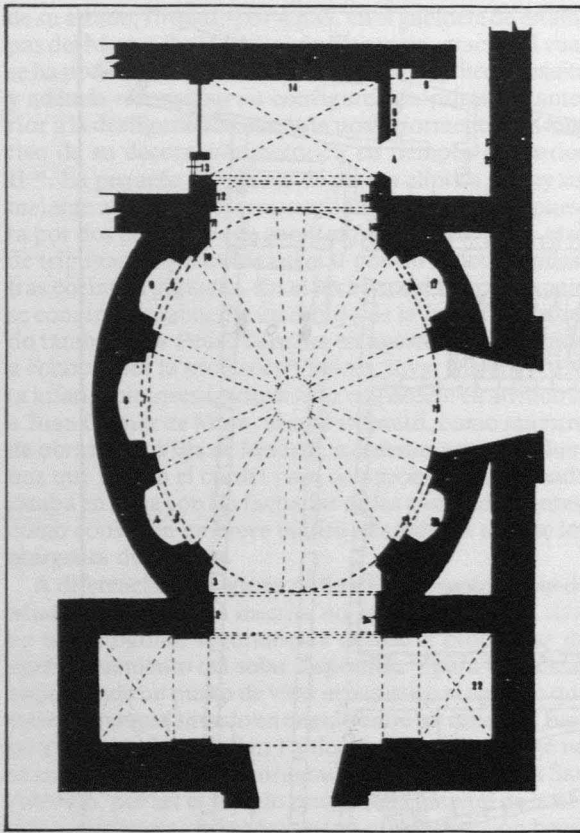


Fig. 19. Planta de la iglesia de San Martín (Lucena).

Fig. 20. Planta de la iglesia de San Felipe Neri (Cádiz).

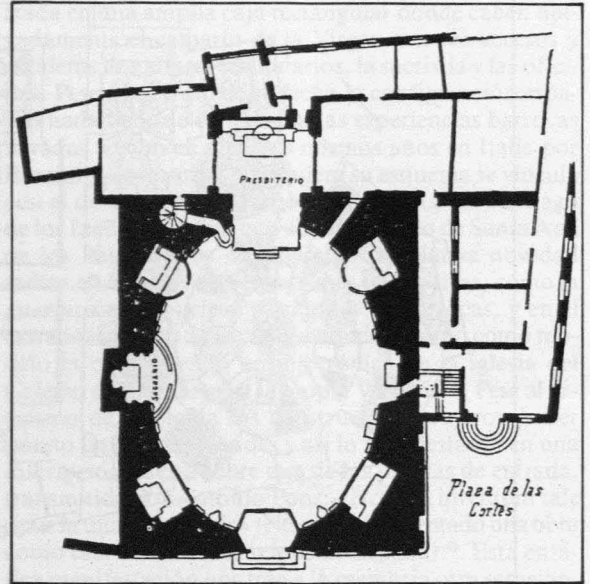


imagen de la Virgen, acribillando bárbaramente su rostro a cuchilladas, sacrilegio que dio origen al correspondiente desagravio por el cual la escultura, después de otras vicisitudes, vino a parar al colegio inglés de Valladolid reclamada por sus individuos. Llegó a él en 1600 y a la solemne fiesta de su colocación asistió el rey Felipe II⁶⁴.

El barroco español no conoció los juegos espaciales con que manejaron en Italia las elipses Bernini y Borromini en Roma y Guarini y Vittone en el Piamonte, interpenetrándolas e intersectándolas en un mismo edificio y, por ello, siguió manteniendo la tipología tradicional de templo ovalado definido sustancialmente por Vignola y Volterra en las últimas décadas del Quinientos, bien que adornándolo con estucos, yeserías, molduras, guarniciones y hojarasca características del casticismo hispano, como en las mencionadas iglesias de los Desamparados y de San Albano. Sin embargo el tema de la iglesia elíptica seguía preocupando y su construcción era reputada como un reto técnico capaz de demostrar la habilidad de un genuino maestro de obras. Por eso en el concurso convocado en 1698 para cubrir la vacante de

aparejador de las obras reales producida por el fallecimiento de Bartolomé Hurtado, la Junta de Obras y Bosques propuso el siguiente ejercicio: «Que dentro de la figura de un paralelogramo superficial, el qual tenga de longitud 150 pies y de latitud 97, sea la disposición de dicho templo en figura oval con quatro capillas y que, atendiendo a las diametrales de dicho óvalo se forme juntamente cruzero para su mayor hermosura, dejando a la referida figura obal toda la magnitud que ser pueda, con advertencia que la monte del alzado ha de ser su corte por las diagonales del óvalo para demostración de la maior habilidad de los Artífices»⁶⁵.

Como se habrá visto la elipse se había de circunscribir en un receptáculo tradicional o paralelogramo, aunque para aumentar la dificultad los concursantes habían de delinear cuatro capillas secundarias en los ejes diagonales y un cruzero en el eje diametral menor. La dificultad se acrecentaba al tener que dibujar la monte según un corte diagonal con objeto probablemente de que se pudiese visualizar una de las capillas secundarias en perspectiva. Al concurso se presentaron Manuel García, Teodoro Ardemans, José de Churriguera, Francis-

⁶⁴ Narciso ALONSO CORTÉS, «Visitas y paseos por Valladolid. Colegios de Ingleses y Escoceses e iglesia de San Antonio Abad», *B.S.C.E.*, n.º 37 (1906), pp. 261-62.

⁶⁵ Javier RIVERA BLANCO, «Nuevos documentos de Teodoro Ardemans, José Churriguera y otros arquitectos cortesanos», *B.S.A.A.*, 1982, p. 446.

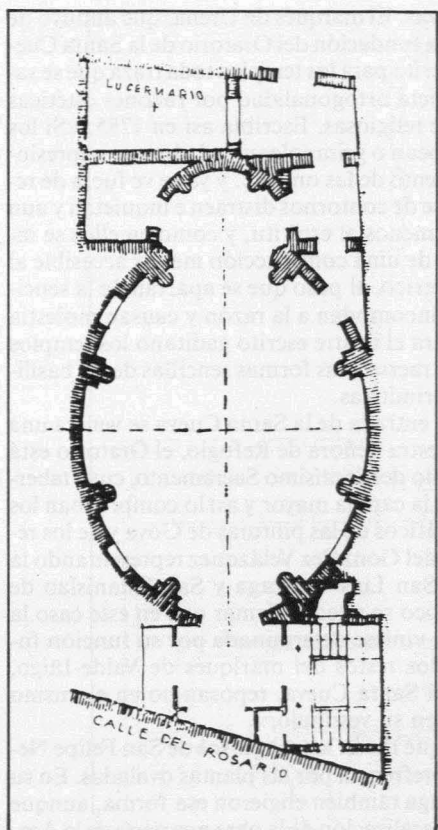


Fig. 21. Planta de la iglesia de la Santa Cueva (Cádiz).

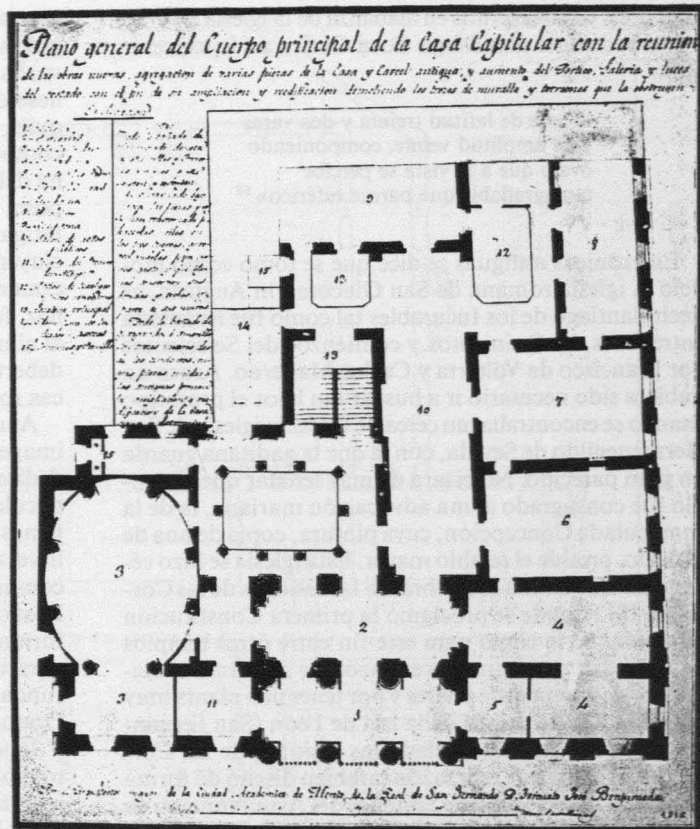


Fig. 22. Planta del nuevo Ayuntamiento de Cádiz.

co Alvarez, Lucas Blanco, Juan de Camporredondo, Fernando Sopena y Manuel Arredondo. Aunque se han conservado los informes que cada uno de ellos presentó en su abono, no ha sucedido así por desgracia con los respectivos dibujos. Sí sabemos que la comisión dictaminadora propuso para la plaza el 5 de marzo de 1700 a Teodoro Ardemans en el primer puesto, a Manuel de Arredondo en el segundo y a José de Churriguera en el tercero, adjudicándosele en definitiva a Ardemans, de quien consta tenía unos conocimientos técnicos y matemáticos superiores a los de sus oponentes.

Por lo que respecta a realizaciones concretas de templos ovalados durante el Setecientos vamos a espiar unos cuantos ejemplos más significativos con el único propósito de demostrar cómo por lo general se mantuvo la tipología que hemos venido llamando «clásica». Tal fue el caso de la iglesia del convento de San Martín de Lucena (Córdoba) que iniciada en 1669 no se concluyó hasta 1726. La planta fue delineada por Juan Trujillo

Moreno y es de forma elíptica incluida en un rectángulo destacando en el eje mayor un profundo porche en un extremo y el amplio presbiterio en el otro. La cúpula se estradosa mediante un tambor exagonal y los muros interiores se hallan cuajados de yeserías en forma de hojarasca barrocas. La advocación de San Martín le vino dada por el fundador del convento don Martín Fernández de Bruselas en honor de su santo patrono, pero al tratarse de un monasterio femenino de Agustinas Recoletas acaso se eligió el esquema elíptico por este motivo⁶⁶.

A comienzos del siglo XVIII iniciaron los religiosos el Oratorio de San Felipe Neri su nueva iglesia de Cádiz que fue consagrada solemnemente el 23 de julio de 1719. Es posible que hiciera el proyecto Vicente Acero pero lo cierto es que el templo fue concluido por Luis Gutiérrez de San Martín, más conocido por el maestro Afanador⁶⁷. Se trata de un templo de grandes dimensiones, de 32 por 20 varas, es decir de unos 26,75 por 16,72 metros,

⁶⁶ Jesús RIVAS CARMONA: *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba 1982, pp. 190-96.

⁶⁷ María PEMÁN, «Contribución al estudio de la arquitectura gaditana: el Maestro Afanador», *A.E.A.*, 1977, pp. 97-109; Antonio BONET CO- RREA: *Andalucía barroca*, Barcelona 1978, pp. 122 y ss. María PEMÁN MEDINA, «La Iglesia de S. Felipe Neri, La arquitectura del templo y su significado a la luz de nuevos documentos», *Boletín del Museo de Cádiz*, n.º 2, 1981, pp. 89-100.

pues unos versos escritos en alabanza de la iglesia en 1720 por el sacerdote don Diego Coca Gatica así lo expresaban:

«Tiene de latitud treinta y dos varas
y de amplitud veinte, componiendo
óvalo que a la vista se percibe
tan agradable que parece esférico»⁶⁸

En crónicas antiguas se dice que se tomó como modelo la iglesia romana de San Giacomo in Augusta, es decir Santiago de los Incurables tal como fue levantada entre fines del Quinientos y comienzos del Seiscientos por Francisco de Volterra y Carlos Maderno. Acaso no hubiera sido necesario ir a buscar tan lejos el prototipo cuando se encontraba tan cerca de Cádiz la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla, con la que la gaditana guarda un gran parecido. No estará de más señalar que el templo fue consagrado a una advocación mariana, la de la Inmaculada Concepción, cuya pintura, copia de una de Murillo, preside el retablo mayor. Esta iglesia se hizo célebre porque en ella se celebraron las sesiones de las Cortes de 1812 donde se proclamó la primera Constitución española. Se la eligió para este fin entre otros templos de la ciudad precisamente en razón de su forma ovalada, por su ausencia de pilares y por tener una planta muy parecida a la del teatro de la isla de León (San Fernando) donde se habían iniciado las sesiones de las Cortes⁶⁹. Sin duda por esta razón también diseñó de forma elíptica el nuevo Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Cádiz en 1816 Torcuato José de Benjumeda⁷⁰. Recordemos a este propósito que la Sala Capitular de la catedral de Sevilla se había hecho doscientos años antes de la misma forma por la comodidad que ésta presentaba para asambleas y reuniones y tampoco estará de más traer aquí a colación el hecho de que en fecha tan temprana como 1619 había trazado Veremondo Resta el Teatro del Corral de la Montería en Sevilla de forma elíptica, teatro del que se conservan la planta y el alzado en el Archivo de Simancas⁷¹.

La iglesia del Oratorio de San Felipe Neri hizo escuela en Cádiz pues de alguna manera a su imitación, aunque como en miniatura, diseñó Torcuato Cayón en 1781 el famoso oratorio alto de la Santa Cueva, que concluyó su discípulo, el referido Benjumeda, dos años después⁷². Aunque este diminuto pero precioso recinto ofrezca ya en su alzado la huella del Neoclasicismo, resulta todavía extraño que en una ciudad como Cádiz, foco de la Ilustración andaluza a fines del Setecientos, se siguiera utilizando una planta ovalada de curvas suaves,

pero al fin curvas. El marqués de Ureña, que anduvo de por medio en la fundación del Oratorio de la Santa Cueva, había proscrito para los templos toda traza que se saliese de la estricta ortogonalidad por razones estéticas quizá más que religiosas. Escribía así en 1785: «Si los contornos serpean o grimpolean... el alma se impresiona del movimiento de las ondas... y ya se ve fuera de reposo. Esta clase de contornos distraen e inquietan y aun fatigan más o menos al espíritu, y como en ellos se incluyen sólidos de una construcción menos accesible al examen geométrico, al paso que se apartan de la sencillez, fatigan e incomodan a la razón y causan molestia al alma»⁷³. Para el ilustre escrito gaditano los templos deberían retrotraerse a las formas sencillas de las basílicas romanas primitivas.

Aunque a la entrada de la Santa Cueva se venera una imagen de Nuestra Señora de Refugio, el Oratorio está dedicado al culto del Santísimo Sacramento, cuyo tabernáculo preside la capilla mayor y así lo comprueban los temas iconográficos de las pinturas de Goya y de los relieves de Ezequiel González Velázquez representando la comunión de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Tampoco se puede afirmar que en este caso la forma ovalada viniese determinada por su función funeraria, pues los restos del marqués de Valde-Iñigo, fundador de la Santa Cueva, reposan no en el mismo Oratorio sino en su vestíbulo.

Ignoro por qué razón los religiosos de San Felipe Neri mostraron preferencia por las plantas ovaladas. En su iglesia de Málaga también eligieron esa forma, aunque lo explique la fiscalización de la obra por parte de la Academia de San Fernando quien encargó la confección de los planos a don Ventura Rodríguez. Este empleó el mismo esquema que en el colegio de Santa Victoria de Córdoba, sólo que en lugar de colocar dos cuerpos cilíndricos en un mismo eje, los de la nave y de la capilla mayor comunicados entre sí, utilizó dos óvalos, el segundo más bien un octógono oblongo parecido al de la comentada iglesia de San Albano de Valladolid. El templo malagueño fue construido entre 1778 y 1785 por Martín de Aldehuela⁷⁴. No he logrado averiguar la advocación exacta de esta iglesia, pero me imagino que originariamente estaría consagrada a la Virgen, si bien la capilla mayor, casi independiente, tiene en el centro el tabernáculo del Santísimo Sacramento. Las pinturas de los altares de la nave, antes de las modernas reformas, estaban dedicadas a misterios marianos y los medios puntos de la capilla mayor a Cristo y los apóstoles. En todo caso no parece que presidiera el conjunto ninguna imagen o cuadro de San Felipe Neri.

⁶⁸ Ricardo MANSO CRIADO: *La iglesia de San Felipe Neri*, ediciones de la caja de Ahorros, Cádiz 1978, p. 24.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36. A. JIMÉNEZ, «Antecedentes formales del Oratorio de San Felipe Neri», *Boletín del Museo de Cádiz*, 4, 1983-84, pp. 113-22.

⁷⁰ Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ: *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz 1974, pp. 66 y ss.

⁷¹ M. C. ALVAREZ TERÁN: *Archivo General de Simancas. Catálogo XXIX: mapas, planos y dibujos*, Valladolid 1980, n.º 196, p. 230; Víctor PÉREZ ESCOLANO: *Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla 1977, p. 48.

⁷² Ricardo MORENO CRIADO: *La Santa Cueva y sus Goyas. Guía histórico-artística*, Cádiz 1977; Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, *op. cit.*, pp. 91 y ss.

⁷³ MARQUÉS DE UREÑA: *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Madrid 1785, pp. 105-06.

⁷⁴ ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga 1981, pp. 242 y ss.

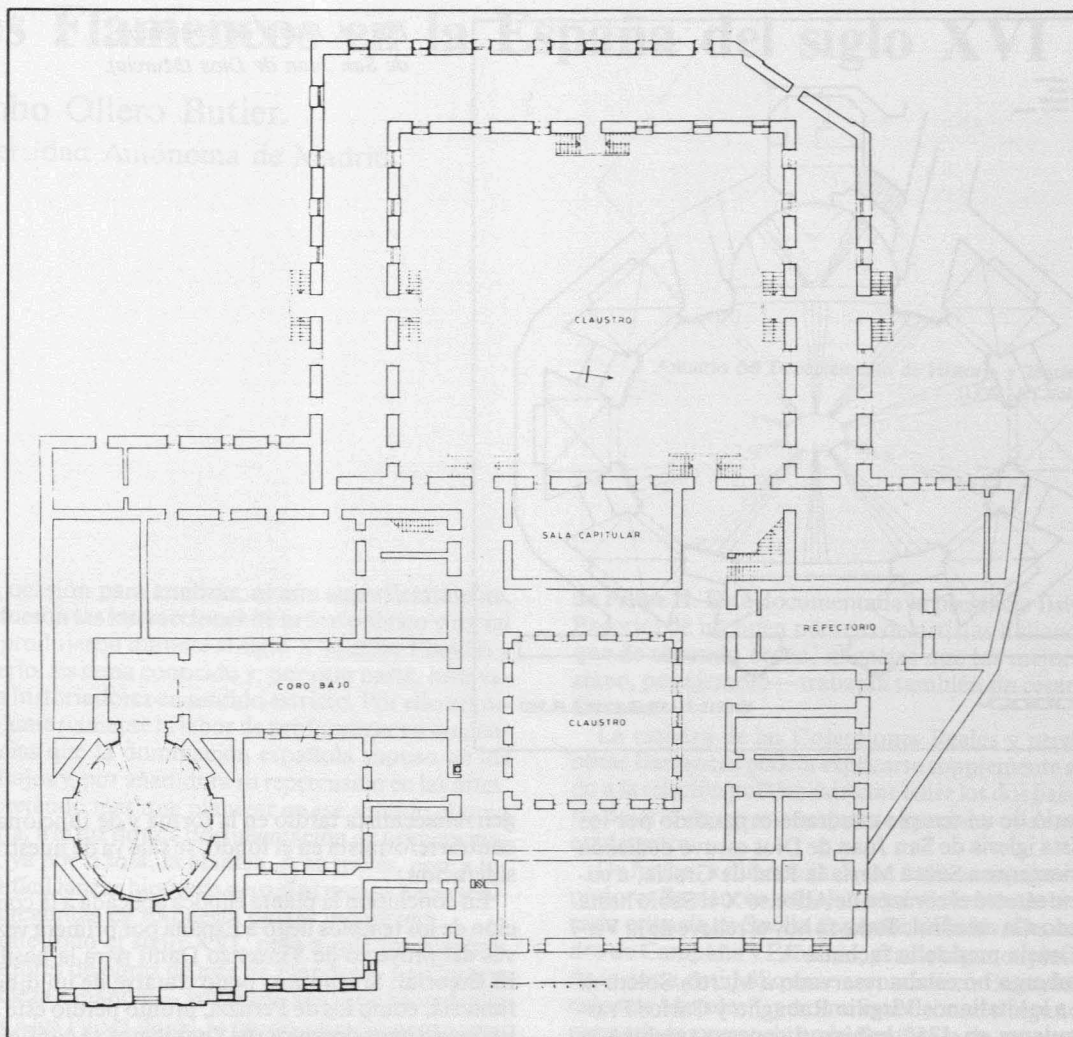


Fig. 23. Planta del convento e iglesia de Santa Ana (Valladolid)

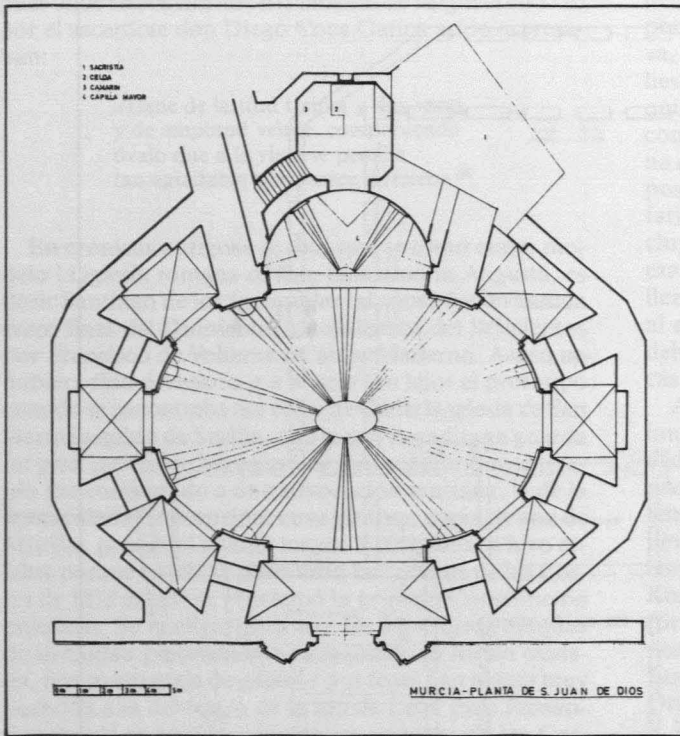
Podríamos aducir otros muchos ejemplos de iglesias o capillas edificadas durante el Setecientos conforme al prototipo tradicional, como la de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, diseñada en 1780 por Francisco Sabatini y levantada por Francisco Balzania y Manuel Mariátegui. Hoy en día lleva la advocación referida pero primitivamente la iglesia y el convento de religiosas bernardas estuvieron dedicados a la Virgen con el título de Nuestra Señora de la Consolación⁷⁵. Otro es el de la iglesia de San Juan de Dios en Murcia, planeada y construida por Martín Solera entre 1745 y 1781. Solera conocía bien la curiosa plaza elíptica de Camachos

planificada por su maestro Jaime Bort para urbanizar el barrio murciano del Carmen, pero además tenía una fuerte erudición libresca pues en su biblioteca se han localizado tratados como el de Andrea Pozzo y Guarino Guarini⁷⁶. Acaso por esto su iglesia no está dispuesta con el eje mayor dirigido al presbiterio sino, como había hecho Bernini en San Andrés de El Quirinal, en relación opuesta. Como en el prototipo romano la iglesia murciana anuda estrechamente mediante el eje menor de la elipse el vestíbulo con el presbiterio, estableciéndose así una distorsión espacial que, en lugar de producir el efecto de una iglesia longitudinal inflada, suscita

⁷⁵ M. ALCOCER, «El Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana», *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valladolid*, n.º 3 (1925), pp. 10 y ss. Juan José Martín González y Francisco de la Plaza, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid, Catálogo Monumental de Valladolid*, t. IX, Valladolid 1987, pp. 7-23.

⁷⁶ Concepción DE LA PEÑA VELASCO, «La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras murciano del siglo XVIII», *Imafronte*, n.º 1 (1985), pp. 73-86.

Fig. 24. Planta del convento de San Juan de Dios (Murcia).



el contrario de un templo cuadrado expandido por los lados. Esta iglesia de San Juan de Dios estuvo dedicada originariamente a Santa María la Real de Gracia, a cuyos pies se enterró el corazón de Alfonso X el Sabio hasta su traslado a la catedral. Todavía hoy el relieve de la Virgen de Gracia preside la fachada ⁷⁷.

Sin embargo no estaba reservado a Martín Solera ni siquiera a los italianos Virgilio Rabaglio y Carlos Frascina, quienes en 1752 habían dispuesto también la capilla oval del palacio de Riofrío destacando el eje menor, revolucionar el esquema clásico de templo elíptico en España ⁷⁸. El primer experimento de jugar con una serie de elipses intersecadas definiendo un auténtico espacio barroco fluido y dinámico lo llevó a cabo, más tempranamente de lo que se ha supuesto, Pedro de Ribera cuando diseñó en 1735 la iglesia de San Antón del Colegio de las Escuelas Pías de Madrid, aunque el diseño no pasó a la fase de proyecto y el templo realmente edificado sólo tradujo una mínima parte de sus ideas ⁷⁹. Siguieron a este experimento los llevados a cabo por Giacomo Bonavia en la iglesia de los santos Justo y Pastor y por Ventura Rodríguez en la de San Marcos, ambas en Madrid. Pero esta nueva tipología de iglesias elípticas que rompe por completo el esquema de la tradición anterior, de ori-

gen renacentista tardío en la forma y de funcionalismo contrarreformista en el fondo, se sale ya de nuestra consideración.

En conclusión la planta elíptica aplicada a la construcción de los templos llegó a España por primera vez a través del proyecto de Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial. Si entonces pudo tratarse de un dibujo de fantasía, como los de Peruzzi, pronto perdió este signo. En los últimos decenios del Quinientos se configuró un tipo de iglesia que fuese un compromiso entre la planta centralizada del Renacimiento y la orientada hacia la capilla mayor según las directrices del Concilio de Trento, tipo que se acabó imponiendo como una alternativa a la iglesia basilical de cruz latina porque conjugaba, mejor que ella, novedad y funcionalidad. Este fue el principal motivo de su persistencia al que acaso se añadió, por la gracia femenina del contorno del óvalo, el de poder emplearse en santuarios consagrados a la Virgen con los que se avenía mejor simbolismo de su figura geométrica. Al menos en España una buena parte de las iglesias elípticas analizadas estuvieron dedicadas a la Virgen. En cambio no parece que el esquema ovalado se concibiese ni se utilizase como alternativa a la planta centralizada en un sentido simbólico funerario.

⁷⁷ María del Carmen SÁNCHEZ—ROJAS FENOLL, «Estudio sobre la iglesia de San Juan de Dios de Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1971-1972, pp. 143-59.

⁷⁸ María Teresa RUIZ ALCÓN, «El Palacio de Riofrío», *A.E.A.*, 1963, pp. 281-96.

⁷⁹ El dibujo de Pedro de Ribera que obra en el Archivo Municipal de Madrid fue dado a conocer por Agustín GÓMEZ IGLESIAS, «La calle de Hortaleza», *Villa de Madrid*, n.º 20-21 (1972), pp. 38-52.