

Iglesia de las capuchinas de Huesca, armonía y proporciones

◆ Celia Fontana

Según Vitruvio, el arquitecto tiene la capacidad de ver en su mente la obra arquitectónica terminada y las diversas razones de su belleza (venustas), que son esencialmente matemáticas. Esas razones, medidas en números y proporciones, crean armonía y son la base de la belleza objetivable, cualidad estética primordial de la producción artística occidental hasta finales del siglo XVIII. Lo anterior tiene como consecuencia que el trazado armónico de los edificios sea una cuestión fundamental que completa la trilogía de propiedades que desde Vitruvio se ha observado en toda construcción de corte clásico: resistencia, funcionalidad y belleza (firmitas, utilitas, venustas). Si la obra arquitectónica respondía a estas pautas esenciales, entonces merecía perdurar en el tiempo y además era considerada como artística.

No se ha hecho hasta el momento la historia de las proporciones armónicas aplicadas a la arquitectura occidental, pero sí se han realizado numerosos estudios parciales y sobre todo específicos de obras concretas que, reunidos, permiten esbozar un panorama genérico.¹ Como es sabido existen dos sistemas proporcionales: uno numérico, en el que se basan las armonías musicales, de

razones conmensurables, y otro geométrico, de razones inconmensurables. Los interiores de los edificios, tanto en planta como en alzado, responden a la aplicación de uno de esos sistemas o a la combinación de ambos. Será la tradición, así como las distintas condiciones sociales, culturales y religiosas —interpretadas por los artistas y, en su caso, por los teólogos—, los factores que

¹ Esteban, J. F., “El control del espacio arquitectónico en las iglesias-salón españolas. Algunos ejemplos”, en Lacarra, C. y C. Jiménez (coords.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Institución Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2004, pp. 85-113.

◆ Profesora-Investigadora, Facultad de Artes



determinen las proporciones utilizadas en cada caso concreto.

La mayor parte de la gran arquitectura del siglo XVI español es religiosa y el principal edificio la iglesia, en sus diversas modalidades: parroquial, colegiata, catedral y conventual, fundamentalmente. En algunos casos, el sistema de diseño empleado está basado todavía en una forma geométrica generalizada desde la Edad Media, el triángulo equilátero, símbolo de la Trinidad. Pero para entonces, según Juan Francisco Esteban, lo habitual es que la figura geométrica básica sea el cuadrado, expresión de la sabiduría y estabilidad de Dios. Las iglesias se acomodan a una planta de salón que si es de gran tamaño, suele componerse de un rectángulo doble —formado por dos cuadrados— o próximo a él, y si es de medianas dimensiones usa este mismo esquema o un rectángulo de razón $3/2$ (*sesquialtera*). A partir de esa idea se calculaban las otras medidas y proporciones esenciales: la longitud de los tramos en que se divide el interior; la altura del edificio en sus distintas secciones; el diámetro de los soportes (pilares o columnas) y también el espesor de los muros y los contrafuertes. Rodrigo Gil de Hontañón permite deducir estas normas básicas a partir de las iglesias del siglo XVI, las cuales reproduce en su tratado de 1681.

En el siglo XVII, la planta utilizada en las iglesias ya no es primordialmente la de salón, sino la

de cruz latina con crucero saliente, pero el cuadrado sigue en la base de su concepción armónica. Algunos tratadistas y teóricos orientaron a los prácticos de la arquitectura en aquellas proporciones adecuadas para cada espacio y función. Este es el caso de fray Lorenzo de San Nicolás, fraile agustino descalzo, que escribió un importantísimo tratado en dos partes, titulado *Arte y Uso de Architectura* (Madrid, 1639 y 1664).² El experto recomienda que cuando se vaya a construir una iglesia de cruz latina en su versión más sencilla, se tome como patrón de base el ancho de la nave y con esta medida se diseñe el espacio congregacional en proporción dupla, es decir, sumando dos cuadrados de un ancho de lado. Si la iglesia contaba con pórtico de acceso, entonces el espacio podría aumentarse en medio cuadrado más y sobre él cargar la mitad del coro. De esta manera, el conjunto “queda más señoril”. El crucero estará constituido por un tercer cuadrado, y la capilla mayor y los brazos del crucero tendrían de profundidad la mitad de dicha proporción. Nada se dice de la altura utilizada en el edificio, pero lo más habitual era darle también la medida del patrón, es decir, el ancho de la nave.

El caso que expongo a continuación sobre la arquitectura religiosa del siglo XVII en Huesca, España, trata de la iglesia de la comunidad de monjas capuchinas, una de las órdenes de la gran familia franciscana que se caracteriza por su po-

² San Nicolás, L. de, *Arte y Uso de Architectura*, edición facsímil, Madrid, 1639 y 1664; Albatros, Valencia, parte 1, 1989, pp. 27-29.

breza y austeridad extremas. Si la obra merece destacarse no es por las obras artísticas que acabó atesorando —hoy reubicadas en un nuevo edificio— sino por algo tan intangible como necesario a la buena arquitectura: el control del espacio arquitectónico.³

Sublime en su humildad

Como consecuencia de los procesos desarmotizados, iniciados en 1836, los edificios de religiosos que poblaban la ciudad de Huesca en el siglo XVII desaparecieron total o parcialmente. Los de monjas, sin embargo, se conservaron porque sus moradoras, tras muchas peripecias y sinsabores, siempre lograron recuperarlos para la clausura, librándolos así de una segura destrucción. Una de las cinco comunidades oscenses que superaron ese difícil periodo fue la de capuchinas, aunque finalmente cedió ante las presiones del urbanismo desarrollista de mediados del pasado siglo en España. En virtud de esas circunstancias, el convento fue vendido y en 1977 fue derribado todo el complejo a excepción de la iglesia. Para entonces, la comunidad había construido ya una nueva residencia fuera del recinto urbano y se había trasladado a ella junto con todo el mobiliario y objetos de culto. En 1993 incluso la iglesia estuvo a punto de ser demolida, pero afortunadamente una acción coordinada entre

las distintas administraciones públicas y un informe técnico, basado en los datos que se presentan a continuación, logró convencer de su importancia y la libró de desaparecer definitivamente.

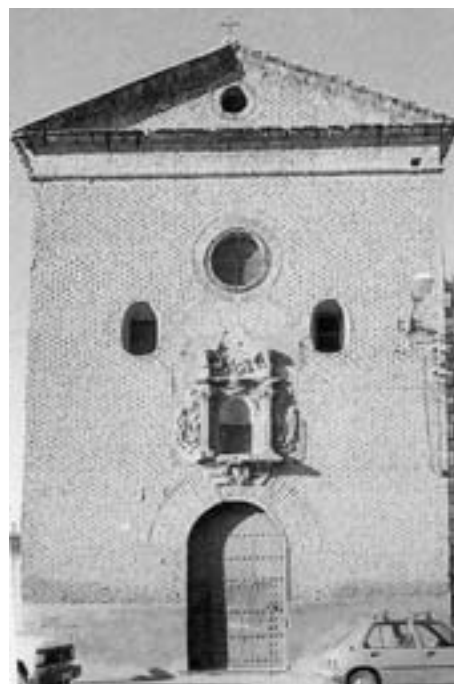
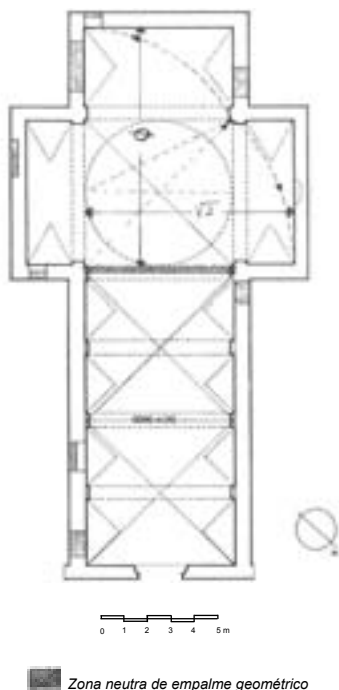
La iglesia fue levantada entre 1668 y 1671 con fachada a la calle del Coso, la principal de la ciudad, entre la pared vieja del convento y la casa del capellán. Sólo se tiene noticia de aspectos tangenciales de su construcción y, como también resulta desgraciadamente habitual en estos casos, no se sabe quién la diseñó ni qué maestros intervinieron en su fábrica. Las escasas referencias documentales señalan preferentemente a los promotores, los condes de Atarés, don Juan Sanz de Latrás y doña Magdalena Sanz de Latrás y Agullana. La noticia más importante es que el conde, en su último testamento del 26 de agosto de 1666, consignó 800 libras para la fábrica de la iglesia. A pesar de no disponer de los datos del contrato de obras, todo parece indicar que los ejecutores testamentarios se responsabilizaron del encargo y dispusieron sobre el plan general; es de suponer también que se hizo teniendo en cuenta el proceder de la Orden en esta materia.

La primera piedra fue bendecida el 13 de abril de 1668 por el obispo de Huesca, don Fernando de Sada y Azcona. En mayo, el perímetro de la cimentación estaba abierto hasta la línea de fachada

³ El estudio completo de la iglesia y el convento está en Fontana Calvo, M. C., *Las clausuras de Huesca en el siglo XVII*, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, 1998, pp. 131-159.

que, por salir a una vía pública —al Coso—, necesitó de licencia expresa del Concejo para alinearse. Dos años más tarde, a fines de 1670, las obras estaban tocando a su fin. Así lo comunicaron las monjas al Concejo en un memorial donde solicitan alguna ayuda para construir la “escala santa”, practicada detrás del brazo del crucero del lado del evangelio, y que accedía a una tribuna superior desde la que escuchaban misa las enfermas. Llegado este punto, la consagración de la nueva iglesia se retrasó porque las religiosas tuvieron muchos problemas para conservar en ella los restos mortales del conde de Atarés, quien había manifestado en el citado testamento su voluntad de reposar definitivamente

junto a sus padres en la iglesia de otra localidad. Meses después, solucionado el problema satisfactoriamente para los intereses de las monjas, la solemne ceremonia de consagración tuvo lugar el 13 de septiembre de 1671, y se prolongaron los festejos por espacio de tres días. El primer día hizo la fiesta el cabildo de la catedral, el segundo don Artañ de Azlor, señor de Panzano, y el tercero el convento. De acuerdo a las fechas señaladas, la iglesia de Huesca es en la actualidad la más antigua de las conservadas en Aragón, pues la de Zaragoza, que se construyó con anterioridad, ha desaparecido, y la de Calatayud, que se comenzó por los mismos años, se terminó algo después, en 1684.



El edificio responde a la clásica planta de cruz latina con crucero saliente y sin capillas laterales entre los contrafuertes. Esta modalidad es muy habitual en las iglesias de órdenes femeninas mendicantes reformadas, porque en ellas no se planificaban espacios privados, ya fueran para devotos particulares o para colectivos, tales como cofradías, que deseaban contar con capilla funeraria propia en esos recintos. Dado que estas iglesias eran mucho más íntimas y recogidas que las de frailes —que sí permitían cesiones como las señaladas— eran innecesarias las capillas en derredor.

La construcción es de una sola nave con crucero, cuatro tramos y coro alto sobre los dos tramos de los pies. La nave y el presbiterio se cubren con bóveda de lunetos, mientras el centro del crucero soporta cúpula sobre pechinas, trasdosada por cimborrio al exterior. Los muros son austeros, totalmente exentos de decoración, animados sólo por pilastras y entablamento perimetral de orden toscano. Este orden severo, de acuerdo a la valoración de los órdenes de origen vitruviano, se tenía en la época por el más adecuado para iglesias de frailes y también para monjas descalzas, por suponerles un rigor y fortaleza viriles.

La sencillez es también la nota dominante en el exterior. La fachada principal está construida en ladrillo sobre un basamento de piedra, y se ajusta a uno de los diseños más sencillos, el que está conformado por un rectángulo rematado con frontón recto. El único elemento que rompe la severidad

de este lienzo es una hornacina donde las monjas colocaron una imagen de la Virgen del Pilar —titular del convento— muy querida para ellas pues había pertenecido a la fundadora.

Simplicidad y pobreza se aúnan en este edificio con el principio que debía estar presente en todo trazado arquitectónico que se preciara: la belleza. El diseño utilizado sigue básicamente las pautas dadas por fray Lorenzo de San Nicolás. Por ello, su espacio interior se organiza básicamente en función de tres cuadrados del ancho de lado, dos para la nave, uno para el crucero y proporciones cercanas al medio para la cabecera y para cada uno de los brazos del crucero. Las orientaciones del teórico sirvieron como esquema pero no como modelo, porque se introdujeron en el trazado algunos refinamientos geométricos que no están contemplados en el marco general, con la finalidad específica de destacar la sacralidad de un determinado ámbito. El diseño utilizado en la iglesia de las capuchinas combinó los dos sistemas proporcionales: el aritmético —que se usó para la nave— y el geométrico —empleado en el crucero y en la cabecera. De esta manera se logró una diferenciación de ambientes muy significativa. Siempre tomando las medidas interiores, la nave, el espacio destinado al pueblo, se trazó en proporción doble, o lo que es lo mismo, en relación al diapasón de las armonías musicales. La nave, a su vez, se organizó en cuatro tramos que resultan de dividir a la mitad cada uno de los cuadrados. Sin embargo, la cabecera y el crucero es-



tán compuestos a partir de una ordenación geométrica desarrollada en función del tercer cuadrado, el del crucero. La profundidad de la cabecera se ha obtenido trazando el radio de $\sqrt{5}/2$, por lo que la suma de los dos espacios —crucero y cabecera— es cero: la divina proporción o número de oro; y la correspondiente a cada brazo del crucero es el radio de $\sqrt{2}$. Para que sea más evidente el distinto tratamiento aplicado a cada uno de los dos ámbitos —nave y cabecera— entre ellos existe una pequeña zona neutra. La altura de la nave es igual a su anchura y la cúpula es una semiesfera perfecta, sostenida por arcos torales sin peralte.

Los recursos visuales actúan en la misma línea de diferenciar y resaltar la parte principal, dentro de la estética de templo contrarreformista. Se plantea un interior sugestivo a los sentidos, con pautas de observación muy concretas. La irregular distribución de los vanos (tres en la fachada y uno en cada lado del crucero) condiciona un espacio que se desarrolla en profundidad y donde los contrastes lumínicos acentúan el dramatismo. Se revela un gran contraste, con zonas de absoluta penumbra y otras subrayadas por la luz. Esto hace que el recorrido se plantee como un camino ascendente desde la zona de acceso —en completa oscuridad y desde la que sólo es posible una visión parcial— hasta la concentración de luz en el crucero y en la cabecera, donde se disponían las piezas principales del mobiliario litúrgico: el retablo mayor de la Virgen del Pilar y los laterales de los san-

tos franciscanos fundadores, San Francisco y Santa Clara. Todas estas características, combinadas con el marco arquitectónico específico (una sola nave algo corta y de relativa anchura y un crucero amplio) evita una tensión de auténtico choque entre las zonas, un juego plástico que, por el contrario, se favoreció desde la normativa de otras órdenes, como la de los carmelitas descalzos. En las iglesias de los reformados del Carmen, tanto de hombres como de mujeres, la nave muy estrecha y alargada y el crucero apenas desarrollado, propician un espacio mucho más dramático y esencialmente tenebrista, con efectos lumínicos más contrastados que los apreciables en la iglesia de las capuchinas. Esta interpretación de la capacidad valorativa de la luz, combinada con la cambiante percepción del espacio, ofrece al creyente una lectura unitaria y, sobre todo, dinámica y progresiva del recinto sacro. En definitiva, una percepción de la obra profundamente barroca.

Cabe cuestionarse si el esquema general, y en especial el sistema proporcional de la iglesia estudiada, fueron soluciones ideadas para este caso particular, o bien se acomodaban a la práctica habitual en la Orden. Todo parece apuntar hacia la primera hipótesis, porque la regla de las capuchinas no expresa ningún tipo de diseño ni de medidas estándar, y las pocas iglesias que sirven de marco comparativo no son similares a la de Huesca. Como es habitual en el ámbito franciscano, las soluciones en materia de construcción son muy diversas,

lo que hace difícil reconstruir no ya normas, sino siquiera usos y costumbres en arquitectura. Y si esta particularidad es cierta para el caso de las comunidades masculinas, más lo es todavía para el de las femeninas, que de por sí ya estaban menos reguladas en todas las órdenes, porque de hecho dependían, para su fundación y mantenimiento, de particulares que imponían en muchas ocasiones unas determinadas características.

Este parece ser el caso de la iglesia de Calatayud, en Zaragoza que, pese a ser próxima en fechas, es distinta a la de Huesca incluso en planta, pues posee capillas laterales, quizás porque las impuso el promotor de la iglesia.⁴ Por el contrario, la de Barbastro en Huesca tiene un diseño más parecido al estudiado aquí, pero su sistema perspectivo está ya enmarcado en los postulados dieciochescos, y sobresale la cúpula de lunetos asentada sobre arcos torales peraltados. Además, por lo que se refiere específicamente a proporciones armónicas, en ninguno de los casos se utilizó la divina proporción en el diseño de la cabecera. Dentro de este panorama, menguado por la desaparición de edificios clave, la iglesia de Huesca constituye una singularidad muy destacable dentro de la Orden capuchina.

Lo que se tradujo a armonía en el edificio son conceptos cristianos básicos, reforzados por la Contrarreforma y el Barroco triunfante. La parte de oración, la nave destinada a los fieles, recoge las razones y cocientes de números enteros (2/1 y 3/2), cocientes racionales y limitados como el mismo hombre, y el sistema de las armonías musicales, símbolo de la composición del cosmos y del hombre como obra de Dios. Por el contrario, a la zona del crucero y la cabecera, la del sacrificio de la misa y la teofanía, le corresponde la figura de la cúpula, circular y esencialmente infinita, y las razones inconmensurables que expresan simbólicamente la presencia de Dios.⁵

De esta manera, la iglesia de las capuchinas se convierte en ejemplo perfecto de la iglesia conventual contrarreformista; concentra la teatralidad de unos pocos pero sabiamente utilizados recursos lumínicos y visuales, y adapta el significado más profundo de los distintos sistemas proporcionales. El profundo sentido teológico que impregna el diseño, unido a la economía de medios propia de la Orden, contribuyeron a que esta iglesia fuera entendida en la época como sublime en su humildad.

⁴ Borrás, G. M. y G. López, *Guía monumental y artística de Calatayud*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1979, p. 138.

⁵ Esteban, J. F., *op. cit.*, p. 91.