

■ La evolución de las iglesias de planta ovalada.  
Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro  
Fontane

Javier Cuevas del Barrio  
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Arquitectura Barroca/ Borromini

RESUMEN

*La planta ovalada es una de las tipologías más características del lenguaje manierista en arquitectura. Las causas de su aparición son de diversa índole, desde las ideológicas a las formales. Los ensayos teóricos de Peruzzi y, sobre todo, de Serlio fueron llevados a la práctica en Roma por Vignola y Francesco Capriani da Volterra. Esta experiencia manierista será clave para entender la génesis geométrica de la planta de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini.*

ABSTRACT

*The oval floor is one of the most characteristic typology of the mannerist language in Architecture. The reasons of its appearance are owing to its varied nature, from ideological to formal ones. Peruzzi's theoretical essays and, above all, Serlio's ones which were carried out in action by Vignola and Francesco Capriani da Volterra in Rome.*

*This mannerist experience will be the key to understand the geometric genesis of San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini's floor.*

El empleo de la planta central por cuestiones formales, funcionales o simbólicas, ha estado presente en la historia de la arquitectura a lo largo de muchos siglos<sup>1</sup>. Durante la segunda mitad del siglo XVI y el comienzo del siglo XVII asistimos a una evolución de la planta central a la ovalada en una época, el paso del Manierismo al Barroco, en la que el empleo de esta forma arquitectónica se debe a diversas causas que trataremos de analizar.

Del clasicismo renacentista se heredó el círculo como forma perfecta, cuya

\* CUEVAS DEL BARRIO, J. "La evolución de las iglesias de planta ovalada. Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane", *Boletín de Arte* nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 105-126.

<sup>1</sup> Para una introducción al estudio de la planta centralizada véase LOTZ, W. "Notas sobre las iglesias de planta central del Renacimiento", LOTZ, W. *La arquitectura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Hermann Blume,

armonía absoluta procedía de la concepción cósmica de un mundo considerado como un todo ordenado. Derivada de ese empleo de la planta central, y gracias al *ingegno*<sup>2</sup> manierista, la forma elíptica se difundió a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Los primeros dibujos de Peruzzi<sup>3</sup>, o las propuestas teóricas de Serlio<sup>4</sup> responden a unas fantasías que Vignola, más adelante, llevará a cabo. Nuestro estudio pretende relacionar esa teoría con la práctica vignolesca en Sant'Andrea in via Flaminia (terminada en 1554) y Sant'Anna dei Palafrenieri (planos de 1572)<sup>5</sup>; continuar con el análisis de la planta de Francesco Capriani da Volterra para San Giacomo degli Incurabili<sup>6</sup>; y, después de introducirnos en la praxis manierista, ver la actitud de los arquitectos barrocos frente a esta tipología arquitectónica. La complejidad y grandeza de la planta de San Carlino de Borromini hará que nos centremos

1985. LICHT, M.: *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo architettonico nel Rinascimento*. Florencia, Leo S. Olschki, 1984; WITTKOWER, R.: "La iglesia de planta central y el Renacimiento", *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Forma, 1995. Vitruvio, a pesar de que no incluye los templos circulares entre los siete tipos de templos que comenta en el Libro III, sí los nombra junto a los templos toscanos en el Capítulo VII del Libro IV. Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, manuscrito de 1442-1452, primera edición en forma de libro en 1485) incluye el círculo como una de las nueve figuras básicas para las iglesias. Filarete (*Trattato di architettura*, escrito entre 1450-1465), siguiendo a Alberti, también habla de la importancia de esta figura, al igual que Francesco di Giorgio Martini (*Architettura civile e militare*, último tercio del siglo XV), que entre los tres tipos fundamentales de iglesia –de planta redonda, de planta rectangular y la combinación de ambas– destaca la central como la más perfecta. Ninguno de los tratados de los grandes maestros del pleno Renacimiento llegaron a concluirse. A pesar de ello, contamos con numerosos dibujos de artistas como Leonardo o Peruzzi que evidencian sus posicionamientos teóricos. Además, la difusión de la obra de Vitruvio, a través de las numerosas traducciones y anotaciones de su trabajo, ejercerá una función esencial en la arquitectura del Renacimiento y posterior.

El desarrollo de la tipología central no sólo se aprecia en la teoría, sino también en la práctica. El Panteón, como máximo ejemplo conservado de la arquitectura imperial, es a la arquitectura centralizada del Renacimiento, lo que Vitruvio, como único tratado de arquitectura conservado de la Antigüedad, es a la teoría y práctica de la arquitectura de la Edad Moderna. Teniendo siempre presente la influencia del Panteón, la evolución del uso de la planta central comienza con las primeras apariciones en la primera mitad del siglo XV –de las que debemos destacar la planta de Brunelleschi para S. María degli Angeli en Florencia– y se culmina con la gran proliferación que se produce alrededor del año 1500 –cuyo máximo exponente será la planta del Tempietto di San Pietro in Montorio (1502) de Bramante.

<sup>2</sup> Para el estudio de la terminología y el vocabulario artístico del Renacimiento es imprescindible la obra de MONTIJANO GARCÍA, J. M.: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Málaga, Universidad, 2002.

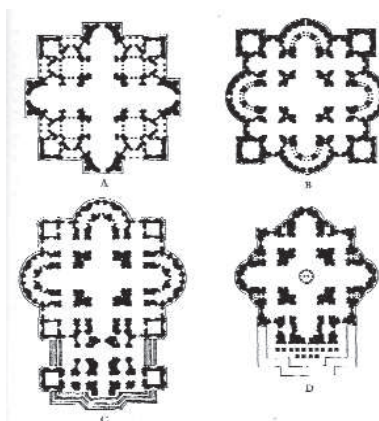
<sup>3</sup> Baldassare Peruzzi (1481-1536) realizó diversos dibujos para San Giovanni dei Fiorentini y para San Pedro en los que aparece la planta oval pero aplicada a estructuras secundarias como las capillas laterales.

<sup>4</sup> Dichas propuestas teóricas de Sebastiano Serlio (1475-1554) sobre la planta oval vienen recogidas, como veremos más adelante, en el Libro V de su tratado. SERLIO, S.: *Il Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale si tratta di diverse forme de'tempi sacri secondo il costume christiano & al modo antico... traduct in francois por Ian Martin*. Edición francesa de Jean Martín. París, d'imprimiere de Michel de Vascosan, 1547 [ed. española de Carlos Sambricio y Fausto Díaz Padilla, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986]

<sup>5</sup> Dichas iglesias, como veremos más adelante, serán los primeros ejemplos de edificios de planta oval. De esta forma Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) estaba llevando a la práctica las propuestas teóricas formuladas por Serlio pocos años antes.

<sup>6</sup> Los planos de Francesco Capriani da Volterra (c. 1530-1594) son de 1592. La iglesia fue finalizada en 1600 por Carlo Maderno.

1. Proyectos para San Pedro del Vaticano de (A) Bramante, (B) Peruzzi, (C) Antonio da Sangallo il Giovane, (D) Miguel Ángel.



en ella para intentar desgranar su génesis.

Nuestra pretensión no es realizar un simple análisis formal evolutivo, sino que, al mismo tiempo, queremos tratar de entender por qué se dan esos cambios formales, a qué causas se deben. No debemos olvidar la influencia de los principios divulgados por el Concilio de Trento, por los que la Sagrada Forma, uno de los puntos conflictivos entre la iglesia católica y la reformista, debía ser colocada en un lugar protagonista. Así, los arquitectos potencian el eje longitudinal del edificio para que la mirada del fiel se dirija, nada más entrar, hacia el altar mayor donde se sitúa el cuerpo de Cristo. De esta forma, podemos entender la planta oval como la fusión de la planta central clásica y esa necesidad de potenciar el eje longitudinal del edificio. Además, la planta oval contiene ese punto de fantasía e *ingegno* tan característicos del Manierismo y del Barroco. A pesar de esto, habrá casos en los que se potencie el eje transversal, como en Sant'Andrea del Quirinal (1658) de Bernini.

En el 315 d.C. Constantino mandó construir una gran basílica en el Vaticano sobre pequeñas construcciones que, como el nuevo edificio constantiniano, rememoraban la muerte de San Pedro en el 64 d.C.<sup>7</sup> El sucesor de la iglesia de Cristo fue martirizado en el circo de Nerón que se encontraba en el Vaticano. La basílica paleocristiana sufrió diversas modificaciones a lo largo de la Edad Media, cuando entró

<sup>7</sup> Para un recorrido a través de la historia de la construcción de San Pedro del Vaticano, desde los orígenes de la basílica constantiniana hasta las últimas intervenciones, pasando por el período fundamental de la Edad Moderna, véase CARPICECI, A.: *La fabbrica di San Pietro. Venti secoli di storia e progetti*. Florencia, Bonechi Editore, 1983.

en un proceso de decadencia. Tras algunos intentos anteriores, entre los que destacan el del papa Nicolás V<sup>8</sup>, fue Julio II a principios del siglo XVI quien decidió demoler el viejo edificio para construir un nuevo templo, acorde con la dimensión que estaba tomando la Iglesia en la época moderna. El proyecto se lo encargó a Donato Bramante, que apostó por una planta de cruz griega, en clara referencia al edificio por excelencia de la Antigüedad, el Panteón<sup>9</sup> [1]. De esta forma, se confirma en Roma el edificio de planta central como el ideal máximo de la arquitectura religiosa con la construcción de San Pedro. Además, se forma en torno a Bramante un grupo de arquitectos jóvenes que recogen directamente, en la obra vaticana, sus enseñanzas: Baldassare Peruzzi (conocido ya por haber construido en 1505 la villa de Agustín Chigi, posteriormente conocida como Villa Farnesina), Antonio da Sangallo *il Giovane*, Jacopo Sansovino y, desde 1508, Rafael<sup>10</sup>.

Tras la muerte en 1514 de Bramante, el nuevo papa León X designa a Rafael (por recomendación del propio Bramante) y a Giuliano da Sangallo como continuadores del proyecto, en el que entra Fra Giocondo. Éstos se decantan por una planta de cruz latina<sup>11</sup>. Después el proyecto será continuado por Baltasar Peruzzi que vuel-

<sup>8</sup> En 1447 es elegido papa Nicolás V, una época en la que Europa pasaba por complicados momentos políticos y eclesiásticos. Dos años más tarde, Nicolás V proclamará el Jubileo Universal para celebrar el fin del Cisma, reivindicar a Roma como la capital del cristianismo y al papa romano como el vértice principal de la iglesia universal. La contribución más importante de Nicolás V en el campo de la literatura y la educación fue, sin duda, la creación de la Biblioteca Vaticana. También es importante la contribución en la arquitectura y las artes, ya que había pasado más de un siglo desde que Roma no había sido gobernada por un Papa con un interés tal por la vida cultural de la ciudad. Esa actividad constructora se describe pormenorizadamente en la biografía escrita por su contemporáneo Giannozzo Manetti, humanista y político florentino (Cfr. MONTIJANO GARCÍA, J. M.: *Vita Nicolai V Summi pontificis de Giannozzo Manetti*. Málaga, Universidad, 1995) El proyecto más importante de este papa-arquitecto (que nos remite al Adriano arquitecto de la Roma imperial, y se adelanta al Rey-arquitecto que fue Felipe II en el siglo XVI) fue la reconstrucción y ampliación de la basílica de San Pedro para la que encargó el proyecto a Bernardo Rossellino y a Leon Battista Alberti.

<sup>9</sup> Bramante conservó hasta el año de su muerte (1514) el título de *architetto della fabbrica di San Pietro*. La primera piedra del nuevo edificio se colocó el 18 de abril de 1506 en presencia del papa Julio II. A pesar de que los primeros pilares se colocaron respetando el ábside de la vieja basílica, Julio II dejó clara su intención de demolerla para construir la nueva. Este hecho es significativo, ya que los proyectos para San Pedro del siglo XV no implicaban destruir por completo la basílica constantiniana. De hecho, ni el coro situado fuera del viejo ábside, iniciado por Rossellino a instancias de Nicolás V, ni los cimientos del transepto que formaban parte del mismo proyecto afectaron a la antigua construcción. Entre las fuentes directas más importantes para el conocimiento del proyecto bramantesco debemos citar el reverso de una medalla conmemorativa de Julio II que se acuñó, probablemente, con motivo de la colocación de la primera piedra, y un plano en pergamino que se conserva en los Uffizi. Además, Serlio habla de dicho proyecto a la vez que reproduce su planta y alzado en el Libro III. Para conocer el proyecto de Bramante para San Pedro véase Carpiceci, *op. cit.* Para una visión completa de la obra de Bramante, además del proyecto de San Pedro, *vid.* BRUSCHI, A.: *Bramante architetto*. Bari, Laterza, 1969.

<sup>10</sup> BENÉVOLO, L.: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. vol. 1, Madrid, Taurus, 1972, págs.409-412.

<sup>11</sup> Según Murray (MURRAY, P.: *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 381) el cambio de la planta central a la basilical es probable que lo decidiera Rafael. Observamos como en este caso la apuesta por la planta basilical no puede deberse al Concilio de Trento (que no se celebraría hasta 50 años después), con lo que nos planteamos hasta qué punto algunos autores pueden justificar, a partir de Trento, muchas de las soluciones de los arquitectos basándose exclusivamente en los principios del concilio. Consideramos que es importante analizar y estudiar bien cada caso en particular, y no caer en generalidades.

ve al diseño bramantesco por el que también se decanta Miguel Ángel, que en 1546 toma el mando de las obras, y otorga protagonismo al diseño en cruz griega con la construcción de la cúpula. Tras su muerte en 1564, la cúpula será finalizada por Giacomo della Porta siguiendo los diseños de Miguel Ángel<sup>12</sup>. En ese mismo año, Vignola empieza a trabajar en la fábrica de San Pedro hasta el año de su muerte (1573)<sup>13</sup>. Ya en plena corriente contrarreformista, Domenico Fontana y Carlo Maderno, arquitectos de Pablo V, deciden volver a la cruz latina, diseño que se mantendrá finalmente y que perjudicará la visión de la cúpula de Miguel Ángel<sup>14</sup>.

Fue precisamente el ambiente de Contrarreforma el que perjudicó a la tipología central. En 1554 Pietro Cataneo<sup>15</sup> consideraba que la iglesia principal de la ciudad debía ser de planta de cruz latina ya que la cruz era el símbolo de la redención. Ya en 1572 Carlos Borromeo<sup>16</sup> ordenaba taxativamente que toda iglesia -catedral,

<sup>12</sup> En 1546 Miguel Ángel sucedió a Antonio da Sangallo *il Giovane* como arquitecto-jefe de San Pedro, y le otorgó tal energía a las obras que en el año de su muerte (1564) el proyecto estaba casi finalizado. De hecho, los brazos norte y sur construidos por Miguel Ángel forman el transepto de la actual iglesia. Una de las características más importantes de la intervención de Miguel Ángel, y que le diferencia de sus predecesores, son las soluciones que le da a los muros y a los pesos de la cúpula para conseguir una simplificación radical del sistema estructural. Los cuatro pilares centrales de la cúpula no descansan sobre capillas secundarias que confundirían el diseño, sino que lo hacen sobre el cuadrado del muro exterior. Para un estudio más amplio de la cúpula de Miguel Ángel para San Pedro todavía es imprescindible el estudio de Rudolf Wittkower (WITTKOWER, R. "La Cúpula de San Pedro de Miguel Ángel", WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979) Además, para un visión general de la obra de Miguel Ángel véase ACKERMAN, J.S. *La arquitectura de Miguel Ángel*. Madrid, Celeste, 1977; PORTOGHESI, P. y ZEVI, B. (eds.): *Michelangelo architetto*, Turin, 1964.

<sup>13</sup> Probablemente fue el cardenal Alejandro Farnesio el que trajo a Roma a Vignola, y el que consiguió que le dieran trabajo en San Pedro y en los palacios capitolinos. Cuando Vignola entra en San Pedro, ya había sido publicado su tratado *Regola delle cinque ordini* (1562) que tanto influiría en la arquitectura de finales del siglo XVI, siglo XVII y XVIII. Además, ya había realizado o comenzado otras obras como la Villa Giulia (1551-55, ver nota 19), la villa Farnese en Caprarola (comenzada en 1559), o la iglesia de Sant'Andrea in via Flaminia (1550-1553) que analizaremos más adelante dentro de esta revisión de las iglesias de planta oval que estamos realizando. Sin embargo, será en la etapa final de su vida cuando realice su obra más importante: la iglesia del Gesù, comenzada en 1568, cuando ya era el arquitecto principal de la obra vaticana. La iglesia de la orden de Jesús, con su planta de una sola nave secundada por capillas laterales, se convertirá en el modelo de iglesia contrarreformista. Para obtener una amplia visión de la obra de Vignola véase WALCHER CASOTTI, M.: *Il Vignola*. 2 vols., Trieste, 1960

<sup>14</sup> En 1573, tras la muerte de Vignola, Giacomo della Porta fue nombrado arquitecto-jefe de San Pedro. A él se debe la construcción del brazo occidental del crucero (completado en 1585) tras la demolición del denominado coro Rossellino-Bramante, y la conclusión de la cúpula de Miguel Ángel (entre 1588 y 1590). Además, su relación con Vignola continúa esta vez en la iglesia del Gesù, donde Alejandro Farnese le encargó el diseño de la fachada. En 1603 Carlo Maderno se convierte en el director de las obras. Por decisión de Pablo V se decanta por la planta de cruz latina, por cuestiones litúrgicas, y ejecuta la fachada. Domenico Fontana se encarga de la complicada labor ingeniera de colocar el obelisco en la plaza.

<sup>15</sup> CATANEO, P.: *I quattro primi libri di Architettura*. Venecia, 1554; ed. Moderna, Ridgewood, The Gregg Press Incorporated, 1964.

<sup>16</sup> BORROMEIO, C.: *Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II...* Carola S.R.E. *Cardinali tituli S. Praxedis...*[Mediolani] Milán, Pacificum Pontium, 1577; [*Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri 2 Caroli Borromei*, dir. De Stefano della Torre, Máximo Marinelli, trad. Al italiano de Máximo Marinelli con la colaboración de Francesco Adorni, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000; *Charles Borromeo's Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, 1577*, ed. Y comentarios de Evelyn Carole Voelker, Londres, Ann Arbor, University Syracuse, 1977, 1989; *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar eclesiásticos*, ed., trad. Y notas de B. Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma, 1985].

colegiata o parroquial- se hiciese en forma de cruz latina, como eran las grandes basílicas romanas, mientras que la planta central era asociada a los cultos paganos y había sido empleada en pocos edificios cristianos<sup>17</sup>. Asimismo, en 1584 Paolo Lomazzo se decanta igualmente, como podemos apreciar en su empeño de alcanzar las proporciones ideales, por la planta de cruz latina, aunque no llega a rechazar la central<sup>18</sup>.

Como comentábamos anteriormente, la importancia otorgada en el Concilio de Trento a la Sagrada Forma implicará una serie de cambios. El altar mayor y el tabernáculo deben cobrar protagonismo como cobijadores de la sagrada forma. La planta central era difícil de adaptar a estas nuevas necesidades y, como alternativa, se introdujo la posibilidad de la planta oval. Ésta unía, por un lado, el carácter simbólico de la planta central, con el círculo como forma perfecta y, por otro lado, la funcionalidad y axialidad necesarias tras las nuevas normas conciliares<sup>19</sup>.

#### LA PLANTA OVAL EN EL SIGLO XVI.

Consideramos importante hacer esta introducción porque de este ambiente romano, que giraba en torno a San Pedro, surgirán algunos de los artistas que experimentarán con la planta ovalada. De hecho, Peruzzi ya desde 1525 (época en la que estaba trabajando en San Pedro) empieza a tratar la elipsis pero con el soporte de la Antigüedad (los anfiteatros, los circos, etc.) como base. En dibujos para San Giovanni dei Fiorentini y para San Pedro encontramos plantas ovaladas, aunque nunca para espacios principales, sino para espacios secundarios como las capillas laterales. Peruzzi traza dos tipos de elipsis: las auténticas, para cuyo trazado ideó cuatro métodos transcritos luego por Serlio; y las impuras, que están formadas por cuadrados o rectángulos a cuyos extremos añade dos semicírculos. Quizá estos dibujos sean producto de la fantasía de Peruzzi en concreto y del capricho manierista en general<sup>20</sup>. Sin embargo, hay dos proyectos en los que, por su voluntad de ejecución, nos debemos detener.

La capilla de los Teatinos proyectada por Peruzzi en el Pincio es una elipsis inauténtica, pero la iglesia del hospital de San Giacomo degli Incurabili, a pesar de que el proyecto realizado por Peruzzi en 1536 no se ejecutó (se realizó el de Volterra que analizaremos más adelante) presenta algunas características interesantes. Se

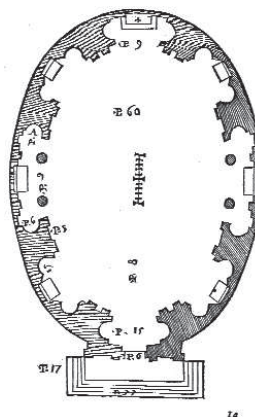
<sup>17</sup> Para un análisis formal de las connotaciones paganas o cristianas de la planta central véase Wittkower, "La iglesia de planta central... *cit.*"

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada", en *Goya*, n° 177, 1983, pág. 99

<sup>19</sup> *Ibidem.*, pág. 100

<sup>20</sup> *Ibidem.*

2. Sebastiano Serlio.  
Planta oval propuesta en el Libro V (publicado en 1547, en Paris, en edición francesa de Jean Martin) de su tratado de arquitectura.



aprecia cómo Peruzzi trabaja con una tipología que todavía no está bien definida, y que no está sometida a los principios de longitudinalidad y axialidad que se derivan del Concilio de Trento. El eje longitudinal queda desvirtuado al colocar los accesos al edificio en el eje transversal (que dan a la vía del Corso y al patio del hospital). De esta forma, el eje protagonista queda alterado sustancialmente<sup>21</sup>.

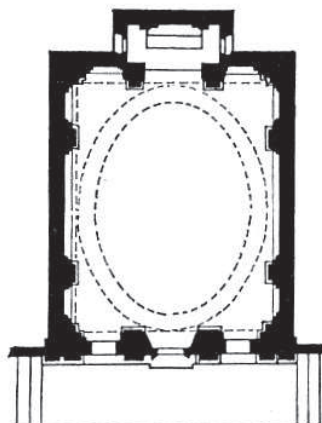
En 1547 Serlio, discípulo de Peruzzi, será el primero en introducir la planta ovalada en un tratado arquitectónico.<sup>22</sup> [2] Dicho tratado, publicado por separado y en diversos años, ejerció una enorme influencia debido a su gran conocimiento de la escena arquitectónica romana del siglo XVI. De hecho, escribe sobre los proyectos de Bramante, Rafael y Peruzzi, su maestro; a través de ellos conoció el arte de la Antigüedad. El tratado de Serlio, con abundantes ilustraciones, ofrecía perspectivas totalmente nuevas al lector para el estudio de la arquitectura y del arte antiguo. En su época fue acusado de plagiar a Peruzzi, lo que impidió que se valorara justamente su contribución real<sup>23</sup>.

Al igual que Peruzzi, Serlio todavía se mueve en el campo de lo conceptual, con lo que la forma ovalada responde a la voluntad de variar, de introducir novedades. Es en el libro V, dedicado a los templos, donde encontramos la forma oval como

<sup>21</sup> *Ibidem.*, pág.101.

<sup>22</sup> Nos referimos concretamente al ya citado Libro V, publicado en 1547 por Jean Martin. SERLIO, S.: *Op. Cit.*

<sup>23</sup> AA.VV. *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Colonia, Taschen, 2003, págs. 76-78.



3. GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA.  
Planta de la iglesia de Sant'Andrea in  
via Flaminia, Roma.

una de las doce maneras diferentes de concebir un templo. El tratadista boloñés aplica proporciones clásicas, en concreto la sexquitercia, para justificar la elección de esa planta y además le otorga una absoluta correspondencia, al contrario que Peruzzi, al exterior y al interior<sup>24</sup>.

Estas fantasías de Peruzzi y Serlio serían llevadas a cabo por Vignola. A pesar de que la importancia de este artista se debe fundamentalmente a su tratado, *Regola dell'cinque ordini d'architettura* publicado en Roma en 1562<sup>25</sup>, y a la iglesia del Gesú que se convirtió en el prototipo de iglesia a partir de la contrarreforma, debemos destacar aquí dos obras que, "si bien poco importantes en sí mismas, representaron un papel principal en la evolución de las formas arquitectónicas característicamente barrocas"<sup>26</sup>.

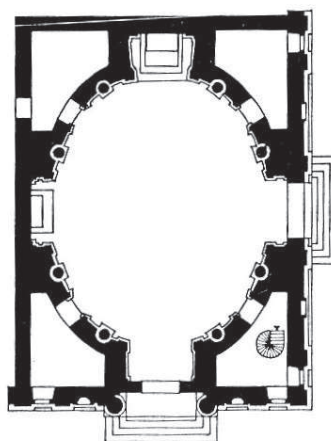
Sant'Andrea in via Flaminia es la primera iglesia de planta oval que realiza Vignola [3]. La construyó mientras trabajaba en la cercana villa Giulia<sup>27</sup> y se terminó en 1554. La planta es rectangular y con una simple fachada rematada en un frontón sobre el que se sitúa un gran ático, reminiscencia del Panteón. Los efectos de clarooscuro de las pilastras y de las ventanas en forma de nichos aligeran un poco la

<sup>24</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. Cit.*, pág. 101

<sup>25</sup> VIGNOLA, G. B. da.: *Regola dell'cinque ordini d'architettura*. Roma, 1562; [*idem.*, *Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jacome de Vignola...* traducido de toscano en romance por patritio Caxesi, Madrid, 1593 (segunda edición Madrid, Domingo de Palacio, 1651). Ed. facsímil de esta traducción de Patricio Cajés, Valencia, 1985.

<sup>26</sup> MURRAY, F. *Op. Cit.*, Madrid, Aguilar, 1972, pág. 234





4. GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA.  
Planta de la iglesia de Sant'Anna dei  
Palafrenieri, Roma.

severa fachada. Sobre el ático se eleva el tambor ovalado sobre el que, a su vez, se alza la cúpula también ovalada. De esta forma, desde el exterior da la impresión de que se trata de una iglesia de planta central. Este templo nos remite a los antiguos sepulcros de la Roma antigua, concretamente a la tumba de Cecilia Metella en Via Appia Antica<sup>28</sup>.

Sant'Anna dei Palafrenieri es la última obra de Vignola [4]. Los planos fueron terminados en 1572, un año antes de la muerte del arquitecto. La estructura corresponde a su proyecto hasta la línea de la cornisa, pero el ático, las bóvedas, el coro y la fachada, como se puede comprobar, fueron terminados posteriormente<sup>29</sup>. Fue construida como capilla para los caballerizos del Papa. Esta obra supone un paso más en el proceso de evolución de la planta oval, pues Vignola extiende el ovalo de la cúpula a la planta (recordemos que en Sant'Andrea, la cúpula era oval, pero la planta no) Además sitúa en el eje principal, el longitudinal, la puerta y el altar mayor,

<sup>27</sup> Esta villa la mandó construir Julio III. El edificio se levantó entre 1551 y 1555 por Giorgio Vasari (bajo supervisión de Miguel Ángel), Bartolomeo Ammannati y Vignola. Este último realizó la fachada de severa pero delicada composición que reproduce en la portada el esquema de un arco de triunfo.

<sup>28</sup> MURRAY, F.: *Op. Cit.*, pág.234. Debemos añadir que el interior de la iglesia fue decorado al fresco por Pellegrino Tibaldi, también durante el siglo XVI. Giuseppe Valadier la restauró a principios del siglo XIX, y la dotó de una nueva sacristía. Además, para el estudio de los monumentos de la via Appia Antica, entre los que se encuentra la tumba de Cecilia Metella, véase DE ROSSI, G. M.: "I monumenti dell'Appia da porta S. Sebastiano alle Frattocchie", *Capitolium*, nº43, 9-10, 1968, pág. 307 y ss.; COARELLI, F.: *Il sepolcro degli Scipioni*. Roma, 1972.

<sup>29</sup> WITTKOWER, G.: *Sobre la arquitectura... Op. Cit.*, pág. 88.

aunque los altares laterales del eje transversal confunden un poco esa axialidad<sup>30</sup>. De hecho, “las grandes crujías de cada extremo de los dos ejes principales se corresponden gracias a cuatro arcos idénticos sobre las columnas”. Es decir, que esa intersección de direcciones enmaraña un poco la direccionalidad. A pesar de ello, esa confusión se aclara con la cornisa superior que circunda sin interrupciones todo el óvalo y le otorga al conjunto una mayor unidad<sup>31</sup>.

Otro dato que refleja que la planta oval todavía se encuentra en un punto inicial de experimentación es el hecho de que el óvalo se introduzca en un “cajón” rectangular (por otro lado, tan característico de la arquitectura de Vignola), con lo cual el exterior y el interior todavía no se identifican (a pesar de que Serlio, varios años antes, aunque sólo teóricamente, ya los había fusionado). Asimismo, la fachada es recta y no será hasta el Barroco cuando se identifiquen, no sólo el interior con el exterior, sino que la fachada se convertirá en una superficie curva como la planta, identificándose plenamente con ella<sup>32</sup>.

Según Lotz, Vignola pensó en la planta oval para todos sus proyectos, incluso para la iglesia del Gesú, como demostraría la planta oval que viene recogida en el código O. Vanocci Biringucci de la Biblioteca Comunale de Siena<sup>33</sup>. Sin embargo, apoyando la tesis de Rodríguez G. de Ceballos, consideramos ambigua la posición del historiador alemán. Por un lado, Lotz explica que Vignola emplea la forma oval por tratarse de una forma nueva y original, sin atenerse a ninguna causa litúrgica o cultural- esta hipótesis se basaría en el hecho de que el arquitecto empleó esta tipología para capillas privadas, para sala de reuniones, para una iglesia de cofradías, etc. Mientras, por otro lado, piensa que la elección de este tipo arquitectónico se debía a que mantenía el carácter centralizador de la planta circular y, además, al dirigir el eje longitudinal hacia el altar mayor le otorgaba al templo una direccionalidad necesaria por cuestiones litúrgicas y culturales<sup>34</sup>.

Vignola sigue los pasos de Peruzzi al introducir un óvalo dentro del envoltorio rectangular. Es decir que, al contrario que Serlio, todavía no identifica el exterior del edificio con el interior. Vignola, a diferencia de Peruzzi, le otorga una gran importancia a la fachada principal, enfatizando de esta forma aún más el eje longitudinal, pues sitúa la fachada en el extremo opuesto del altar mayor. A pesar de que el eje transversal, como comentábamos anteriormente, todavía destaca a través de la colocación de capillas laterales, éstas se han reducido considerablemente amorti-

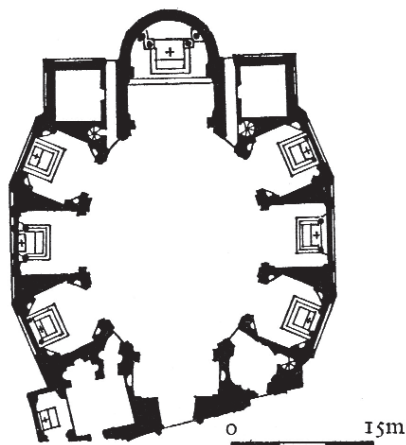
<sup>30</sup> MURRAY: *Op. Cit.*, págs. 234-237.

<sup>31</sup> WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura...Op. Cit.*, pág. 88.

<sup>32</sup> MURRAY: *Op. Cit.*, pág. 237

<sup>33</sup> RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op., Cit.*, pág. 101.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, pág. 102



5. FRANCESCO CAPRIANI DA  
VOLTEERRA. Planta de la iglesia de  
San Giacomo degli Incurabili,  
Roma.

guando de esta forma el efecto del eje transversal. Así, podemos entender la definición de Wittkower que definía las iglesias de planta oval de Vignola como iglesias de una sola nave infladas<sup>35</sup>.

El último ejemplo de iglesia de planta oval del siglo XVI que consideramos imprescindible analizar es la iglesia del hospital de San Giacomo degli Incurabili de Roma [5]. El hospital fue fundado en 1339 por el cardenal Pietro Colonia para enfermos terminales –el aspecto actual se debe a una reconstrucción decimonónica–. La iglesia fue realizada a partir de 1592 por Francesco da Volterra<sup>36</sup>. A pesar de ello, es imprescindible empezar analizando el proyecto que, para esta iglesia, realizó Peruzzi. Aunque este proyecto no se realizó, se trataba del primer proyecto de planta oval para un edificio eclesiástico. En él Peruzzi dirige el eje longitudinal hacia el altar mayor, pero no le da la importancia necesaria a la fachada correspondiente a ese eje. Al contrario, sitúa los accesos más importantes (aquellos que dan a la vía del Corso y al patio del hospital) en el eje transversal, rebajando el protagonismo del longitudinal. Esta tipología está todavía en su fase experimental, en la que se emplea como algo nuevo y original, sin atender aún a las necesidades litúrgicas y culturales. Además, no se identifican el exterior y el interior, con lo cual comienza el proceso de liberación del concepto albertiano de *monumentum* que culminará, como ya hemos

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Francesco Capriani da Volterra, considerado discípulo de Vignola, trabajó en la villa d'Este de Tívoli de

comprobado, en Vignola<sup>37</sup>.

El proyecto definitivo fue iniciado en 1592, como comentábamos anteriormente, por Francesco da Volterra. En 1594 muere da Volterra siendo Carlo Maderno el que concluya el edificio en 1600. Esta obra supone una continuación de los avances producidos en Sant'Anna dei Palfrenieri. Como ocurría en la iglesia vignolesca, en la iglesia del hospital la cornisa, a pesar de ser interrumpida en los lados mayores, unifica todo el edificio. De hecho, precisamente esa interrupción hace que las líneas se dirijan hacia el altar mayor y enfaticen el eje longitudinal del edificio que culmina en la hornacina central<sup>38</sup>. Pero de nuevo el eje longitudinal no transcurre sin interrupciones. El tratamiento del eje transversal es distinto al de Vignola. Está formado por tres capillas laterales en cada lado del eje. Las cinco crujías no son simétricas, sino que el peso recae en la central y va descendiendo hacia los lados. De esta forma hay un acento en el punto central del eje con una capilla más grande. Este hecho queda enfatizado por los lunetos superiores, siendo también más grande el central que los laterales. En el eje longitudinal no hay lunetos, penetrando de esta forma las bóvedas de la entrada y del coro en el espacio principal. Según Wittkower, en esta iglesia se expresa muy bien el conflicto de ejes característico de las plantas ovales, a la vez que se llega, por primera vez, a una "expresión consciente y visible" de la tensión entre la finalidad y lo formal, es decir, entre las necesidades litúrgicas y las leyes espaciales<sup>39</sup>.

Rodríguez G. de Ceballos interpreta el espacio de la iglesia del hospital no como un espacio interior único, sino como la relación entre un espacio central y las capillas laterales. Debido a la disposición de capillas laterales de planta cuadrada en los ejes diagonales, y de los vestíbulos, también de planta cuadrada, en el eje transversal, Rodríguez G. de Ceballos no duda en atribuir sobre esta iglesia la influencia del último proyecto presentado por Miguel Ángel para San Juan de los Florentinos en Roma, obviando, evidentemente, la forma oval de la planta<sup>40</sup>.

Como hemos comentado anteriormente, el eje longitudinal quedaba mermado por el transversal. Pero este hecho cambiará con la intervención de Maderno en 1595, que modificará la planta. El nuevo proyecto de Maderno sustituye las portadas latera-

1570 a 1580, y en Roma, para los Gaetani, posteriormente. La iglesia del hospital de San Giacomo degli Incurabili fue su obra más importante en Roma.

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. cit.*, pág. 101

<sup>38</sup> WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura...*, pág. 88

<sup>39</sup> *Ibidem.*, pág. 89

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *Op. Cit.*, pág. 103. La iglesia de San Juan de los Florentinos fue levantada por voluntad del papa León X, que creía necesario la construcción de una iglesia para la comunidad florentina que, precisamente, vivía en la zona en la que fue levantada la iglesia: *la via Giulia*. El papa pidió proyectos a los arquitectos más importantes del momento: Antonio da Sangallo el Joven, Peruzzi, Miguel Ángel, Rafael y Jacopo Sansovino. Este último fue el elegido. Las obras, que comenzaron en 1519, fueron continuadas por Sangallo, Giacomo della Porta y Carlo Maderno, que terminó la obra en la década de 1620.

les por capillas, y acentúa la axialidad hacia el altar mayor, otorgándole al edificio una mayor funcionalidad litúrgica afín a los principios contrarreformistas que se estaban imponiendo en Roma. La poca profundidad de estas capillas hace que no influyan demasiado en el espacio central cuyos puntos se dirigen hacia el vestíbulo y el altar mayor gracias a los grandes arcos de triunfo que les coronan<sup>41</sup>.

#### LA PLANTA OVAL EN EL SIGLO XVII: SAN CARLINO.

Tras la fase experimental y, en ciertos momentos, de madurez experimentada por la planta oval en el Manierismo, durante el Barroco el número de plantas elípticas se multiplica y extiende por toda Europa. Pero en vez de hacer un recorrido exhaustivo, queremos centrarnos en una planta que por su complejidad y fascinación merecen toda nuestra atención. Nos referimos a la planta de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini<sup>42</sup>. A pesar de ello consideramos que no debemos pasar por alto una mención, aunque sea breve, de su gran rival y contemporáneo Bernini<sup>43</sup>.

El trabajo que estamos realizando se centra fundamentalmente en el estudio del óvalo longitudinal, pero en este caso debemos hacer una referencia al óvalo transversal que emplea Bernini en Sant'Andrea del Quirinal.<sup>44</sup> [6] Bernini construyó tres iglesias de planta centralizada siguiendo distintas tipologías: el círculo para la iglesia della Assunta en Ariccia; la cruz griega para San Tommaso de Castel Gandolfo; y el óvalo para Sant'Andrea del Quirinal<sup>45</sup>. Nos centraremos en esta últi-

<sup>41</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. Cit.*, pág. 103.

<sup>42</sup> Para el estudio de Francesco Borromini y su arquitectura véase ANSELMO, G.(et. al.): *Intorno a Borromini*. Roma, Comune, 2003; ARGAN, G. C.: *Borromini*. Xarait, 1980; BATTISTI, E.: "Studi sul Borromini", *Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*. Roma, Ed. De Luca, 1967; BLUNT, A.: *Borromini*. Madrid, Alianza, 1982; BÖSEL, R., FROMMEL, C.L. (a cargo de) *Borromini e l'universo barocco*. Milán, Electa, 2000; BRUSCHI, A.: *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*. Bari, Dedalo, 1978; DEL PIAZZO, M.: (catálogo a cargo de) *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*. Roma, Pubblicazione degli Archivi di Stato, 1968; FROMMEL, C.L., SLADEK, E. (a cargo de): *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Milán, Electa, 2000; KAH-ROSSI, M. FRANCIOLLI, M. (a cargo de): *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Ginebra-Milán, 1999; PITTONI, L. *Francesco Borromini. L'iniziato*, Roma, De Luca, 1995; PORTOGHESI, P.: *F. Borromini: architettura come linguaggio*, Bari, 1967; PORTOGHESI, P.: *Borromini nella cultura europea*, Roma, Ed. Laterza, 1982; TELLINI, E. (et. al.): *Libri e cultura nella Roma di Borromini*, Roma, Retablo, 2000; WITTKOWER, R.: *Francesco Borromini: personalita e destino*, en *Studi sul Borromini*, 1, Roma, 1970.

<sup>43</sup> Para un acercamiento a la obra de Bernini véase BORSI, F.: *Bernini*, Barcelona, Ed. Stylos, 1989. FAGIOLLO DELL'ARCO, M. y M.: *Bernini*, Roma, Bulzoni, 1967. HIBBARD, H.: *Bernini*, Madrid, Xarait ediciones, 1982; WITTKOWER, R.: *Gian Lorenzo Bernini*, Madrid, Alianza, 1990.

<sup>44</sup> Esta distinción entre "óvalo longitudinal" y "óvalo transversal" la hemos tomado de MULLER, W., VOGEL, G.: *Atlas de arquitectura*, vol 2, Madrid, Alianza, 1986, pág. 485.

<sup>45</sup> Las tres iglesias fueron realizadas en el mismo periodo que va desde finales de la década de 1650 a finales de la década de 1660. A través de estas tres iglesias, que suponen el paso de la planta de cruz griega a la circular y a la elíptica, asistimos al desarrollo de una voluntad de renovación de los espacios, a partir de los cuales Roma se convierte en el punto de partida de las formas barrocas.



6. GIANLORENZO BERNINI. *Planta de la iglesia de Sant'Andrea al Quirinale, Roma.*

ma pues es la que nos interesa para nuestro trabajo, además de ser la más importante de las tres.

En 1658 el arquitecto recibió el encargo del Cardenal Camilo Pamphilij de levantar una nueva iglesia para los novicios de la compañía de Jesús<sup>46</sup>. Muchos autores le conceden a Bernini el honor de haber sido el primero en emplear una planta oval transversal para una iglesia. Pero podemos pensar, por otro lado, que no le quedaba más remedio debido a las pequeñas proporciones de la parcela que le ofrecieron<sup>47</sup>. Y Bernini fue capaz de sacar su genialidad y hacer de ese espacio ancho y corto una obra maestra. De hecho esas circunstancias le hicieron buscar nuevas soluciones.

Hasta el momento hemos comprobado, a través de los edificios que hemos ido analizando, que el eje principal era enfatizado por el altar mayor o por capillas dependiendo del caso. En Sant'Andrea se produce una nueva situación. El eje principal es el transversal y además está bloqueado por pilastras (en vez de abrirse por

<sup>46</sup> En el año 1568 el lugar, en el que ya había una iglesia, fue donado a la Compañía de Jesús para que colocase la sede de su propio noviciado, tan importante para la formación de los jóvenes que eran destinados a las sedes de las misiones. Justo un siglo después, en 1658, y gracias al príncipe Camillo Pamphilij, Alejandro VII concedió la autorización para la construcción de una nueva iglesia más adecuada a las exigencias del noviciado, con la única condición de que el arquitecto fuese Bernini, ya que era el único del que se fiaba el papa para la construcción de un edificio monumental tan cerca de "su" palacio del Quirinal. El edificio se concluyó rápidamente, en 1661, pero la decoración interna, debido a problemas de financiación, no se concluyó hasta 1678, año de la consagración de la iglesia.

<sup>47</sup> WITTKOWER, R. *Sobre la arquitectura...*, pág. 92.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, pág. 93.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibidem.*

medio de capillas), lo que otorga al interior del edificio una sensación de unidad importante. A esa sensación de unidad ayuda también la cornisa sostenida por pilas-tras, y las capillas laterales que quedan sumergidas en la oscuridad a favor del absoluto protagonismo del espacio central<sup>48</sup>.

El espacio interior, al contrario que en el Renacimiento en el que se sugería un movimiento hacia el centro ideal del edificio, nos conduce, a través de las distintas líneas, hacia el altar mayor sobre cuyo frontón partido se sitúa la apoteosis de Sant'Andrea. De esta forma, y a pesar de tratarse de un óvalo transversal en el que la mirada del espectador se podría dispersar a los laterales, nada más entrar el fiel dirige su mirada hacia el santo y contempla su glorificación<sup>49</sup>.

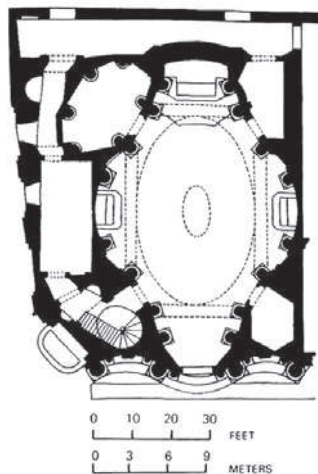
En el exterior se continúa, o se inicia, según se mire, el juego cóncavo-convexo. La fachada se abre en el lado largo de la elipsis, en donde se adelanta la planta a través de dos cuerpos: uno recto cubierto con frontón triangular del que surge el atrio semicircular de columnas jónicas. La portada se recoge por dos alas curvas, que como brazos parecen recoger al visitante e invitarlo a contemplar el esplendor que esconde.

Como conclusión podemos decir que "la estructura de Bernini es una unidad completamente orgánica, una creación dinámica, el resultado de un dominio magistral y un control total de la forma y el volumen"<sup>50</sup>.

Una vez analizado superficialmente el uso que hace Bernini de la planta oval, podemos pasar al análisis de la planta de San Carlino<sup>51</sup>

Se trata de la primera obra de Borromini como arquitecto autónomo, y se inició por encargo de los padres Trinitarios Descalzos en 1634 [7]., acompañando al maestro durante toda su vida (falleció en 1667, dejando inacabada la parte superior de la fachada que sería terminada por su sobrino Bernardo Borromini, como se puede

<sup>51</sup> Para el análisis de San Carlo alle Quattro Fontane véase AA.VV.: *San Carlino alle Quattro Fontane: il restauro del Campanile*, Roma, Gaugemi, 2000; ALONSO GARCIA, E.: *San Carlino: La máquina geométrica de Borromini*, Valladolid, Universidad, 2003; BELLINI, F.: *Le cupole di Borromini. La scienza costruttiva in età barocca*, Milán, Electa, 2004; BONAVIA, M. (et al.): *San Carlino alle Quattro Fontane. Le fasi della costruzione, le tecniche caratteristiche, i prezzi del cantiere*, en *Ricerche di Storia dell'Arte* 20 (1983), págs. 11-38; CINTI, P.; GAMMINO, N. (a cargo de): *San Carlino alle Quattro Fontane. Il restauro della facciata. Note di cantiere*, Roma, 1993; CONNORS, J.: *Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo*, en *Burlington Magazine* CXXXIII (1991); DEGNI, P. (a cargo de): *San Carlino alle Quattro Fontane. Il restauro del chiostro*, Roma, Gangemi, 1996; FRANCUCCI, R.: *La facciata della chiesa [di San Carlino]: i due momenti della sua costruzione*, en *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* 30 (1983), págs.95-99; LOMBARDI, S.: "San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino)", en *Roma Sacra* v (1999), n°16, págs. 51-57; MAESTRI, D. "San Carlo: disegni, architettura e simboli", STROLLO, R. (a cargo de): *Contributi sul Barocco romano. Rilievi, studi e documenti*, Roma, Aracne, 2001; MONTIJANO GARCÍA, J.M. *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella "Relatione della fabbrica" di fra' Juan de San Buenaventura*, Milán, en *Il Polifilo*, 1999; MONTIJANO GARCÍA, J.M.: "El libro della fabbrica del convento de S. Carlino alle Quattro Fontane en Roma de los PP. Trinitarios de la Congregación de España", *Monjes y Monasterios Españoles. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, 1995, págs. 549-566; PORTOGHESI, P.: *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, Newton&Compton, 2001; STEINBERG, L.: *Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane*, Nueva York, 1977.



7. FRANCESCO BORROMINI. Planta de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma.

apreciar, después de un análisis preciso, por las modificaciones estilísticas). Fue la primera iglesia en Roma dedicada a San Carlo Borromeo, después de su canonización en 1610. La obra del convento e iglesia se realizó en dos fases bien diferenciadas. La primera corresponde al periodo que va de 1634 a 1641, y concierne al convento, al claustro y al interior de la iglesia. Mientras que a la segunda fase, entre 1664 y 1667, pertenecen las fachadas de la iglesia y el convento.

Como hemos venido haciendo a lo largo de este estudio nos centraremos en la iglesia debido a la forma elíptica de su planta. San Carlino no puede ser comparado con ningún ejemplo de su época, pero sí puede ser introducido en ese proceso evolutivo de los espacios elípticos que se produce en Roma desde el siglo XVI. Es decir, que podemos hablar de cierta influencia de los edificios de planta oval de Vignola y de la Iglesia de San Giacomo de Francesco da Volterra, en síntesis con los espacios cruciformes de inspiración miguelangelesca.

Las hipótesis sobre la génesis geométrica de la planta son múltiples<sup>52</sup>. La complejidad de la planta de San Carlino ha suscitado mucho interés en los críticos y estudiosos del arte. A finales del siglo XIX numerosos estudiosos han tratado de

<sup>52</sup> Para el estudio de las diversas hipótesis que se han ido ofreciendo sobre la génesis geométrica de la planta de San Carlino seguiremos las tesis inéditas de MEZZETTI, R.: *Francesco Borromini. S. Carlo alle Quattro Fontane. Ricerche intorno all'origine della pianta*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di architettura, 1991-2; y FIMIANI, S.: *San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di architettura, 1987-8; facilitadas por el profesor Juan María Montijano.



reconstruir la génesis geométrica de la planta, intentando reconocer una forma primaria que justificara su creación. La dificultad de esta operación y la discordancia de las tesis se debe a que los diseños originales de Borromini no fueron publicados hasta 1960, por lo que no eran conocidos por los estudiosos. A partir de esa fecha, y gracias a la publicación de los diseños, se han realizado estudios más profundos de las fases proyectuales y de las construcciones geométricas utilizadas por Borromini para crear sus arquitecturas.

Leo Steinberg demuestra, a través de sus tesis, que la planta fue generada a partir de tres figuras claves: el óvalo, la cruz y el octógono<sup>53</sup>. Según Steinberg, el hecho de que la planta de San Carlino esté configurada por esas tres figuras ha sido el causante de que los estudiosos hayan dado hipótesis tan diversas entre sí. Es decir, que la complejidad de la planta se refleja también en la dificultad de hallar un consenso en torno a su origen. Steinberg propone la alternativa de leer el proyecto como si Borromini hubiese querido reflejar en el interior de una sola estructura la presencia de tres formas importantes como lo son el óvalo, la cruz y el octógono. Steinberg documenta la triple presencia de estas imágenes por toda la obra, desde el diseño del proyecto hasta los detalles visibles en el edificio como, por ejemplo, la planta del claustro, los casetones de la cúpula y otros pequeños detalles. Estas hipótesis formales nos trasladan a las iconográficas, pues la presencia del número tres hace referencia a la Trinidad<sup>54</sup>.

El análisis de Paolo Portoghesi es fundamental ya que estudia cuidadosamente la geometría de los proyectos borrominianos, buscando el punto de partida en la tradición de las iglesias ovales que estamos analizando, además de las de planta central del Renacimiento, y relaciona la obra de Borromini con los proyectos de Miguel Ángel para San Pedro.

Muchos autores consideran que la génesis de la planta de San Carlino se encuentra en el óvalo. Cornelius Gurlitt en 1887 cree que el origen de la planta es un óvalo interno en cuyos ejes principales se abren cuatro nichos. En 1926 Josef Weingartner expone una tesis parecida pero, en vez de tratarse de un óvalo al que se le añaden cuatro nichos, Weingartner habla de un óvalo externo contraído en sus diagonales. Por su parte, a principios de la década de los '20, Muñoz y Guidi hablan de un óvalo alargado y abombado por los laterales.

Con la presentación de sus escritos en 1924, Hempel publicó algunos diseños y proyectos de Borromini y, junto a estos, un análisis que se distancia de los que se habían realizado hasta el momento. Hempel habla de la mezcla de un óvalo y una

<sup>53</sup> Las tesis de Steinberg las podemos encontrar en Steinberg, *Op. Cit.* Nosotros hemos tomado los datos de la tesis inédita ya señalada anteriormente de Raffaella Mezzetti.

<sup>54</sup> En el diseño n° 221 de la Albertina para el friso de la iglesia está escrito "Tre et uno assieme". Dato tomado de Raffaella Mezzetti.

cruz, y su estudio es importante por la presencia de dos nuevas tesis. Por un lado es el primero que indica la presencia de porciones oblicuas del muro presentes en la planta que corresponderían a las caras de las cuatro pilastras sobre los que se sostendrían los arcos que soportan la cúpula. Y por otro, también es el primero en hablar de la relación de Borromini con la arquitectura romana del periodo imperial. Concretamente habla de la relación entre la planta de San Carlino y la sala con cúpula de la Piazza d'Oro de la Villa Adriana de Tivoli<sup>55</sup>. Borromini habría empleado la misma técnica constructiva y esto le hace afirmar a Hempel que Borromini se inspiró en la Antigüedad, no como un canon inamovible, sino como "el arte de una gran época que debía servir de amaestramiento e inspiración". Giulio Carlo Argan apoya las tesis de Hempel al considerar que el diseño definitivo está "*claramente inspirado en una sala en cruz griega que se halla en la Piazza d'Oro de la Villa Adriana de Tivoli*"<sup>56</sup>.

Pero la hipótesis del óvalo no es la única que han manejado los críticos de Borromini. Vincenzo Fasolo explica, en 1931, que la planta de San Carlino surge de la intersección de tres círculos, poniendo, de esta forma, en relación a Borromini con la arquitectura de Guarino Guarini. Fasolo intuye que los dos ábsides del eje longitudinal son semicirculares, pero no ha descubierto el sistema de curvatura de los dos ábsides del eje transversal, atribuyendo su diseño a un segmento de la circunferencia central. Mario Kirchmayr ofrece, en 1947, un análisis muy parecido al de Fasolo al explicar que el perímetro de la planta de San Carlino se deriva de la intersección de tres círculos enlazados de manera que parece una pseudoelípsis cuadrilobulada. En ambas interpretaciones se confirma la presencia de líneas exclusivamente curvas, y las rectas que se reconocen se deben a la necesidad de resolver los puntos de intersección de los círculos<sup>57</sup>.

Otra de las figuras geométricas que se han manejado para tratar de explicar la génesis de la planta de San Carlino es el rombo. Seldmayr, siguiendo las tesis de Brinkmann, considera que la base de la planta de San Carlo es un rombo al que se le añaden nichos en el eje mayor y menor, creando así la forma ovalada. Así los dos círculos del eje longitudinal y los dos óvalos del transversal se "encontrarían" en el rombo central.

Rudolf Wittkower también apoya la teoría del rombo. Éste estaría formado por dos triángulos equiláteros cuya base común sería el eje transversal del edificio. De

<sup>55</sup> Para un análisis de las fuentes literarias para el estudio de la Villa Adriana de Tivoli véase MONTIJANO GARCÍA, J. M., VERA VALLEJO, I.: "Fuentes literarias para el estudio arquitectónico de Villa Adriana en Tivoli", *Architettura e ambiente*, Roma, Aracne, 2004, págs. 3-40

<sup>56</sup> ARGAN, G.: *Op. Cit.*, pág. 62

<sup>57</sup> Como comentamos anteriormente, para el tema de las hipótesis sobre el origen geométrico de la planta de San Carlino estamos siguiendo las tesis inéditas de Raffaella Mezzetti y Sandra Fimiani así que, mientras no señalemos lo contrario, se entiende que seguimos esas fuentes.

hecho, “el ondulante perímetro del plano sigue esta geometría romboide con gran precisión”<sup>58</sup>. Wittkower recuerda que Borromini no sigue los principios clásicos de la traza del Renacimiento, sino que su sistema de planificar era esencialmente medieval. Lombardía, su lugar de procedencia, era la cuna de los albañiles de Italia, y los interesantes métodos de construcción medievales se habían mantenido con el paso de los tiempos. De esa tradición vendría el uso de Borromini de la triangulación para la proyección de sus edificios<sup>59</sup>. Además Wittkower considera que Borromini fusiona de manera genial tres estructuras diversas: la ondulante de la zona baja del edificio (que relaciona, basándose en Hempel, con la Piazza d'Oro de la Villa Adriana de Tivoli), la zona intermedia de las pechinas que, según él, “deriva del plano de la cruz griega”, y la cúpula ovalada. Esta última estructura se asienta de manera firme a través del anillo sobre la zona de las pechinas, rompiendo así con la larga tradición según la cual la cúpula “debería levantarse sobre un plano de la misma forma”<sup>60</sup>.

Nikolaus Pevsner, que también se basa en las tesis de Brinkman, afirma que para entender la planta de San Carlino no hay que partir de una figura abstracta, como lo hemos hecho hasta ahora, sino de las plantas de cruz griega, típicas del Renacimiento, cubiertas con bóveda. En San Carlino los ángulos internos de la cruz son redondeados de forma que la zona bajo la cúpula son como los lados de un rombo alargado a cuyas extremidades se abren cuatro pequeñas capillas, testimonios de la original cruz griega. Steinberg rebate esta hipótesis ya que considera que la cruz griega estaría, en este caso, muy deformada.

Muchos autores consideran que la planta de San Carlino es una evolución de la iglesia de planta central teorizada y ejemplificada en el siglo XVI. El origen sería en este caso Alberti y su *De Re Aedificatoria* en el que reveló su entusiasmo por la planta geométrica centralizada. Numerosos teóricos como Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo o Serlio, entre otros, hacen referencia a las plantas circulares. Ya hemos comentado anteriormente como Serlio fue el primer tratadista que incluyó la forma oval entre las tipologías arquitectónicas posibles. Entre los que apuestan por la planta central como génesis de San Carlo está Seldmayr que afirma que “genéticamente el espacio deriva de un octógono regular con cúpula circular”. Pevsner se aleja de esta opinión y apuesta, como comentábamos anteriormente, por la planta de cruz griega como fuente inspiradora. De hecho, la crítica de los '90 verá San Carlino como una evolución estructural y modificada del San Pedro de Miguel Ángel. Pero antes de entrar en ese punto, analizaremos la opinión de Anthony Blunt que coincide con Seldmayr en atribuir al octógono el protagonismo en la génesis de la planta de San Carlino.

<sup>58</sup> WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 199

<sup>59</sup> *Ibidem.*, págs.199-201.

<sup>60</sup> *Ibidem.*, pág. 203.

Según Blunt la clave está en el dibujo 171 de la Albertina. En ese estado la planta tenía “forma de octógono alargado al que se añaden, en el eje más largo, elementos rectangulares que constituyen el vestíbulo y la capilla mayor”<sup>61</sup>. Según Blunt, Borromini no quedaría satisfecho con esta versión y le dio a la planta mayor movimiento y riqueza al sustituir todos los ángulos rectos que generaba el octógono por elementos semicirculares<sup>62</sup>. Blunt, además, inserta la planta oval de San Carlino en la tradición que hemos venido apoyando a lo largo de nuestro trabajo y que se había comenzado a mediados del siglo XVI con Peruzzi y Serlio, pero que no había sido materializada hasta Vignola (Sant’Andrea sulla via Flaminia y Sant’Anna dei Palafrenieri) Posteriormente, Francesco da Volterra continúa esta tradición, a mayor escala, en San Giacomo degli Incurabili en 1592 (para este edificio Peruzzi diseñó una planta oval que no se llegó a realizar). Blunt considera que esta proliferación de plantas ovales se pudo deber a las premisas establecidas por el Concilio de Trento, que le otorgó mayor protagonismo a la veneración de la Sagrada Forma, que pasó a situarse en el altar mayor de las iglesias. Para esta finalidad era más conveniente el uso de una planta más acogedora, por lo que no es casualidad el gran número de iglesias construidas en el siglo XVII con esa planta. Borromini la empleó con mucha frecuencia, pero obviamente introduciendo las importantes innovaciones que estamos explicando a lo largo de nuestro trabajo<sup>63</sup>.

Una vez analizada la interpretación de Anthony Blunt, podemos retomar la idea que relaciona San Carlino con el esquema cruciforme de San Pedro. Según Portoghesi, el esquema espacial y estructural de San Carlino podría derivarse, a través de un proceso de anamorfosis, del de San Pedro en la original concepción central, con la única eliminación del tambor de la cúpula y de los brazos rectilíneos de las nave y, por ende, acercando al núcleo central del espacio los esquemas cóncavos que lo cierran. De esta forma, Borromini lleva a cabo su “deformación óptica” pasando de la pura centralidad geométrica a la orgánica forma elíptica<sup>64</sup>.

El San Pedro de Miguel Ángel y algunas iglesias de planta oval presentes en Roma son el punto de partida para la hipótesis de Arnaldo Bruschi<sup>65</sup>. Éste retoma el concepto de Portoghesi de la “deformación y concentración dinámica del esquema céntrico cuadrilobulado del crucero de San Pedro”, pero afirma que Borromini no actuó de manera muy distinta a como lo hicieron arquitectos manieristas como Peruzzi o Vignola, cuando “aplastaban”<sup>66</sup> el esquema del Panteón (para conseguir

<sup>61</sup> BLUNT, A.: *Op. Cit.*, págs. 63-65.

<sup>62</sup> *Ibidem.*, pág. 65.

<sup>63</sup> *Ibidem.*, págs. 72-73.

<sup>64</sup> PORTOGHESI, P.: *Borromini nella cultura...*, pág. 36

<sup>65</sup> BRUSCHI, A.: *Op. Cit.*; hemos seguido los datos que nos ofrecen Raffaella Mezzetti y Sandra Fimiani.

<sup>66</sup> Hemos traducido literalmente el término “schiacciavano”.

Serlio su planta oval del Libro V, y Vignola la planta de Sant'Anna dei Palafrenieri) o de la Sacristía Nueva de Miguel Ángel (para obtener Vignola la planta de Sant'Andrea) a través del proceso de anamorfosis. Esta hipótesis de Bruschi es muy interesante, pero no debemos olvidar, como ha recordado Portoghesi, que la construcción de la iglesia estaba vinculada a las exigencias espaciales de la parcela y a la obligatoria presencia de ambientes contiguos a la iglesia.

De esta forma, Borromini ha unido al proceso de "compresión" de las formas arquitectónicas, un cuidadoso diseño de todo el complejo de la iglesia, con las dos capillas y la sacristía, resolviendo de manera definitiva el cruce de calles y "problema" de la fuente en el ángulo.

Pero esta teoría, que reconoce la derivación, por deformación, de la matriz céntrica cruciforme de San Pedro de Bramante y Miguel Ángel en la planta de San Carlino, es difícil de poner en práctica. Esa derivación no puede ser reconstruida según los simples procedimientos proyectivos que transforman un círculo en una elipsis como Bruschi y Portoghesi parecen concluir, el primero hablando de "deformación" de tipo manierista y el segundo como un "proceso de anamorfosis". En tal modo, de hecho, no sería posible obtener todas las transformaciones necesarias. Deberíamos hablar más bien de un proceso de "homeomorfismo", es decir, un proceso en el que las transformaciones continuas puedan curvar, dilatar o contraer el espacio, pero no arrancarlo o cortarlo.<sup>67</sup>

Benévolo también sigue la estela de esta hipótesis. En su descripción de San Carlino nos recuerda que Borromini desde un principio está condicionado por la presencia del chaflán de la fuente. Además considera que el esquema compositivo se basa en "otro modelo distributivo del alto Renacimiento, la sala con cúpula tetrabsidal, si bien aquí ingeniosamente deformada en sentido longitudinal"<sup>68</sup>.

Eusebio Alonso cree igualmente que el origen de la planta de San Carlino deriva de la cruz griega, como se puede apreciar en el diseño 171 de la Albertina. Considera que se trata de un espacio cruciforme, al que se le añaden cuatro ábsides semicirculares, que se articulan con sendos chaflanes diagonales que tienen una inclinación de 30 grados respecto al eje longitudinal de la iglesia<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> BALDÓNI, C.: "Alcune considerazioni sulle matrici geometriche nell'architettura di Francesco Borromini", STROLLO, R.: *Op. Cit.*, págs. 26-27.

<sup>68</sup> BENEVOLO, L.: *Op. Cit.*, vol. 2, pág. 822

<sup>69</sup> ALONSO, E.: *Op. Cit.*, pág. 105. Las tesis de Eusebio Alonso son mucho más amplias y complejas, pero consideramos suficiente los apuntes que hemos realizado teniendo en cuenta el tipo de trabajo que estamos realizando, y la capacidad y profundidad que le queremos otorgar.

A través de este recorrido ha quedado patente la complejidad y grandeza de la planta de San Carlino, obra maestra de Borromini y del Barroco romano. La influencia de Borromini se extenderá por toda Europa, aunque no será hasta la llegada de la modernidad cuando la obra del arquitecto ticinés sea valorada en su justa medida.