

CAPITULO 3: EL VOCABULARIO ARQUITECTONICO

1. LA APLICACIÓN DE LOS ÓRDENES

John Summerson en su obra, “El lenguaje clásico de la arquitectura” de 1964, dice que se puede clasificar como “arquitectura clásica” a aquella que contiene alguna referencia a los órdenes antiguos.

Los órdenes son los elementos esenciales del lenguaje arquitectónico, pero desde el primer Renacimiento su aplicación supuso un problema, tanto teórico como práctico, siendo abordado de forma personal por cada uno de los arquitectos.

Los elementos del sistema se consideraron fijos y constantes:

- Columna o pilastra: basa, fuste y capitel
- Entablamento: arquitrabe, friso y cornisa

El problema fue como combinarlos y plasmarlos:

- Correspondencia entre la altura y el diámetro de las columnas,
- La medida del intercolumnio,
- La altura del entablamento,
- la superposición de órdenes, etc.

Todas son cuestiones pueden fijarse con normas matemáticas.

La preocupación sobre los órdenes deriva del desfase entre la teoría plasmada por Vitruvio y la realidad de las ruinas.

Desde Alberti se pone de manifiesto que los monumentos antiguos no están contruidos de acuerdo con las normas de Vitruvio. Ruinas y texto no se corresponden.

Medir se convierte en la palabra clave del “saber” de los arquitectos y medir con sus propias manos los edificios antiguos les otorga gran prestigio.

El Clasicismo en arquitectura se organiza con tres elementos:

- La experimentación directa en la obra construida,
- El conocimiento teórico de los tratados: Vitruvio, etc.
- La investigación de las ruinas antiguas.

1.1. LA ARTICULACIÓN CLÁSICA DE LA ARQUERÍA

En las ruinas halladas existían dos modelos: griego y romano.

- Los griegos disponían el entablamento sobre la columna y establecían el significado funcional y constructivo de la columna.
- Los romanos combinaban arco/bóveda, columna/pilar y entablamento. Planteaban la articulación de los muros, su relación con el orden y la unidad de ese muro.

Brunelleschi, en el Hospital de los Inocentes, utiliza por primera vez los órdenes clásicos inspirándose en las ruinas romanas y utilizando la columna y el arco.

Los órdenes permiten la construcción de un espacio racional. Plantea un edificio porticado, que sirve de tránsito entre el espacio ciudadano y el habitable. Utiliza el orden compuesto, que es el orden romano por excelencia.

En los extremos de la arquería, enmarcando las entradas, Brunelleschi dispone pilastras, sin alterar el ritmo del orden compuesto.

El pórtico de los Inocentes se configura con la creación de un módulo básico espacial, donde cuatro columnas enlazadas por arcos definen un cubo cubierto con una bóveda baída.

La bóveda baída o vaída recibe el nombre popular de "**bóveda de pañuelo**" por su parecido con la forma inversa a la que adquiere un pañuelo mojado colgando de sus vértices. Su concatenación lineal formando galerías o naves fue introducida por Filippo Brunelleschi. En España fue usada por **Andrés de Vandelvira**.

El **módulo** se puede repetir reiteradamente y construye una nueva idea de espacio geométrico.

El muro queda subordinado al orden y a la normalización que impone, gracias a las **ménsulas** sobre las que descansa la bóveda. Una ménsula es un elemento estructural voladizo corto que se utiliza para soportar un arco, balcón o cubierta.

El Hospital de los Inocentes fue un orfanato de niños de Florencia, diseñado por Filippo Brunelleschi, quien recibió el encargo en 1419. El hospital, con una galería frente a la Plaza de la Santísima Annunziata, tenía un torno de piedra para meter al niño en el edificio sin que se viera al padre. Esto permitía a la gente abandonar a sus hijos anónimamente, para que fueran cuidados en el orfanato. Este sistema siguió funcionando hasta el cierre del hospital en 1875. Hoy el edificio aloja un pequeño museo de arte renacentista.

Las enjutas de los arcos se decoran con tondos de cerámica vidriada de la familia della Robbia. El diseño representa a bebés blancos en pañales sobre fondo azul. Quedan algunos de los tondos originales, otros son copias del siglo XIX. (Pág. 110)

Dentro del edificio hay dos claustros. En una galería superior hay terracotas de della Robbia y pinturas de Botticelli, Piero di Cosimo y Domenico Ghirlandaio, siendo las obras más destacadas:

- Virgen con el Niño y ángel de Botticelli.
- Adoración de los Reyes Magos de Domenico Ghirlandaio.

Brunelleschi utiliza los órdenes clásicos para su nueva arquitectura, aunque **NO** los incluye en la cúpula de Santa María de las Flores.

Brunelleschi es el primero en pensar la arquitectura como espacio. Su asociación del orden arquitectónico al módulo espacial, gracias a la asociación columna-arco, podría ser considerada como el manifiesto fundacional de la nueva arquitectura.

Para **Alberti** las columnas y los órdenes arquitectónicos son los ornamentos principales de los edificios.

En arquitectura tenemos un soporte continuo, el muro, o discontinuo, el pilar o la columna.

El muro es el soporte fundamental en la arquitectura y los órdenes son soportes abiertos en muchos lugares y la subordinación total del muro a las leyes de los órdenes.

Define los arcos como un elemento específico de la construcción mural y **evitó** la combinación del arco y la columna en sus edificios religiosos.

Cuando utilizaba columnas, lo hacía bajo un entablamento recto, si empleaba arcos descansaban sobre pilares que podían llevar o no medias columnas adosadas decorativas.

Encontró los modelos en la arquitectura romana, ya que los griegos utilizaban entablamento sobre columnas y los romanos arcos sobre pilares.

Con estos conceptos Alberti creó una fachada vertical muy escenográfica en **Santa María Novella**, Florencia.

San Andrés en Mantua posee con una organización de arco de triunfo que permite el desarrollo interior de una bóveda de cañón con casetones, que marca la arquitectura europea durante siglos.

El arco de triunfo es una recuperación literal de la arquitectura clásica como espacio ordenado y moderno.

1.2. LA COMBINATORIA DE LOS ÓRDENES

La unidad columna-entablamento que es la esencia de los órdenes conlleva otro problema: su combinatoria y su superposición. En Roma fue solucionado mediante la superposición de órdenes en los teatros y en el Coliseo.

Alberti lo plantea por primera vez en la fachada del palacio Rucellai, Florencia, y Bramante en el claustro de Santa María della Pace, Roma.

El palacio Rucellai articula la fachada utilizando los órdenes que separan cada planta del edificio con pilastras verticales sobre el muro y superposición de órdenes: dórico, jónico y corintio como en la antigua Roma: teatro de Marcelo y Coliseo. (pág. 113)

La combinatoria y la superposición serán el esquema básico en la tipología del palacio, tanto en su fachada como en su patio.

El problema de la combinatoria terminará afectando a todo el edificio para mantener la armonía y el equilibrio, esto se aprecia en las villas palladianas.

En el manierismo, Miguel Ángel estructura la fachada del palacio Farnesio de Roma, según sus líneas de ventanas, pero sigue la referencia de los órdenes con el remate con una gran cornisa.



MIGUEL ÁNGEL. PALACIO FARNESIO, ROMA

La ruptura del sistema compositivo de superposición de órdenes se produce con una nueva estructura arquitectónica: el orden gigante, colosal o monumental que desarrolla Miguel Ángel en Roma y Palladio en Venecia. Este orden de columnas o pilastras que recorren la altura de más de un cuerpo de una fachada en una sola unidad.

A Bramante corresponden las primeras propuestas, pero es Miguel Ángel quien lo desarrolla en el Campidoglio en Roma en 1539.

Andrea Palladio lo utiliza en sus iglesias venecianas y determina que la estructura de un orden prevalezca sobre los demás. A partir de aquí se desarrolla el orden monumental del Barroco gracias a la difusión de los Tratos de Serlio y de Palladio.

Forssman determina que el uso de ambas opciones, la superposición o el orden colosal, va a depender de cada arquitecto, ambos tipos compositivos van ser constantes.

Señala la preferencia de la arquitectura francesa por la superposición, el escaso uso del orden gigante responde a la sobriedad de su tendencia al estricto Clasicismo.

Palladio en el palazzo del Capitaniato en Vicenza, 1565, aplica un orden gigante en la fachada que se remata en capiteles corintios. En el piso inferior se abre una logia pública cubierta con un pórtico de tres arcos de medio punto. (Pág. 115)

1.3. EL ESQUEMA DE “ARCO DE TRIUNFO”

El análisis de edificios romanos permitió ir creando un repertorio del Clasicismo, ya que el gran logro del Renacimiento no fue la imitación de edificios romanos, sino su reformulación.

El esquema de arco de triunfo fue una de las estructuras más estudiadas y utilizadas por los arquitectos del Renacimiento.

La división tripartita con vanos a distinta altura y la articulación de columnas y entablamentos como elementos superpuestos, permitieron múltiples lecturas arquitectónicas.

Alberti se inspira en los arcos de triunfos romanos para articular una nueva tipología de fachada en Santa María Novella (1458) con base en una arquitectura modular y simétrica.

De forma novedosa se olvida el significado conmemorativo imperial de los arcos de triunfo romanos para implantarlo como prototipo de iglesia cristiana.

Santa María Novella se estructura en base a un cuerpo inferior cuadrangular y tripartito, separado por columnas, sobre el que se dispone un segundo cuerpo más estrecho flanqueado por volutas y rematado por un gran frontón triangular.

Este modelo es muy utilizado. La simetría es absoluta y la bicromía de la arquitectura florentina se utiliza para diferenciar los módulos.

Los elementos nuevos introducidos por Alberti en la fachada: columnas, frontón y volutas proporcionan una armonía que es la esencia de su belleza, basada en la proporción entre las partes entre sí y el todo.

El esquema es muy estable y se mantiene durante todo el Clasicismo. Alberti volverá a utilizar el esquema de arco de triunfo en la fachada del Templo Malatestiano de Rímini y en la iglesia de San Andrés de Mantua.



ALBERTI. TEMPLO MALATESTIANO, RÍMINI

Mucho después de Rímini adaptó la idea de arco de triunfo a la fachada de San Andrés de Mantua, pero también la llevó al interior y la tomó como modelo para las arcadas de las naves.

En la fachada, cuatro pilastras gigantes con capiteles corintios sostienen un entablamento y un frontón.

El gran arco central de la fachada está soportado por dos pilastras estriadas más cortas y se extiende profundamente en la fachada creando una bóveda de cañón con casetones clásicos que enmarca la entrada principal de la iglesia.

El templo debía albergar la reliquia más importante de la ciudad, la sagrada sangre de cristo y dar cabida a los miles de peregrinos que llegan para adorarla.

El arco y la bóveda de cañón son muy apropiados para las procesiones de la reliquia sagrada y la celebración del triunfo de Cristo sobre la muerte, este puede ser el motivo de la elección del arco de triunfo.



En San Andrés de Mantua Alberti plantea un nuevo tipo de planta. Una gran nave salón única que se abre en los laterales donde se insertan las capillas.

Cuando los peregrinos pasan por debajo del arco, y entran en el largo salón interior de la nave, contemplan una segunda bóveda de cañón, la más grande construida desde la antigua Roma.

La planta basilical de San Andrés se adapta a acomodar multitudes masivas y vuelve más estrictamente a las formas antiguas.

A ambos lados de la nave encontramos tres capillas con bóvedas de cañón. No hay naves laterales ni columnas como en otras iglesias cristianas. (Pág. 119)

El enorme espacio central de San Andrés y las capillas laterales de refuerzo se parecen mucho al diseño de la antigua Basílica de Majencio y Constantino en el foro romano.



BASÍLICA DE MAJENCIO, ROMA

La Basílica de Majencio, conocida como Basílica Nova, fue comenzada por el emperador romano Majencio a principios del siglo IV y terminada por Constantino I, tras derrotar a Majencio en la batalla del Puente Milvio el 28 de octubre del 312.

Majencio ordenó levantar su campamento en frente del Puente Milvio, un puente de piedra que atravesaba el río Tíber, que actualmente ha sido remodelado y denominado Ponte Milvo.

Constantino I forzó a las tropas de su rival a retirarse hacia el río Tíber y la única vía de escape era cruzando el puente. Mientras esto ocurría, se derrumbó el puente provisional creado al lado del Milvio, y muchos soldados murieron o fueron capturados.

El propio Majencio se ahogó en el río al intentar escapar. Cuando se encontró su cuerpo, Constantino ordenó que le precediera en su entrada triunfal en Roma como prueba de que él era el único emperador.

La basílica de Majencio y Constantino es el edificio más grande de la época imperial y probablemente su sala es la más grande construida en la Antigüedad.

Esta basílica civil se erigió en la antigua colina que unía el Monte Palatino con el Esquilino y se encuentra en la zona arqueológica del Foro romano.

En Roma, la basílica era uno de los edificios más importantes destinado a la administración de justicia y a los tratos comerciales. La sede del tribunal se trasladó hasta la zona del ábside.

Eusebio de Cesárea en un escrito hace hincapié en que había escuchado de boca del propio emperador Constantino un relato. Constantino y sus hombres se encontraban marchando cuando el emperador levantó la vista y observó que, por encima del Sol, se alzaba una cruz luminosa con estas palabras: in hoc signo vinces, «en este signo, vencerás». Constantino esa noche soñó con Cristo, que le decía que debía emplear ese signo contra sus adversarios. En este relato Eusebio describe el lábaro, el estandarte militar que usó Constantino durante el conflicto.

Miguel Ángel establece innovaciones en sus primeras obras en Florencia. En la fachada de la iglesia de San Lorenzo, que no se construyó, el primer cuerpo se divide en dos sobre ellos un cuerpo más estrecho flanqueado por volutas y rematado en frontón.

La novedad la introduce el mismo orden de columnas en los dos pisos, precedente de su **orden gigante**. Miguel Ángel lo desarrolla en el Campidoglio en Roma en 1539.

Palladio introduce una novedad en San Giorgio Maggiore (1566), San Francesco alla Vigna (1570) y el Redentore (1577). Diseña sus fachadas con un orden gigante que recorre de forma unitaria los dos cuerpos hasta el frontón.



PALLADIO. SAN GIORGIO MAGGIORE, VENEZIA



PALLADIO. SAN FRANCESCO ALLA VIGNA, VENEZIA



PALLADIO. REDENTORE, VENECIA

En las fachadas barrocas las partes individuales pierden su independencia para acentuar el eje central que marca la entrada.

En 1568, el cardenal Alejandro Farnesio, nieto del papa Pablo III, encargó la construcción de la iglesia jesuita de Roma a Vignola. A la muerte de Vignola en 1573, eligió a Giacomo della Porta en 1575. Tras su finalización en 1584, el Gesù fue la más grande y primera iglesia completamente nueva después de Sacco de Roma.

La construcción de la iglesia comenzó en 1568 según diseño de Vignola que se mantuvo en la planta y el interior y estableció un modelo para las iglesias jesuitas que perduró hasta el siglo XX.

La iglesia madre fue construida de acuerdo con las exigencias del Concilio de Trento: una nave central, sin naves laterales, de manera que los fieles estén juntos y concentrados ante el altar.

Esta planta basilical de nave única, tiene una gran cúpula en la cabecera, siguiendo un equilibrio inestable entre el eje longitudinal horizontal y el eje vertical de la cúpula.

En lugar de naves laterales hay una serie de capillas interconectadas en forma de arco, cuya entrada está separada por balaustradas decorativas con rejas, como San Andrés de Mantua.

La **fachada** del Gesú fue realizada por **Giacomo della Porta** que modificó el proyecto original de Vignola. Se divide en dos pisos, cada uno con un orden, posee volutas en el cuerpo superior y se remata con un frontón del ancho de la nave, que sigue el esquema de Santa María Novella.

El frontón triangular, dominado en el interior de un frontón curvo, genera una tensión manierista que dará paso al Barroco.

El transepto recortado cumple la función de 2 grandes capillas laterales. A mediados del siglo XIX se revistió de mármol el interior de la iglesia.



GIACOMO DELLA PORTA. IL GESÚ, ROMA

Carlo Maderno construyó entre 1595 y 1603 la fachada de la iglesia de **Santa Susana** siguiendo el modelo del Gesú.

La fachada de Santa Susana es el primer ejemplo de arquitectura barroca. El elemento dominante es el gradual avance hacia fuera de la fachada en su parte central, una anticipación de Borromini.

Tanto las columnas del cuerpo inferior, como las pilastras del superior, adquieren un cuerpo y un grosor que marcan la tendencia de irse desprendiendo del muro para conseguir un volumen, un movimiento y un claro-oscuro hasta ese momento desconocidos.



MADERNO. SANTA SUSANA, ROMA

La fachada barroca tiene un significado escenográfico y persuasivo, además de reflejar la tensión del movimiento interior. Presenta un carácter autónomo e individual. Es una fachada telón que configura espacios urbanos, calles y plazas.

2. TEMAS Y TIPOS FORMALES

2.1. El espacio en perspectiva

La arquitectura es un espacio visto, no vivido. Para Brunelleschi, creador de la perspectiva, el espacio se percibe de forma visual.

La perspectiva era una ciencia de la visión, era la nueva óptica. Alberti instituye el procedimiento de la perspectiva de forma teórica.

La basílica de San Lorenzo (1418) y el Santo Espíritu partiendo de la tipología de tres naves, adapta y aplica el nuevo espacio clásico.

Proporción y perspectiva se hacen patentes gracias a la bicromía entre el color blanco del paramento y el gris de la piedra serena. El color de la piedra crea un efecto visual inédito y se convierte en un elemento esencial de Brunelleschi.

En San Lorenzo, Brunelleschi crea la planta de cruz latina a partir de la repetición de un módulo cuadrado del crucero.

La nave principal está formada por cuatro cuadrados y las laterales por cuadrados de área igual a la cuarta parte de la principal. Todo sigue una clara proporción matemática.

El alzado ordena el espacio con 3 naves, siendo la central más alta y más ancha que las laterales, y estableciendo su separación con arcos y columnas de orden corintio, como el más adecuado para las construcciones religiosas.

Subraya la idea de una contemplación en perspectiva. Construye una pirámide visual desde la luz de la nave central a la oscuridad de las capillas ayudado por la degradación de las dimensiones.

Brunelleschi introduce un trozo de entablamento entre el capitel y el arco, que nos recuerda al cimacio, para hacer más visual su idea de espacio geométrico tridimensional, infinito e independiente. (p. 123)

La racionalización de la visión en perspectiva lleva a una “bipartición simétrica” en los elementos compositivos, concretados en el eje central a través del efecto arquitectónico. Simetría = Belleza

La representación perspectiva acentúa la axialidad de la composición, que volverá a tener gran fuerza en el Barroco.

La Axialidad es un elemento que organiza una composición. La axialidad utiliza varios ejes en una composición, que pueden tener como elemento ordenador un módulo. Son los conceptos que dinamizan, armonizan, regulan y definen la composición.

La planta basilical para **Brunelleschi** reúne antigüedad y cristianismo y permite la estructuración de sus investigaciones en perspectiva. Aunque su concepto esta presenta en el Clasicismo, la planta basilical apenas se desarrolla en la práctica.

En **Alberti** la opción basilical casi desaparece. San Sebastiano de Mantua opta por una planta de cruz griega y en San Andrés una sola nave cubierta con bóveda de cañón y capillas laterales.

El Clasicismo: Donato Bramante (C. 1444-1514)

Se considera a Bramante, nacido cerca de Urbino, como el arquitecto que mejor plasmó el clasicismo del alto Renacimiento italiano, llevando la arquitectura a su momento culminante.

Bramante sintetizará las dos posturas: control visual en perspectiva del espacio de Brunelleschi y la verificación arqueológica de Alberti que da lugar a una de las grandes síntesis del Alto Renacimiento.

Crea una arquitectura centralizada en el templete de San Pietro in Montorio o la equivalencia entre espacio real y espacio virtual en Santa María Sopra San sátiro en Milán.

Su formación como pintor le dio el dominio de ambas perspectivas, creando a través de la aplicación de la pintura a la arquitectura espacios ilusorios desde un único punto de vista central, tal como hizo en el presbiterio de Santa María presso San Sático de Milán.

Arquitectura Escenográfica: Ábside San Sático, Milán

Bramante ideó para la iglesia renacentista de Santa María presso San Sático de Milán una ingeniosa solución para el mayor problema constructivo que planteaba el edificio.

El pequeño templo se levantaba ya a finales del siglo XV junto a una de las calles más importantes de Milán, hecho éste que limitaba las dimensiones del ábside de la iglesia, al que tan sólo se pudo conceder una profundidad de noventa centímetros.

La iglesia de San Sático, con una única nave y pequeñas naves laterales, resultaba visualmente muy pequeña y poco atractiva.

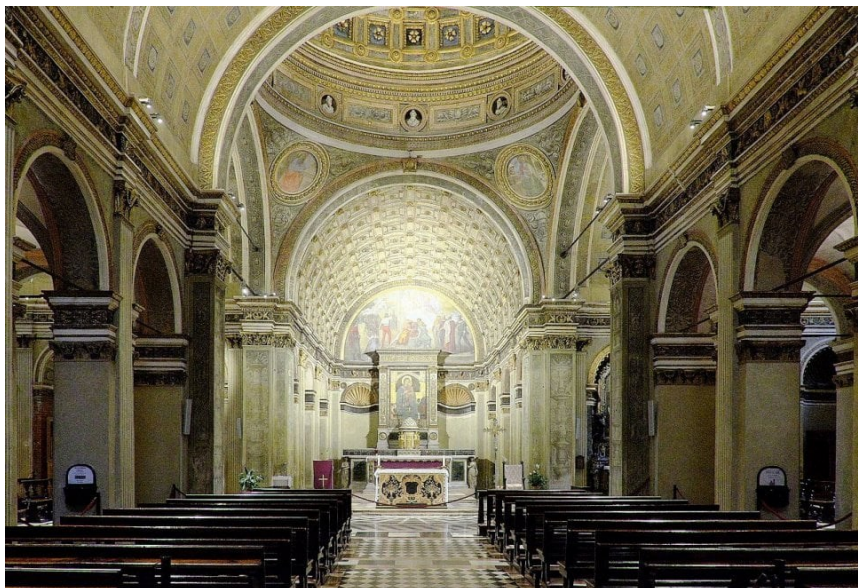
Donato Bramante supo corregir esta carencia dando muestras de un notable ingenio y de un sorprendente dominio de la perspectiva.

El pintor y arquitecto diseñó un presbiterio de estuco sobre el que pintó una arquitectura fingida en la que simuló una bóveda de cañón con casetones, que parece una prolongación de la bóveda que cubre la nave central.

También añadió falsas columnas y nichos escalonados de estuco debidamente decorados.

Al asomarse al interior del pequeño templo parece que hay espacio en profundidad tras el altar.

Sólo al acercarnos descubrimos el hábil engaño que ha confundido nuestros sentidos. (Trampantojo)



SANTA MARÍA PRESSO SAN SÁTIRO, MILÁN



SANTA MARÍA PRESSO SAN SÁTIRO, MILÁN

En el Barroco, **Vignola** redefine el espacio interior y realiza una planta basilical de nave unida, cubierta con una gran cúpula en la cabecera.

Trata de combinar dos tipologías: planta basilical longitudinal con la centralizada, predilecta de los arquitectos renacentistas, y se fija un modelo repetible para la Contrarreforma.

2.2. EL ESPACIO CENTRALIZADO

La planta central

El círculo y sus formas derivadas expresan mejor que ninguna otra figura geométrica la relación de perfección y proporción entre las partes y el todo.

Alberti en De Re Aedificatoria dice que la Naturaleza eligió el círculo para el globo terráqueo, los astros y los nidos de animales. El círculo es la forma más perfecta por la belleza de sus proporciones y la armonía entre sus partes.

Brunelleschi, en Santa María dei Fiore, consigue crear un movimiento de atracción desde el espacio longitudinal hacia la cabecera centralizada.

En la iglesia de San Lorenzo de Florencia, bajo el encargo de los Medici, Brunelleschi quiso crear un edificio comparable a los de la Antigüedad y recuperar el modelo de las antiguas basílicas cristianas.

Tiene planta con tres naves y capillas laterales, casi basilical con un crucero de escaso desarrollo. La cubierta es plana con casetones y los **capiteles corintios** enlazan con el mundo clásico.

El bicromatismo típico florentino lo consigue con la combinación de la piedra serena gris con el enfoscado blanco.

En esta iglesia destaca, a la izquierda del altar, la famosísima Sacristía Vieja, calificada como el **primer espacio de planta central del Renacimiento** por la historiografía.

En la Sacristía Vieja utiliza planta cuadrada con cúpula, que contrapone con la tipología longitudinal de la iglesia.

Es un espacio cúbico cubierto por una cúpula nervada sobre pechinas, al cual se une al fondo otro espacio similar a modo de ábside.



BRUNELLESCHI. SACRISTÍA VIEJA DE SAN LORENZO, FLORENCIA

Fue decorada por Donatello entre 1420 y 1429, es totalmente diferente a la Sacristía nueva, diseñada por Miguel Ángel para albergar las tumbas de Juliano y Lorenzo de Medici.

En la **capilla Pazzi** repite un espacio centralizado sobre una planta rectangular con una cúpula que descansa sobre pechinas. Es la única obra con un pequeño pórtico exterior cubierto con bóveda de casetones, interrumpida con una cúpula con un lenguaje clásico.

Esta capilla se le encargó a Brunelleschi en 1429, y está ubicada en el claustro de la iglesia franciscana de la Santa Croce.

Es un edificio de pequeñas dimensiones, con un pórtico cubierto por bóveda de cañón, donde se plasman las proporciones, la armonía y la incorporación de elementos clásicos.

La fachada está formada por un pórtico de cinco tramos con 6 columnas de orden corintio al exterior y 6 pilastras en el interior. El acceso se realiza a través de un arco de medio punto a modo de arco triunfal.

La zona de las columnas está cubierta con bóveda de cañón con casetones y la del arco con cúpula.



BRUNELLESCHI. LA CAPILLA PAZZI, EN SANTA CROCE



BRUNELLESCHI. LA CAPILLA PAZZI, EN SANTA CROCE

El interior está decorado con gallones, pilastras y arcos de piedra gris sobre enfoscado blanco, poniendo de manifiesto la bicromía.

Los arquitectos renacentistas persiguieron la compaginación de la disposición longitudinal de las naves con una zona presbiteral de planta central como SnaťAndrea de Alberti y el Gesú de Vignola.

En Milán Leonardo realiza bocetos de edificios de planta central y en Roma Bramante construye el Templo de San Pietro in Montorio como un pequeño edificio de planta circular con cúpula. Bramante se inspira en la Antigüedad y utiliza el orden dórico-toscano.

El problema se plantea al aplicar la planta centralizada a edificios de grandes dimensiones, como el proyecto de San Pedro del Vaticano. Era una basílica paleocristiana y Julio II concibe su renovación, encargando el proyecto a Bramante.

El proyecto de **Bramante** plantea una iglesia de enorme tamaño con planta de cruz griega, con una centralización espacial y una **gran cúpula**, que se conciba como el centro de la cristiandad.

Esta idea presenta problemas al ser trasladada a un edificio de grandes dimensiones e intentará solucionar los problemas técnicos.

En 1514, a la muerte de Bramante, **Rafael** se hace cargo de San Pedro, planteando una planta de cruz latina, pero apenas se construyó.

A la muerte de Rafael, en 1520, **Peruzzi** trabaja en San Pedro hasta 1527. Retoma la planta de cruz griega de Bramante, rematada con ábsides semicirculares e inscrita en un cuadrado, la gran **cúpula** sigue siendo el elemento centralizador.

Posteriormente, **Sangallo**, al igual que Rafael, se aparta de la planta centralizada, añadiendo tres naves, con la cabecera de grandes dimensiones con tres ábsides y la gran **cúpula** se mantiene como elemento referencial.

Miguel Ángel reinterpreta y revisa la centralización espacial. Mantiene la planta de cruz griega con ábsides, pero lleva hacia el centro las capillas. La **gran cúpula** será el elemento vertebrador, que condiciona el resto del edificio que actúa como basamento. Para construirla aumenta las dimensiones de los grandes machones que la tienen que soportar. (Pág. 129)

El proyecto de Miguel Ángel suprimió todos los espacios secundarios: capillas, sacristía, etc., y propone una sola y única masa.

A principios del siglo XVII, **Carlo Maderno** fue un arquitecto italiano recordado como uno de los padres de la arquitectura barroca, ya que sus fachadas de Santa Susana, de la basílica de San Pedro y de San Andrés della Valle, iglesia teatina de Roma, fueron claves en la evolución del barroco italiano.

En San Pedro rompe con la idea de centralización y termina el edificio con un eje longitudinal. Todo el edificio se plantea de forma que ningún elemento disminuya el valor de la cúpula, que es la gran protagonista del edificio.

La idea de planta central del Renacimiento se ha demostrado como imposible, pero no la centralización de un espacio dominado por una gran cúpula.

LAS CÚPULAS

La cúpula, espacio de lo divino, eterno y sagrado, se convierte en un elemento arquitectónico indiscutible a partir del Renacimiento.

La cúpula de Santa María del Fiore centralizaba el espacio, además de articular y definir el espacio urbano. Brunelleschi trabajó sobre pie forzado en una arquitectura gótica y su cúpula se convirtió en símbolo de la nueva arquitectura, consagrada como imprescindible dentro del Clasicismo. (Pág. 131)

La inmensa cúpula de 42 metros de diámetro, diseñada por **Miguel Ángel** para San Pedro del Vaticano a mediados del siglo XVI, ahondó en todos los significados espaciales, visuales y simbólicos. Pero aquí todo el edificio está en función y a disposición de la cúpula, que utiliza el lenguaje de los órdenes clásicos, pero con el orden gigante inventado por el propio Miguel Ángel. Esta cúpula se convierte en el hito central del Cristianismo.



FACHADA Y CÚPULA DE SAN PEDRO, ROMA

La cúpula es un elemento arquitectónico que se utiliza para cubrir un espacio de planta circular, cuadrada, poligonal o elíptica. En el **Barroco** el espacio interior de las iglesias se organiza a partir de cúpulas, donde el fiel es persuadido hacia lo infinito y eterno.

Cuando hay varias naves se tienen que cubrir los espacios laterales, donde se impone la **bóveda de cañón** del tipo que Alberti había empleado en la iglesia de Sant'Andrea de Mantua.

Vignola utilizó una gran cúpula en el Gesú, pero hizo su iglesia más corta y más ancha, para que resultara más compacta y más apta para la voz del predicador y el auditorio. Al disminuir la planta cualquier tipo de cúpula gana en elevación.

Aunque los teóricos recomendaban la planta central para las iglesias, porque el círculo y los polígonos son formas perfectas, no resultaba adecuada para las necesidades litúrgicas y se alejaba de la tradición de la planta basilical.

Tras el **Concilio de Trento**, 1545-1563, se generaliza la actitud negativa hacia la planta central. Se desaconseja la planta circular por paganizante.

La planta central del Renacimiento es poco funcional, pero Palladio en su Libro IV esgrime una defensa de esta planta y dice que los templos más bellos son el redondo y el cuadrangular y por eso solamente habla Vitruvio de esos dos.

Vignola con la iglesia del Gesú de Roma, que permitía participar a un gran número de fieles, impone la planta longitudinal con una gran tendencia a la centralidad espacial favorecida por la cúpula.

La iglesia en forma de cruz latina es el símbolo de la redención de Cristo en la cruz.

Basílica de San Pedro. Información del Vaticano

La desaparición de la basílica constantiniana fue gradual.

Desde la primera decisión de Nicolás V de ampliar y restaurar la antigua basílica en la segunda mitad del Quattrocento, encargando el proyecto a Rossellino, hasta la conclusión del nuevo edificio con la inauguración de la fachada en **1612**, transcurrieron poco más de **150 años**.

A lo largo de esos 150 años, los artistas más famosos de la época se alternaron en la dirección de la “Fábrica de San Pedro”:

1. Bramante con una planta centralizada de cruz griega,
2. Rafael que hacia 1514 optó por transformar en una cruz latina la estructura proyectada por Bramante,
3. Antonio da Sangallo el Joven
4. Miguel Ángel que, bajo el pontificado de Paulo III, decidió retomar el proyecto original de cruz griega, diseñó la cúpula y siguió los trabajos personalmente hasta su muerte, en 1564.
5. Vignola dirigió la “Fábrica de San Pedro”,

6. Giacomo Della Porta y Domenico Fontana, a quien se debe el mérito de haber llevado a cabo, hacia 1588, el proyecto miguelangelesco de la cúpula.
7. En 1585, el obelisco fue trasladado por Domenico Fontana y colocado en el lugar actual, siguiendo órdenes del papa Sixto V.
8. Carlo Maderno, que retomó la cruz latina y definió el aspecto escenográfico de la fachada.
9. Bernini, entre 1656 y 1667, por voluntad de Alejandro VII, proyectó y realizó el pórtico de columnas de la Plaza de San Pedro, colocando en su centro el obelisco del siglo I.

Los trabajos de la basílica terminaron en 1626 y fue consagrada bajo el pontificado de Urbano VIII. La Basílica de San Pedro posee una capacidad para 20.000 fieles.

Mide unos 190 metros de largo, el ancho de las tres naves es de 58 metros, la nave central tiene 45,50 metros de altura, hasta la cima de la bóveda.

La cúpula alcanza unos 136 metros de altura hasta la cruz; el interior, caracterizado por grandiosas decoraciones en mosaico, constituye el precioso joyero que custodia algunas de las más célebres obras de arte del mundo, como el Baldaquino de Bernini y la estatua de la Piedad de Miguel Ángel.

<http://www.vaticanstate.va>

2.3. ESPACIO Y MOVIMIENTO

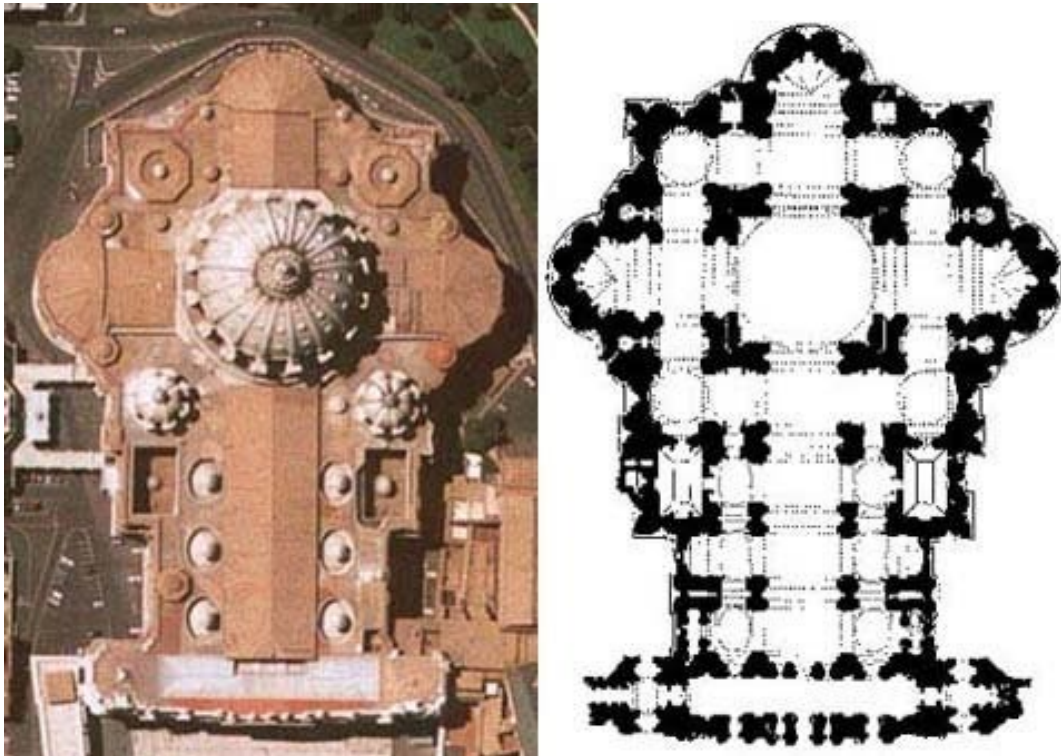
Frente al modelo espacial estático y cerrado del Renacimiento, a lo largo del Barroco se impone el movimiento y el contraste de luces.

Se rompe con la armonía estática del espacio renacentista y en las iglesias barrocas el modelo espacial cambia. Deja de ser un continuum uniforme, subdividido por los elementos arquitectónicos, para convertirse en generadora del edificio y del espacio urbano.

El interior de la iglesia barroca se construye siguiendo dos ejes. Uno longitudinal que otorga profundidad y otro vertical y ascendente de la cúpula.

El ejemplo que mejor recoge y expone todos los problemas es la solución que ofrece Carlo Maderno para la basílica de San Pedro.

El nuevo Papa Pablo V en 1605 celebra un concurso para continuar la construcción de San Pedro. Carlo Maderno lleva a cabo un eje longitudinal con una nave central y varias laterales.



BASÍLICA DE SAN PEDRO, ROMA

Este esquema se repitió a lo largo del siglo XVII, podemos citar la iglesia de la Madonna dei Monte en Roma de Giacomo Della Porta, o la de Val-de-Grace de François Mansart en París.

BASÍLICA DE SANTA MARIA DELLA SALUTE, VENEZIA

Patrimonio de la Humanidad desde 1987

Arquitecto: Baltasar Longhena, realizada entre 1631- 1687

Obras artísticas de Tiziano y Tintoretto

Tipo Planta octogonal. Longitud 70 m y Anchura 47 m

Santa María della Salute es una basílica de Venecia, que se construyó, al igual que la iglesia del Redentor o la iglesia de San Rocco, a causa de la peste que en 1630 diezmo la población.

La peste llegó a Venecia contagiada por el conde de Mantua, quien fue internado en la isla del Lazzaretto Vecchio. El conde entró en contacto con un carpintero y así la infección se extendió por toda la ciudad.

El 22 de marzo de 1630 el patriarca de Venecia prometió erigir una iglesia y dedicársela a la Virgen, llamándola Santa María della Salute, y "que cada año, en el día que esta ciudad sea declarada libre del mal, Su Serenidad y sus sucesores irán solemnemente con el Senado a visitar dicha iglesia en perpetua memoria de la pública gratitud por tanto beneficio".

El 26 de marzo en la Plaza de San Marcos el dogo, el clero y el pueblo se reunieron para rezar. Cuando la peste terminó habían muerto 80.000 venecianos y 600.000 en el territorio de la Serenísima. Entre la gente que murió, se encontraban el dogo y el patriarca.

El 28 de noviembre de 1631 comenzó su construcción en la Punta della Dogana, la aduana de Venecia. Se confió su construcción a Baldassare Longhena y se terminó el 9 de noviembre de 1687. Para poder erigir la basílica en este lugar hizo falta introducir 1.156.650 postes en el terreno y ganar una vasta área de suelo al mar.

El exterior destaca por la riqueza de las fachadas, adelantadas respecto a la iglesia y los impactantes juegos de claroscuro formados por sus entrantes y salientes. También son llamativas las enormes volutas que parecen sostener la cúpula.

La nave central es de forma octogonal, sobre la que se apoya una cúpula hemisférica que está rodeada de seis capillas menores. El presbiterio y el altar mayor predominan sobre todo lo demás.

En el altar hay una escultura de la Virgen con el Niño, que simboliza a la Salud que defiende a Venecia de la peste. Cada 21 de noviembre se festeja la "Festa della Madonna della Salute".

Junto con la "Festa del Redentore" es hoy en día, una de las fiestas populares más queridas y participativas de la ciudad.



SANTA MARIA DELLA SALUTE, VENEZIA

PLANTAS ELÍPTICAS

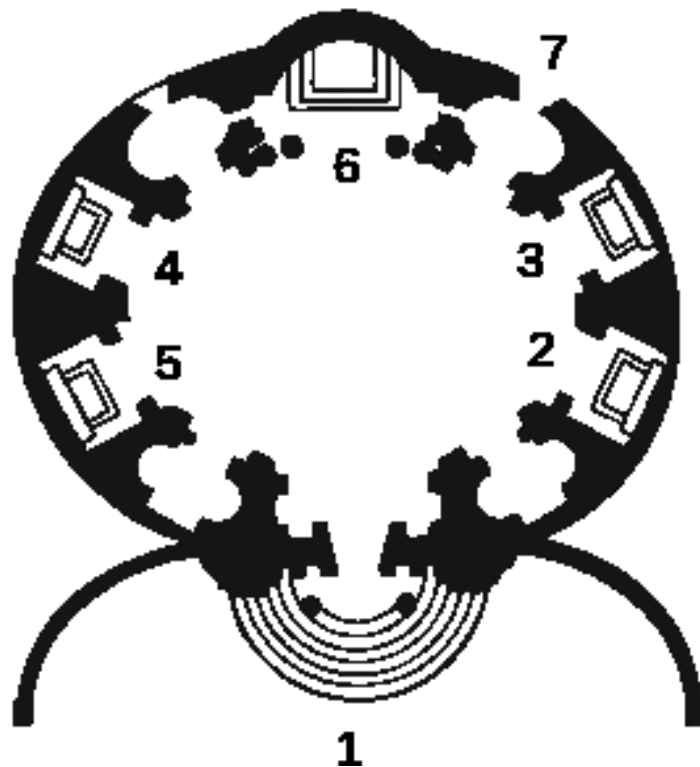
De las iglesias centralizadas menores surgió la planta elíptica, característica del Barroco.

Vignola fue el primero en construir plantas elípticas en las iglesias romanas de Sant'Andrea (1550) y Sant'Anna dei Palafrenieri (1572). Vignola creó un prototipo a partir del cual se proyectaron multitud de iglesias elípticas barrocas.

Sant'Anna es una iglesia parroquial en la Ciudad del Vaticano, dedicada a Santa Ana. La iglesia es la sede parroquial del Vicariato de la Ciudad del Vaticano.

La elipse apareció como forma arquitectónica básica en los siglos XVII y XVIII. Ofrecía pocas posibilidades de variación, pero fue utilizada como punto de partida para programas más complejos.

En Sant'Andrea al Quirinale (1658-70), Bernini crea una elipse longitudinal que crea movimiento y concentración y se convierte en una forma básica de la arquitectura barroca religiosa.



Nuevamente la síntesis entre lo longitudinal y lo centralizado cubre las necesidades simbólicas y prácticas exigidas.

Para **Borromini** el espacio está dominado por el dinamismo, con un movimiento ondulatorio y continuo. Los elementos espaciales se contraen y expanden como si fueran un material elástico.

Las paredes pierden su condición de cerramiento y se adaptan al juego impuesto por la planta y la cúpula, que confieren unidad a la estructura arquitectónica que es la iglesia.

En la iglesia de **San Ivo alla Sapienza** (1642-50), Borromini creó una de las estructuras más originales de la historia de la arquitectura. La planta se estructura en torno a un hexágono, donde alternan ábsides y nichos de fondo convexos.

La forma adquiere unidad mediante la articulación continua de la pared y en el entablamento, pero su verdadera novedad es el intento de continuidad vertical, al reproducir en la cúpula la compleja forma de la planta.

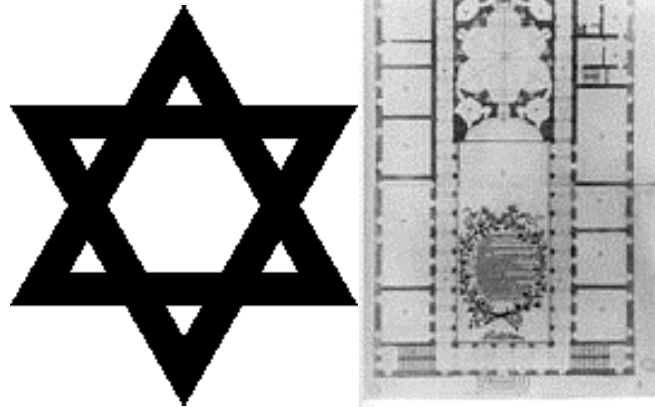
El movimiento ondulante se somete a dos fuerzas que añaden tensión: el doble eje Barroco, longitudinal desde el exterior y vertical desde el centro de la cúpula.

El simbolismo es un componente intrínseco de Borromini. Sant'Ivo se basa en un conjunto de dos triángulos equiláteros centrados, uno descansando sobre la base y con el vértice arriba y el otro girado con el vértice en la parte inferior, es decir, el sello de Salomón.

El rey Salomón, símbolo de la Sabiduría, hace referencia al lugar de implantación de la iglesia, la Universidad.

La estrella así formada es solo una variación del sello de Salomón. Tiene 6 ramas y el simbolismo de este número se relaciona con el cielo y con el «Hombre Universal».

Borromini fundó en el templo del saber de la universidad romana, el espacio sagrado de la iglesia, mediador a través del cual tiene lugar la comunicación entre el cielo y la tierra.



Sello de Salomón Planta de Borromini



BORROMINI. SAN IVO ALLA SAPIENZA, ROMA

En la fachada de la iglesia de **San Carlo alle Quattro Fontane**, Borromini mantiene esta unidad espacial aunque las superficies se hacen ondulantes, cóncavas con esquinas redondeadas y un entablamento elástico que permiten que el edificio se adapte al entorno urbano.

En Borromini, la pared se articula gracias al lenguaje clásico de los órdenes. Las columnas, capiteles y entablamentos se hacen elásticos y se mueven en un ritmo ondulante, pero no abandonan sus reglas, sus proporciones o su combinatoria.

El resto de elementos que conformaban la fachada aparentan romper esta unidad potenciando ritmos ondulantes y ascendentes que confieren un fascinante dinamismo al conjunto.



BORROMINI. SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE, ROMA

San Carlino, dedicada a San Carlos Borromeo, se considera una obra maestra del Barroco.

Borromini creó en San Carlino un conjunto de enorme complejidad, donde une sus primeras obras (la iglesia y el claustro) con la última (la fachada). La primera significaba su estreno y la última la culminación de su estilo.

Esta obra fue un encargo de la Orden de los Trinitarios Descalzos y debía ser residencia para monjes con dormitorios, biblioteca y refectorio. Monasterio, claustro e iglesia fueron ubicados en un reducido espacio irregular. Una de las esquinas estaba achaflanada debido a la existencia de una fuente que, juntos con otras tres en las restantes esquinas dieron nombre a esta obra arquitectónica.

En este edificio se enfrentó a la escasez de recursos económicos, centrándose más en el diseño que en los materiales. El interior no tiene tanta riqueza decorativa como era habitual en la época.

La fachada dispone de una portada ondulada de dos cuerpos y tres calles, cóncavas a los lados y convexa en el centro que, en la planta superior, vuelve a ser cóncava al contener el edículo convexo, abierto por un ventanal, sobre el que dos ángeles sostienen un gran medallón. Para dar un carácter unitario al conjunto, en ambos combinó columnas normales y con otras orden gigante.

La cúpula oval, decorada con casetones de distintas formas, que se van reduciendo hacia el centro consigue un efecto óptico de mayor altura.



CÚPULA DE SAN CARLINO

Este conjunto fue terminado tras fallecer Borromini, esto determinó que la fachada no se ajustase a los deseos autor, tanto por lo que respecta a su excesiva altura, como por su relación de la cúpula.

El interior Barroco se configura como un espacio real en movimiento. Sus paredes dejan de ser una frontera mediante el empleo de efectos ópticos como su trepanación o la incorporación de espejos.

El dinamismo y la sinuosidad se desarrollado al máximo en el denominada “yuxtaposición pulsante” de Guarino Guarini tanto en el interior como en el exterior.

Las bóvedas de estrella son el resultado del recorte de una cúpula en seis u ocho paños mediante arcos que unen sus extremos de dos en dos, lo que da lugar a la compartimentación.



GUARINI. IGLESIA DE SAN LORENZO, TURÍN

Guarini lleva cabo a cabo el método propuesto por Borromini, pero es el movimiento ondulatorio quien la determina, ratificado por la innovación de unidades verticales como en San Lorenzo.

La gran cúpula sobre base octogonal, con nervios que no se cruzan en el centro, recuerda a la arquitectura islámica de la mezquita de Córdoba, pero también a ejemplos árabe-normandos de Sicilia que Guarini había visto en Mesina.

Esta arquitectura tan compleja y decorativa tuvo profundas críticas. El rechazo de la ilustración a la última arquitectura barroca, reforzó los elementos del lenguaje clásico y les cargaron de contenido.

Las ruinas de los monumentos antiguos y los órdenes arquitectónicos retornaron a su función constructiva original.

Los modelos greco-romanos dieron lugar a una arquitectura monumental que reproduce el templo clásico, donde los órdenes antiguos son utilizados con rigor arqueológico y son controlados por los académicos.

BIBLIOGRAFÍA

Ester Alegre y Consuelo Gómez. Órdenes y espacio. Sistemas de expresión de la arquitectura moderna (siglos XV-XVIII). UNED

www.vaticanstate.va

<https://www.lacamaradelarte.com>