



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA

Las propuestas para San Giovanni dei Fiorentini en Roma.

Análisis e interpretación arquitectónica y espacial.

Roberto Jiménez Romero

Tutor: Federico Javier Iborra Bernad

Trabajo de Final de Grado en Grado en Fundamentos de la
Arquitectura Julio 2018

Índice

Prólogo.....	1
Contexto histórico.....	5
Conclusiones previas.....	55
Antonio da Sangallo el Joven.....	59
Análisis de la obra de Antonio da Sangallo.....	61
Bibliografía.....	69

Prólogo

El concurso de ideas para San Giovanni dei Fiorentini constituye, en mi opinión, una de las más importantes confrontaciones entre los principales arquitectos de principios del siglo XVI. Dicha notoriedad viene dada no solo en el hecho de haber sido capaz de reunir el gran elenco de autores que en él participaron, sino por haberse desarrollado de una manera casi paralela al concurso de ideas y fases de desarrollo de la más importante obra acontecida durante el renacimiento: el levantamiento de la basílica de San Pedro del Vaticano.

Siendo el principal objetivo del TFG propuesto el análisis e interpretación arquitectónica y espacial de las propuestas para San Giovanni dei Fiorentini, tomo como decisión la exhaustiva explicación del desarrollo de la construcción desde la fundación de la Sociedad de la Piedad Florentina, en el año 1448, hasta el término de las obras de la iglesia mandada construir por éstos, dirigido por Carlo Maderno en el año 1618. Paralelo al desarrollo histórico analizaré en mayor o menor medida las diferentes propuestas presentadas a lo largo de toda la duración de la obra.

Dicho análisis comportará desde la comparación con otras obras, tanto coetáneas como atemporales, para tratar de obtener una idea acerca del posible aspecto que hubiesen podido tener las diferentes propuestas hasta el desarrollo de las ideas que, en mi opinión, fueron más relevantes durante el desarrollo de la construcción y además, contienen más datos para sostener su interpretación.

Cabe reseñar que mi investigación va a basarse principalmente en la traducción e interpretación de un artículo escrito en italiano de la historiadora Julia Vicioso. Artículo que, conteniendo multitud de citas y referencias, trasladaré traducido e interpretado incluyendo sólo las imprescindibles con objeto de no confundir al lector con respecto a la autoría del texto incluido en el apartado: contexto histórico.

Dentro del citado apartado y siempre que se haya presentado una obra que, en mi opinión, sea importante desarrollar, incluiré títulos denominados: nota a (obra a explicar) en los que compararé la obra con otras que, como he citado antes, aun pudiendo ser o no ser coetáneas, arrojen luz a las referencias del autor de la idea para el concurso. Dichas comparaciones ayudarán a elaborar una idea más o menos clara acerca del aspecto que pudo haber tenido la propuesta de haberse construido.

La parte final de mi trabajo se basa en desarrollar más en profundidad la obra de Antonio da Sangallo el Joven. Los motivos de mi elección son el hecho de que fue, de entre todos, quien más proyectos presentó para la obra y más tiempo estuvo a su cargo.

De tal manera expondré las obras de Antonio da Sangallo con mayor información disponible comentando las interpretaciones de otros autores y haciendo un juicio tanto teórico como práctico de éstas.

Junto con dicho juicio, añadiré las que podrían haber sido, en mi opinión, las soluciones del autor para las citadas obras. Dichas soluciones habrán de apoyarse en casos prácticos de obras construidas que puedan aportar veracidad a mis hipótesis.

No pretendo con esto cuestionar a autores como Manfredo Tafuri sino ahondar en cuestiones que posiblemente ellos, por estar elaborando investigaciones mucho más exhaustivas, pudieron pasar por alto.

Contexto histórico

El distrito florentino en Roma

La comunidad florentina tenía una importante presencia en la Roma del siglo XVI y se establecía en los alrededores de la Via del Consolato. Fue en el extremo oriental de la Via Giulia donde se edificará, no sin dificultad, la iglesia de la nación florentina. Dedicada a su santo patrón, San Giovanni Battista, la iglesia fue elevada a la categoría de basílica en 1919.

Origen y ubicación de la Sociedad de la Piedad Florentina

Era costumbre de los diferentes grupos étnicos la construcción de comunidades o hermandades nacionales para la realización de prácticas religiosas (germen de las futuras iglesias nacionales) y sociales, además de proteger sus propios intereses. De acuerdo con los primeros estatutos de asociación, la Cofradía fue fundada con fines benéficos en 1448, momento de una gran plaga, por un grupo de florentinos autodenominados “Sociedad de la Piedad Florentina” y, más tarde, “Cofradía de San Giovanni Battista de la piedad de los florentinos”.

Figura 1: La iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en el Tíber



Inicialmente, las atenciones de la Cofradía de los Florentinos se centraron en la búsqueda de una ubicación en el barrio florentino para llevar a cabo sus actividades, por lo que tomaron varios edificios sagrados con la obligación de su manutención y el abono periódico de un pago. Será sólo con la entronización del papa florentino León X (1513 – 1521) cuando se empezará a hablar de la idea de fundar una grandiosa iglesia nacional. La Cofradía tuvo su primera sede en la iglesia de Santa Lucia, sometida a una enfiteusis o pago periódico al Capítulo de San Pedro del Vaticano. Posteriormente, la sede fue trasladada a dos salas del claustro de la cercana iglesia de San Salvatore in Lauro.

Concesión de la iglesia de San Pantaleone

Una bula del año 1186 de Urbano III convirtió a la iglesia de San Pantaleone en una sucursal de San Lorenzo en Dámaso. En 1411, San Pantaleone fue entregado a la Cofradía dei Santi Cosma e Damiano y más tarde, al Capítulo de la Iglesia dei Santi Celso e Giuliano.

El 2 de junio de 1488, bajo Inocencio VIII, la Cofradía de los Florentinos toma en enfiteusis o alquiler del Capítulo de la Iglesia dei Santi Celso e Giuliano, la iglesia de San Pantaleone junto con otras propiedades como viviendas o huertos cercanos.

San Pantaleone no fue la última sede de la asociación. Durante la construcción de la nueva iglesia, la Cofradía de los Florentinos se trasladó a la cercana iglesia dei Santi Tommaso e Orso, que en consecuencia tomó el nombre de Sant'Orsola della Pietà, donde se reunieron hasta la demolición del oratorio para dar cabida a la actual corso Vittorio Emanuele, en 1888. El oratorio de la Cofradía, por tanto, fue antes de 1534 San Pantaleone y más tarde, hasta 1888, Sant'Orsola. En el área donde se ubicaba la iglesia de San Pantaleone se edificó posteriormente San Giovanni dei Fiorentini, una vez quedó la zona libre de la muralla aureliana.

Bramante y el primer proyecto para la iglesia

En noviembre del año 1503 comienza el pontificado de Julio II y dos años después, se aprueba el grandioso proyecto de Bramante de planta central para San Pedro del Vaticano. El 18 de abril de 1508 tiene lugar la fundación de la nueva basílica vaticana, que estará en estrecha relación con el diseño de la construcción de San Giovanni dei Fiorentini por la voluntad deliberada de los clientes florentinos. Serán comunes a ambas construcciones los patrones tipológicos, arquitectos, maestros de obras y el desarrollo cronológico.

Figura 2: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Pellegrino: Diseño para San Pedro (UA 20)



El mismo año se levanta el pequeño templo de San Pietro in Montorio que, junto con la construcción Vaticana, impondrán una preferencia por la planta central en las elecciones tipológicas de principios del siglo XVI en Roma, incluyendo San Giovanni dei Fiorentini.

Finalmente, aún bajo Julio II, Bramante también se hizo cargo de la apertura de la Via Giulia, lugar elegido para el oratorio florentino.

San Pantaleone, el pequeño oratorio de los florentinos, constituía un obstáculo para Bramante su propuesta urbanística por lo que en agosto de 1508 acudió a éste con la intención de demolerlo. Los florentinos le persuadieron de detenerse hasta que no se encontrase un lugar para la nueva iglesia. La intención de Bramante era la de prolongar la Via Giulia hasta el antiguo puente Triunfal, del que se esperaba su reconstrucción.

Probablemente el arquitecto no había considerado la construcción de una iglesia en ese sitio, sobre todo por la falta de interés que Julio II mostraba hacia la comunidad florentina. Por ello, demoler los edificios de los florentinos no podía tener para Bramante otro significado que el de asegurarse la disponibilidad de una gran área cerca del final de la Via Giulia junto a la zona donde se pensaba restaurar el puente Triunfal.

El 10 de septiembre de 1508 es decretada por la Cofradía de los Florentinos la construcción de una nueva iglesia, por lo que el gobernador decide que es el momento de buscar una ubicación para ésta. Se elige el lugar que ocupaba entonces San Pantaleone y es entonces cuando aparecen las primeras noticias relacionadas con la nueva obra.

En un documento fechado el 15 de octubre del mismo año, se envía a medir la iglesia de San Pietro in Montorio, lo que constituye la primera referencia sobre la nueva obra que se iba a acometer. Probablemente se consideraba que San Pietro in Montorio, también un oratorio, era un edificio óptimo para ser tomado como modelo. De todos modos, el nombre de San Pietro in Montorio aparece varias veces en la historia de San Giovanni dei Fiorentini, siempre relacionado con la Cofradía y con los grupos de ilustres florentinos.

El 31 de diciembre de 1508, Bramante se presenta de nuevo a los florentinos con un diseño para la nueva iglesia con una previsión de gasto de 8900 escudos, llamando la atención del gobernador de la Cofradía. A pesar de su importancia, el dibujo de Bramante, que sería el primer proyecto de una iglesia oratorio para los florentinos, aún no se ha identificado.



Posteriormente (1508 – 1509) llegará a Roma Giuliano da Sangallo y Bramante comenzará a construir la iglesia de los Santos Celso e Giuliano. Un documento, fechado el 1 de marzo de 1513, indica la intención de llevar a cabo el proyecto de Bramante para los florentinos. Diez días después, con la llegada al solio pontificio de León X Médici, se abandonarán los proyectos de Julio II para la reforma de Via Giulia. A su vez, la nación florentina, con la elección de un Papa florentino, conseguirá nuevos estímulos para la realización de sus proyectos. Por entonces, aún no se había decidido el lugar donde levantar la nueva iglesia. Un año después, el 2 de abril de 1514, muere Donato Bramante y con él, su proyecto para San Giovanni dei Fiorentini.

Aclaraciones sobre el proyecto de Bramante

Es Giovannoni (1959) quien advierte que algunos diseños atribuidos a San Pedro, como el dibujo de Antonio di Pellegrino que a continuación se presenta (figura 3), no se ajustan a su construcción por sus dimensiones generales, así como por las de su intercolumnio y por su realización (1514 – 1515), muy posterior a los elaborados para la construcción vaticana.

Figura 3: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Pellegrino: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 3)

Después del estudio de las diferentes unidades métricas de todos los proyectos para la iglesia, Julia Vicioso identificó el lugar donde se iba a construir ésta. El área máxima disponible para la construcción de la nueva iglesia entre la calle y el río, incluidos los bancos de arena y limo, tenía una longitud de 210 palmos. Esta medida debe tomarse como un parámetro para determinar el límite del área que debía alcanzar el proyecto Bramante y todos los que le seguirán.

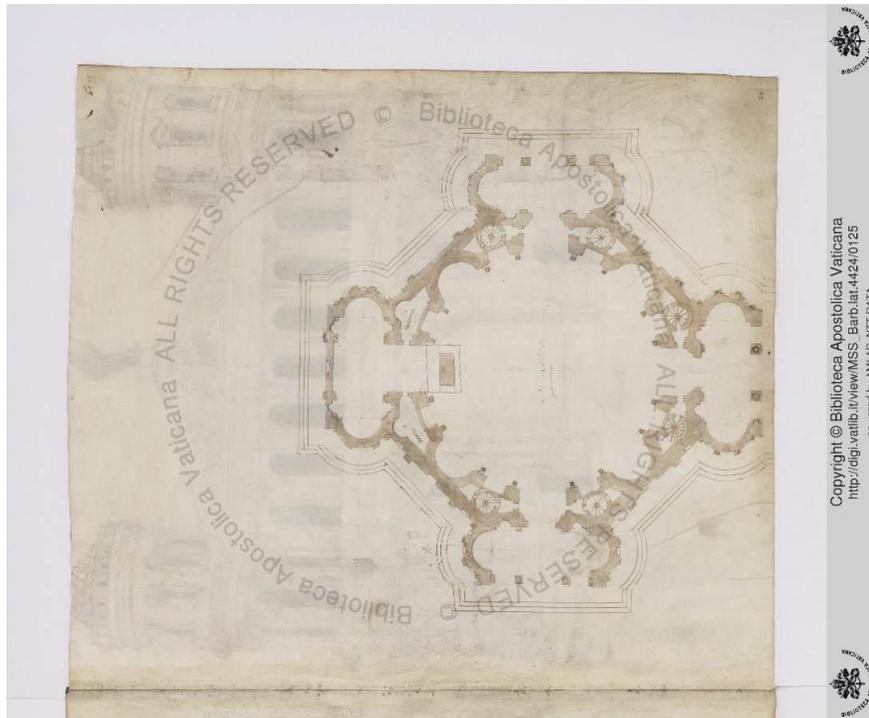
Serie de dibujos “espontáneos” previos al concurso

En estudios recientes Julia Vicioso atribuye a la nueva iglesia de los florentinos en Roma (que sólo se llamará San Giovanni dei Fiorentini a partir de 1518) una serie de cinco proyectos de planta central que datan de principios del siglo XVI: dos dibujos de Giuliano da Sangallo que se encontraron en el libro homónimo de la Biblioteca Apostólica Vaticana (figuras 5 y 6) y tres dibujos en el *Graphische Sammlung* Albertina de Viena, obra de León Battista Alberti.

Los dibujos albertinos tienen una longitud que alcanza toda el área disponible entre el río y la carretera, es decir, 210 palmos.

Figura 4: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Pellegrino: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 3)





No sólo coinciden con el área donde se pretendía construir la iglesia, sino que están geoméricamente conectados a los de la propuesta de Bramante. El hecho de tomar los planos de la construcción vaticana como referencia era una práctica común en ese momento por lo que podemos justificar las coincidencias entre los distintos hallazgos de esta manera.

La falta de documentos que se refieran a estos dibujos hace difícil determinar si se elaboraron por encargo o fueron "espontáneos". Probablemente son dibujos que, aun espontáneos, se podrían relacionar con el naciente prestigio de la construcción florentina, el nuevo Papa florentino y el concurso de ideas para San Pedro del Vaticano.

Estos dibujos son atribuibles a Giuliano da Sangallo (que trabaja para León X y reemplazó a Bramante en el Vaticano) y a artistas de su círculo, como León Battista Alberti. Se pueden fechar entre el año del fallecimiento de Bramante (1514) y el de la muerte de Giuliano da Sangallo (1516).

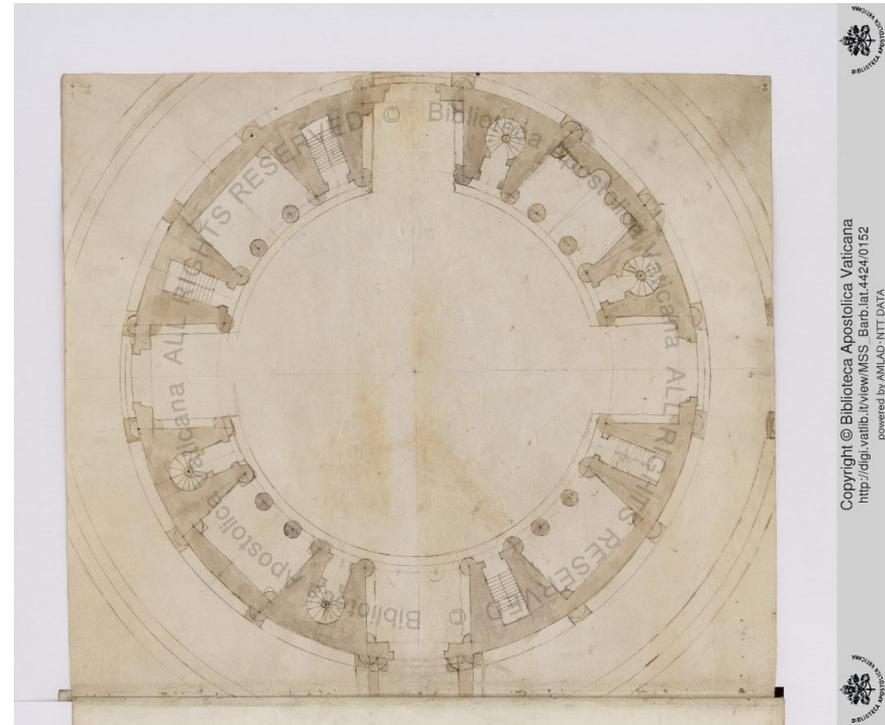
Figura 5: Códice Vaticano Lateranense 4424, Giuliano da Sangallo: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (61)

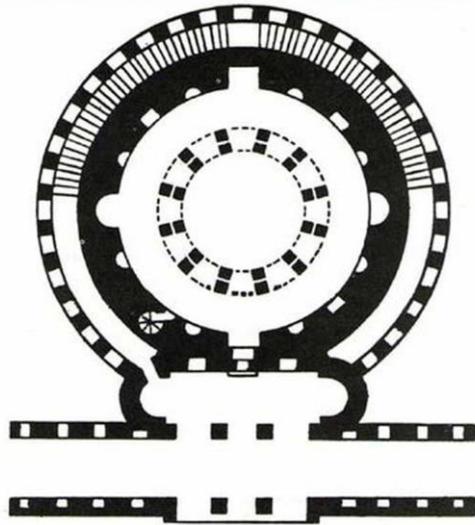
Notas a la serie de dibujos de Giuliano da Sangallo

Parece obvia la marcada corriente de los arquitectos del renacimiento italiano de imitar los modelos clásicos romanos. Los hitos entre los cuerpos de planta central, circular y cupulada serán tanto el panteón de Agripa como el mausoleo de Santa Constanza (figura 7), ambos ubicados en la ciudad de roma.

Podemos hallar claras similitudes entre la figura 5 y el mausoleo de Santa Constanza. A pesar de haber perdido la figura 5 el anillo de columnas exentas que constituía el deambulatorio del mausoleo, se tratan ambos de cuerpos circulares cupulados y rodeados por un cinturón de nichos de formas alternas entre rectangular y circular. Por otro lado, el pórtico con pilastras de extremos redondeados existente en el mausoleo se cuadruplica para reforzar la idea de planta de cruz griega en su homólogo renacentista. La figura 6 podría significar una referencia directa al panteón de Agripa con diversas alteraciones. En el exterior, opta por eliminar el pórtico de entrada con el objetivo, en mi opinión, de resaltar su carácter circular. En el interior, opta por sustituir los nichos semicirculares del ábside y los laterales por entradas. (Richard Krautheimer, 2005)

Figura 6: Códice Vaticano Lateranense 4424, Giuliano da Sangallo: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (74)





La autonomía del distrito florentino y la iglesia nacional

En el año 1514 los florentinos solicitaron la autonomía de su distrito en Roma y el reconocimiento de los estatutos del Consulado florentino en Roma, que fueron concedidos por León X el 12 de junio de 1515.

En 1518 se fundaba la iglesia de la nación francesa (San Luigi dei Francesi) y la de los aragoneses y catalanes (Santa Maria di Monserrato) con la intervención en ambas de Antonio da Sangallo el Joven, quien, a su vez, había sido nombrado colaborador de Rafael en la construcción de San Pedro.

La nueva iglesia de la nación florentina tenía que superar "por magnificencia, grandeza, gasto, ornamentos y diseño las iglesias de las otras naciones". San Giovanni dei Fiorentini se convertirá en un símbolo de la unión entre Florencia y Roma, una imagen retórica del dominio económico florentino en la capital papal y, Según Vasari, en "una de las iglesias más bellas dibujadas en cuanto a riqueza y longitud capítular que cualquier otra nación hubiese construido en Roma".

Figura 7: Vista interior y reconstrucción moderna de la planta del mausoleo de Santa Constanza de Roma

El concurso para la nueva iglesia ganado por Sansovino

Sobre el concurso, la única fuente descubierta hasta ahora es la de un pasaje vasariano donde León X ordena al cónsul de los florentinos, Lodovico Capponi, fijar la nueva iglesia al principio de la Via Giulia, junto a la orilla del Tiber.

Vasari no especifica el año del concurso. Hubo un decreto para construir la iglesia del 24 de septiembre de 1518 y un documento que informa sobre las ofertas para su elección fechado el 24 de diciembre del mismo año.

El 29 de enero de 1519, una bula de León X decretaba la erección de la iglesia nacional florentina en Roma como parroquia, sin ninguna maternidad, bajo el título de San Giovanni dei Fiorentini y con amplios privilegios e indulgencias. La bula especificaba que el objetivo principal de las dos entidades, iglesia y Cofradía, era el ejercicio de la adoración divina con las obras piadosas que se llevarían a cabo en la nueva iglesia.

Este importante concurso, como el de Florencia para la fachada de San Lorenzo, involucrará a los arquitectos más conocidos de la época. Vasari en la *Vita di Sansovino* (1998) informa de que participaron Rafael de Urbino, Antonio da Sangallo, Baldassarre da Siena y el propio Jacopo Sansovino, quien resultó ser el ganador.

El proyecto de Sansovino para la iglesia

Vasari define el proyecto de Sansovino para San Giovanni dei Fiorentini como el mejor, según el Papa León X "por tener, además de otras cosas, en las cuatro esquinas de la iglesia una tribuna y, en el medio, una mayor similar a la existente en el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio".

San Giovanni dei Fiorentini fue la primera obra arquitectónica del escultor Sansovino, quien había llegado a Roma en 1506. Tradicionalmente se había aceptado que el proyecto de Serlio, del que Vasari habla, podría corresponder al diseño de una iglesia octogonal insertada en un cuadrado. Julia Vicioso, en cambio, propuso que el diseño de Serlio debía ser identificado como una iglesia octogonal similar al baptisterio de Florencia.

Además de la descripción, la referencia a la forma octogonal puede encontrar veracidad en el hecho de que la parte de la penetración en el río sería sea la misma que la encontrada en el diseño de Sangallo.

Sansovino comenzará tras el concurso la construcción de su proyecto ganador adentrándose en el río casi cinco metros ya que, si el área disponible era de 200 palmos, según Vasari, tenía que llegar hasta los 220 de su proyecto.

Leonardo da Vinci en la construcción florentina

Carlo Pedretti encuentra que hay una gran similitud entre el proyecto ganador de Sansovino y el diseño de Serlio, dado que Leonardo llevó el primero a Francia donde Serlio pudo verlo.

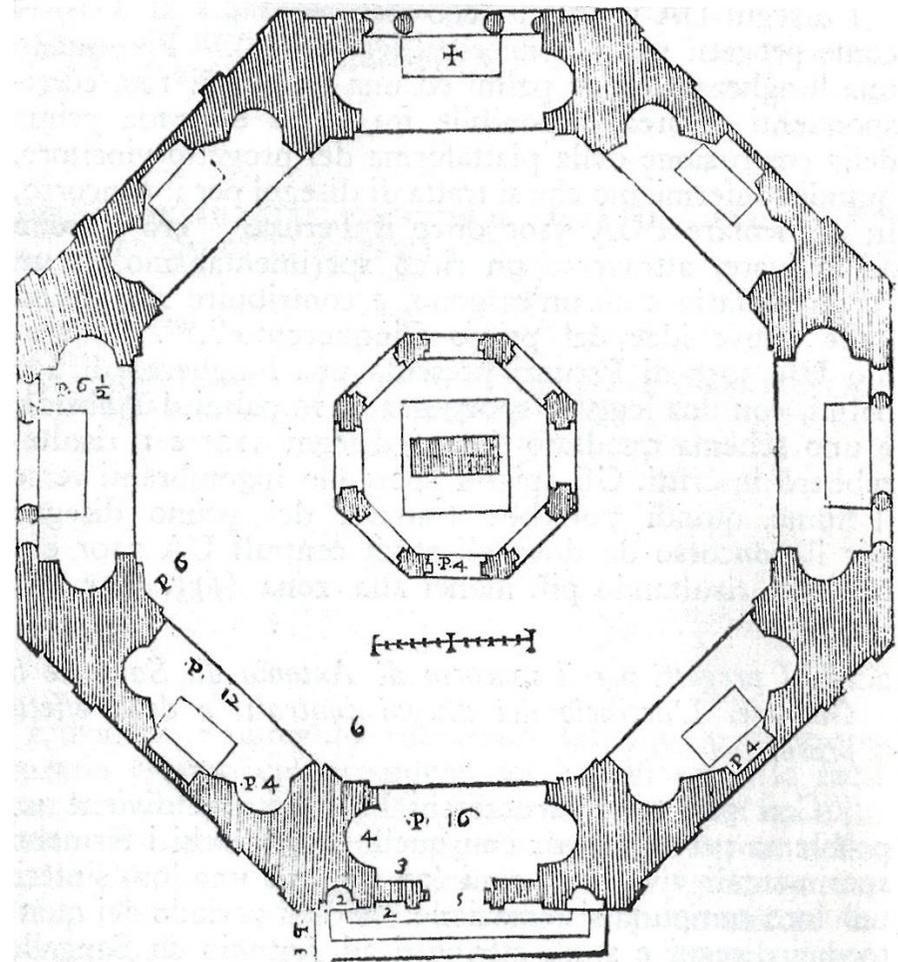
Según Julia Vicioso es demasiado vaga la similitud entre los dibujos de Serlio (figura 8), recogidos por Leonardo, y la descripción vasariana del proyecto de Sansovino.

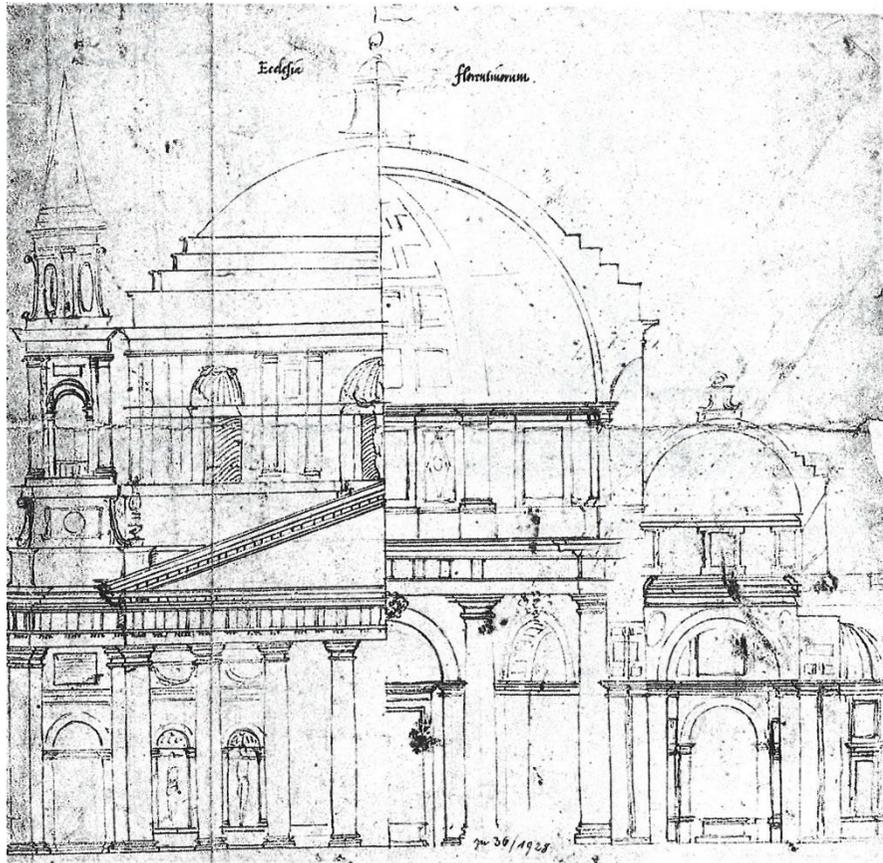
Pedretti también se refiere a los proyectos de planta central de Peruzzi y Sangallo el Joven, ya que son similares a las ideas de planta central formuladas por Leonardo, que estaba en Roma en el momento del concurso, cuando los proyectos fueron debatidos.

El proyecto de Rafael Sanzio

El proyecto de Rafael Sanzio para el concurso de la iglesia fue considerado como perdido hasta que, en 1984, Bernhardt Schiitz rastreó un dibujo con la inscripción "Ecclesia florentinorum" que él atribuyó al proyecto de Rafael para San Giovanni dei Fiorentini. A fines de 1989 fue exhibido en la exposición sobre Giulio Romano en Mantua.

Figura 8: Venecia 1584, Libro V, Sebastiano Serlio: Diseño para una iglesia octogonal (208)





El proyecto de Baldassarre Peruzzi

Las figuras 10, 11 y 12 fueron atribuidas a Peruzzi como proyectos para el concurso. Presentan una longitud de 200 palmos y una cúpula de 120, correspondientes al área disponible entre el río y la calle antes de la construcción de la plataforma del proyecto ganador, lo que confirmaría la identificación. Los dibujos de Peruzzi tienen una longitud de 200 palmos, con un ligero recocado de 10 palmos en el ábside y un esquema cuadrado. Podrían tratarse de sus primeros dibujos para el concurso.

Notas al proyecto de Baldassarre Peruzzi

Atendiendo a gran parte de los diseños conservados de Baldassarre Peruzzi, se encuentra una clara influencia en el antiguo edificio del Panteón de Roma. Prueba de ello son las figuras 10 y 11, grandes espacios circulares y cupulados con un anillo de nichos circulares y rectangulares en su perímetro.

No es así el caso de la figura 12, pues se trata de un cuerpo de cruz griega que, a pesar de definir un claro espacio central cubierto por una cúpula como los demás proyectos, presenta las capillas distribuidas de manera tanto ortogonal como diagonal.

Figura 9: Munich, Stadtmuseum, Dibujo del proyecto de Rafael (36 / 1928 B)

El origen de éste diseño podría encontrarse en el proyecto del el propio Baldassarre Peruzzi para San Pedro del Vaticano.

Siendo dicho diseño una evolución del proyecto de Donato Bramante para la misma basílica, su forma de marcada cruz griega a la que añade un juego de cuerpos en sus diagonales para acentuar su forma cuadrangular podría recordar a la del diseño para San Giovanni dei Fiorentini del autor. En efecto, la mayor diferencia entre ambos radica en el hecho de que en el dibujo para San Giovanni utiliza cuerpos capitulares para tal efecto mientras que en el diseño para San Pedro, opta por realizarlo con campanarios. (Arnaldo Bruschi, 1987)

El proyecto de Antonio da Sangallo el Joven

Se trata de un compendio de catorce dibujos y estudios atribuidos a Antonio da Sangallo el Joven para la iglesia. Entre ellos, encontramos dos dibujos de planta basilical (figuras 14 y 15) y tres de planta central (figuras 16, 17 y 18). Están identificados como obras para el concurso por toda la historiografía actual, dado que se enclavan un área que coincide con los 220 palmos de la descripción vasariana del proyecto de Sansovino.

Figura 10: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Baldassarre Peruzzi: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 510)





El particular esquema basilical de poca profundidad se ha definido como "aplastado", "mutilado" o "acortado" y parece querer responder a la necesidad de construir una planta basilical de un cierto tamaño en un espacio menos desarrollado en longitud que en anchura.

La mentalidad técnico – práctica de Sangallo sugiere que nunca consideró la posibilidad cimentar en "un río tan terrible" como el Tiber, lo que fue una de las causas de la duración de casi cincuenta años de la construcción. Es poco probable, por tanto, que propusiese una iglesia de 220 palmos como la de Sansovino.

Las figuras 14 y 15, aparentemente idénticas entre ellas, presentan una diferencia relacionada con algunos juegos de perspectiva. La figura 14 presenta un cierto efecto "telescopio" totalmente planeado y que no es un defecto de desproporción del diseño como se puede creer, ya que éste es muy exacto. El ancho de la fachada es diez palmos menor en ambos lados. Es lógico pensar que Sangallo quería hacer que la iglesia pareciera más larga cuando lo que realmente estaba haciendo era reducir su fondo. Una anchura convencional de fachada hubiera impedido la visión de la parte posterior de la iglesia.

Figura 11: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Baldassarre Peruzzi: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 510)

En vez de eso, Sangallo redujo el frente de la iglesia para separar los lados, efecto que en el caso de una planta perfectamente ortogonal no se hubiese podido ver. El artificio se obtiene reduciendo solo el grosor pared externa con el avance de los lados hacia la fachada y manteniendo el espacio interno sin cambios.

Inicio de la construcción y problemas de cimentación

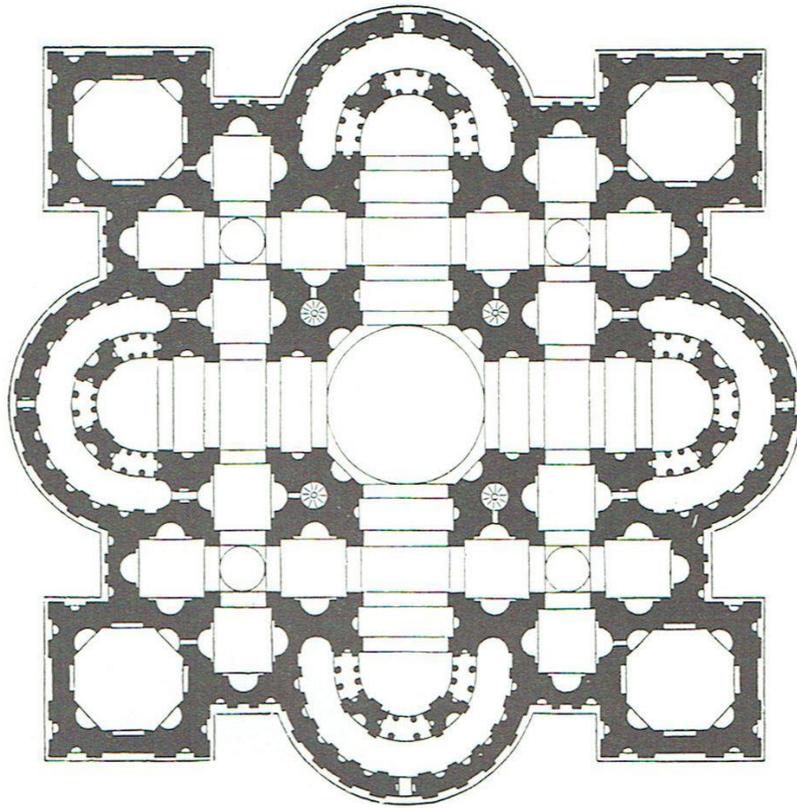
El 22 de octubre de 1519 se registra la adquisición de un grupo de propiedades en torno a San Pantaleone; el 31 de octubre se celebra la ceremonia de colocación de la primera piedra e inmediatamente se comienza con los trabajos.

El 8 de enero de 1520 se decide escribir un diario de la construcción para recordar cualquier cosa sobre los proveedores, por lo que se conservan las primeras órdenes de las obras de la iglesia hasta el año 1522, momento en que los trabajos se verán interrumpidos.

El mismo 8 de enero se encarga una maqueta a escala hecha de madera y Sansovino es acusado de apropiarse de fondos de la construcción.

Figura 12: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Baldassarre Peruzzi: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 505)





El 30 de enero, se encarga también a Sangallo otro modelo de madera, del cual Lotz (1967) considera difícil establecer si constituye parte de la obra, pues también Vasari define este último modelo como “un poco raro”.

El hecho de que Sansovino realizase el proyecto original pero fuese Sangallo quien resolviese los problemas para adentrarse en el río aparece registrado en los inicios de la obra, considerando al último como un “técnico y constructor ingenioso”.

Sin embargo, el verdadero trabajo tuvo que comenzar el 1 de febrero ya que un documento indica "recuerdo que el primer mandato para la construcción de la iglesia se hizo el 1 de febrero de 1520”.

El 6 de febrero se realiza el pago a capellanes y a un organista para la iglesia. Este documento es el primero de una serie que atestigua la existencia de una iglesia operativa, que debía ser San Pantaleone. Esta iglesia ya no se mencionará como tal, sino como la capilla, iglesia u oratorio de los florentinos hasta que se derribe para dar lugar a la nueva. El último pago de Sansovino se registró el 7 de enero de 1521.

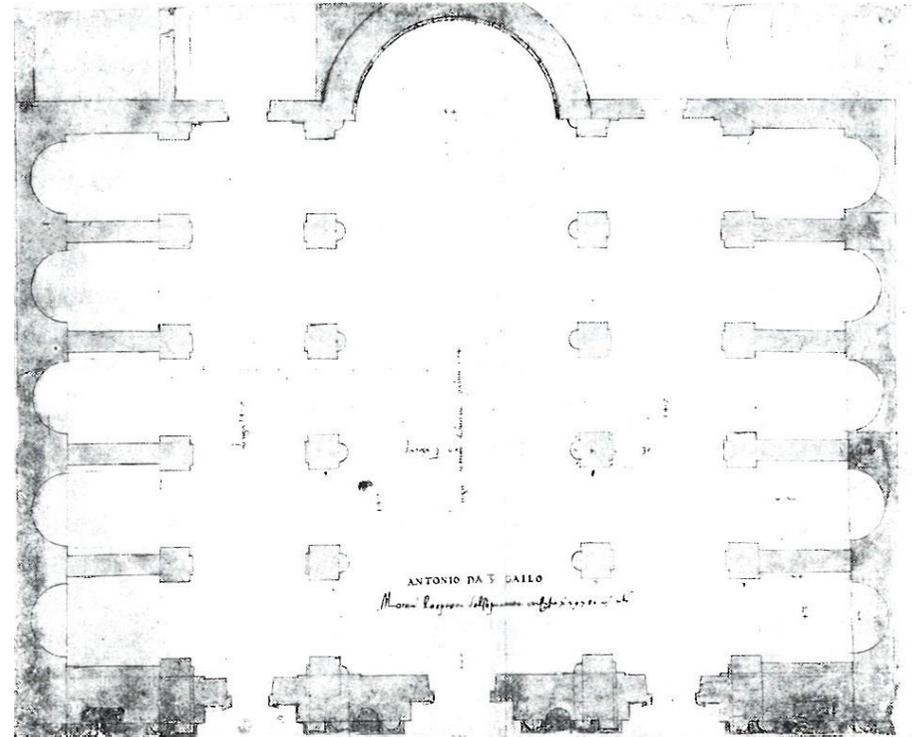
Figura 13: Reconstrucción moderna de la planta del proyecto de Baldassarre Peruzzi para San Pedro del Vaticano

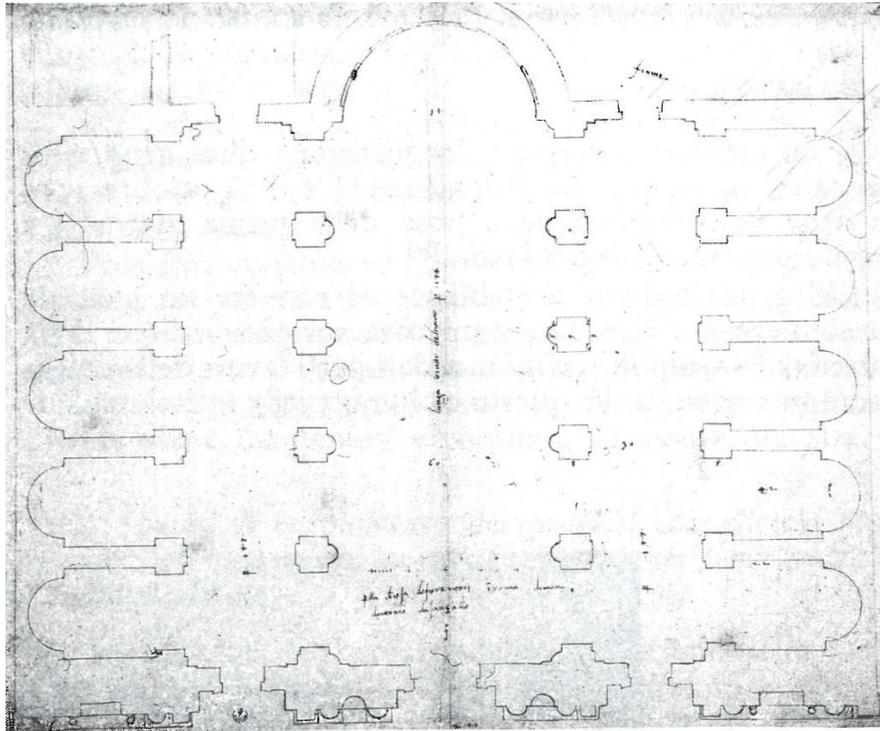
Debió haber sido el mismo año en el que Vasari habla de la enfermedad de Sansovino que le obliga a partir hacia Florencia para curarse, dejando a Sangallo "para concluir el resto". Para Lotz (1967), el derrumbamiento recogido por Vasari fue debido a una "imperfección tecnológica de Sansovino", lo que remite al futuro colapso de su Librería en Venecia. "Hay razones para creer que los clientes no quedaron satisfechos con la forma en que Sansovino abordó los problemas estructurales. Sin embargo, Sangallo siguió a cargo del edificio".

Desafortunadamente para Sansovino en su estancia romana, ni la iglesia de los florentinos ni San Marcello al Corso se realizarán bajo su propia supervisión ya que, en ambas ocasiones, Antonio Sangallo el Joven le suplantarán.

De este periodo también procede la atribución a Sangallo de la fachada. Ni los pocos elementos que describe ni la mención de varios carruajes de travertino, muy posiblemente destinados a los cimientos, o el trabajo de los canteros parecen acreditar el verdadero comienzo de la construcción de la fachada.

Figura 14: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 862)





Se habla de varios elementos decorativos que podrían haber estado colocados provisionalmente en la perspectiva de la iglesia ya existente hacia Via Giulia, posiblemente en el momento de la construcción de la fachada. No se encuentra, por tanto, una relación necesaria entre éstos y la fachada que será posteriormente construida, según un diseño de Sangallo, hasta la altura de los pedestales.

La notación de un pasaje de Vasari sugiere que se "gastaron entre 12000 y 40000 escudos en una plataforma en el agua ideada por Antonio con hermosa forma y gran fortaleza, amurallando el río con varios brazos de una manera que no habría podido ser ideada por Jacopo", lo que podría referirse al avance del perímetro de la iglesia hacia el interior del río.

Pero dado que la cota de la iglesia se eleva con respecto a la cota media del río, uno podría interpretar el talud como el frontal de una plataforma que sostuviese la iglesia, no como sus paredes. En todo caso, parece que en esta primera fase de construcción de la iglesia Antonio da Sangallo el Joven ejecutó únicamente la plataforma, o al menos la parte más problemática de la iglesia, que volcaba hacia el río.

Figura 15: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 863)

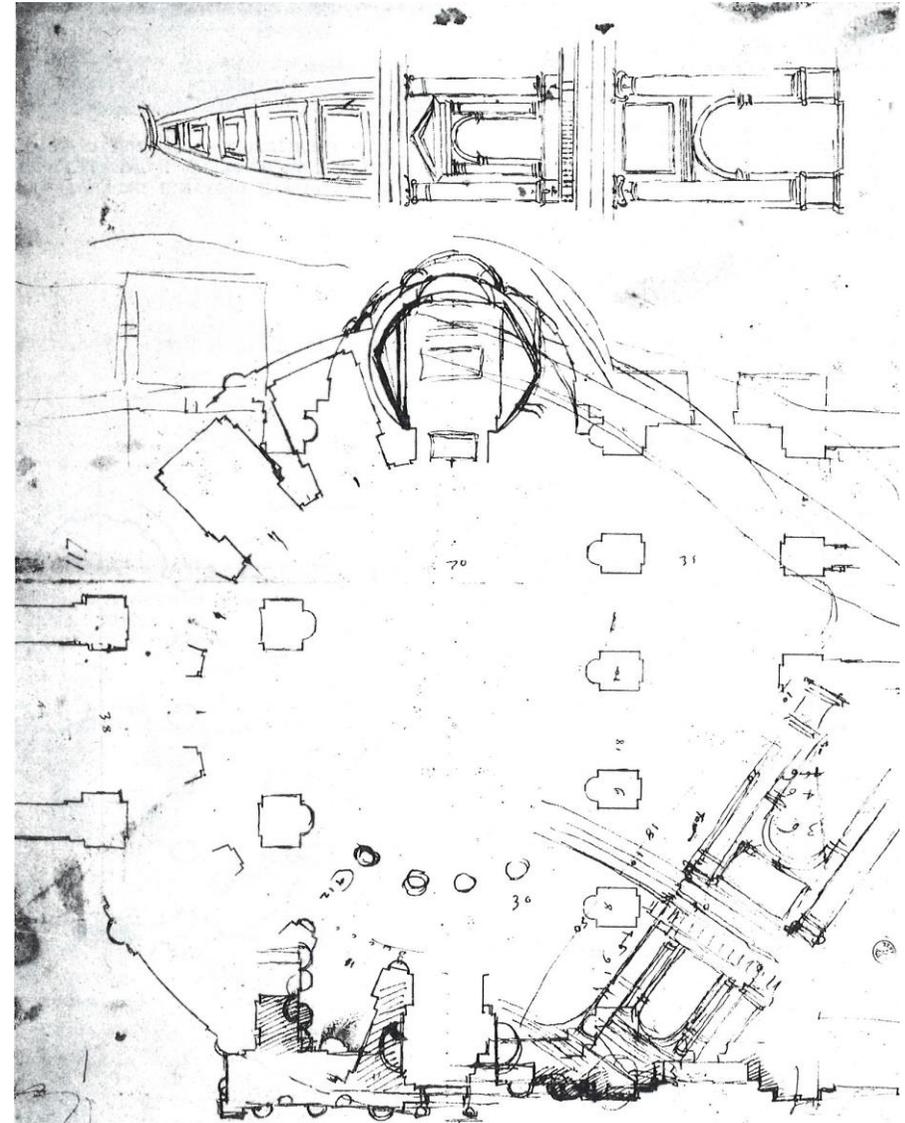
Durante el período de construcción, la iglesia de San Pantaleone se mantuvo y continuó oficiándose misa.

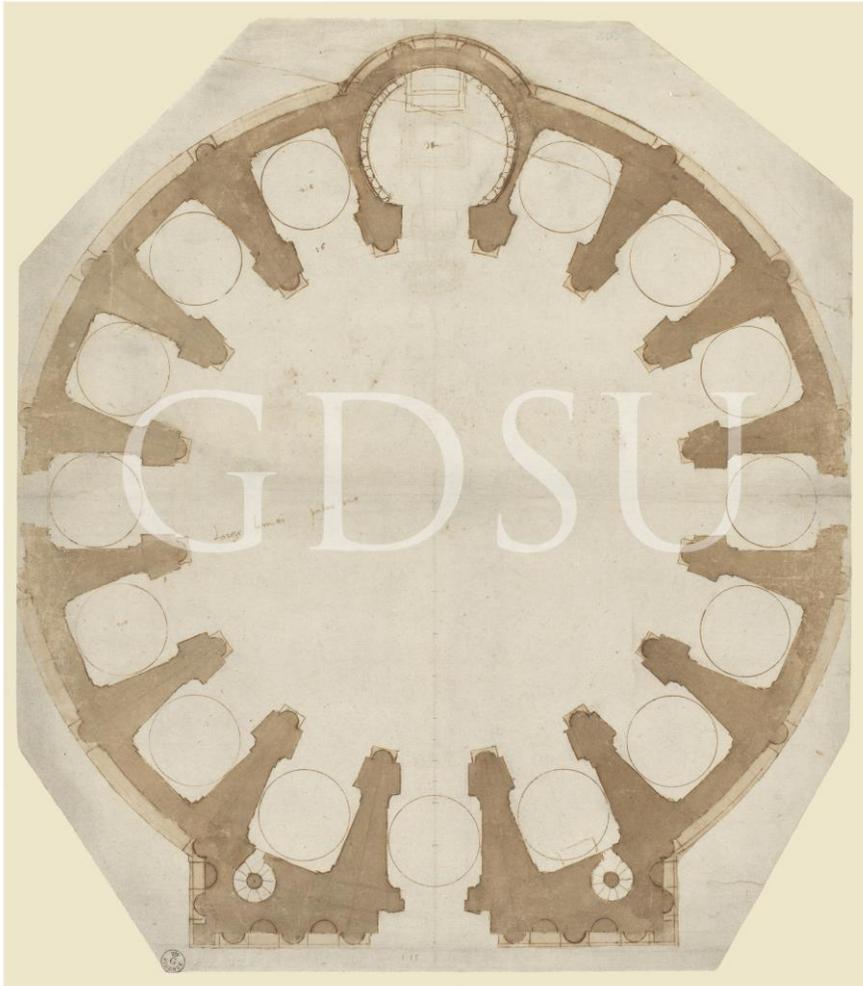
Parece viable que el momento en el que se comienza la construcción de la iglesia sea el mismo en el que Sangallo comienza a desarrollar nuevas ideas para su proyecto al considerar, gracias a la plataforma del proyecto de Sansovino, una mayor disponibilidad de terreno (220 palmos).

Serie central de Antonio da Sangallo el Joven

En la figura 16, donde puede apreciarse una comparación de esquemas así como una hipótesis de alzado interior, Sangallo desarrolla un nuevo esquema central que se cree es posterior al longitudinal propuesto para el concurso. Realizará una "versión central" del cuerpo basilical anterior donde el ábside y las capillas laterales, aunque sin nichos, se conforman dentro de un círculo. Quizás es una referencia al Panteón que ya había propuesto previamente también Peruzzi. El hecho de que Sangallo tuviese conocimiento del proyecto de Peruzzi apoya la hipótesis de que esta serie de dibujos sean posteriores al concurso.

Figura 16: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 1292)





Del esquema central desarrollado la figura 16 tenemos otros dos dibujos, diferenciados del primero sólo por la ausencia del pórtico interno, recogidos en las figuras 17 y la 18. A esta serie de dibujos se refiere sin duda la descripción vasariana en la *Vita di Sangallo il Giovane* (1998): "Antonio hizo un modelo tan raro, que si el trabajo se hubiese llevado a cabo hubiese sido maravilloso".

Notas a la serie central de Sangallo el Joven

Siendo Antonio da Sangallo el Joven natural de Florencia y habiendo estado tan ligado a la técnica arquitectónica por sus tíos Antonio y Giuliano desde temprana edad, es lógico pensar que estuviese familiarizado con la corriente arquitectónica del Quattrocento.

Tratando de buscar paralelismos entre los proyectos de planta central de Sangallo el Joven y obras previas a éstos, encuentro gran similitud entre la figura 17 y la florentina iglesia de Santa Maria degli Angeli, obra de Filippo Brunelleschi (figura 19).

En efecto, la disposición del anillo de capillas en planta baja del proyecto de Sangallo guarda grandes similitudes con el construido por Brunelleschi años atrás. (Heydenreich y Lotz, 1999)

Figura 17: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 199)

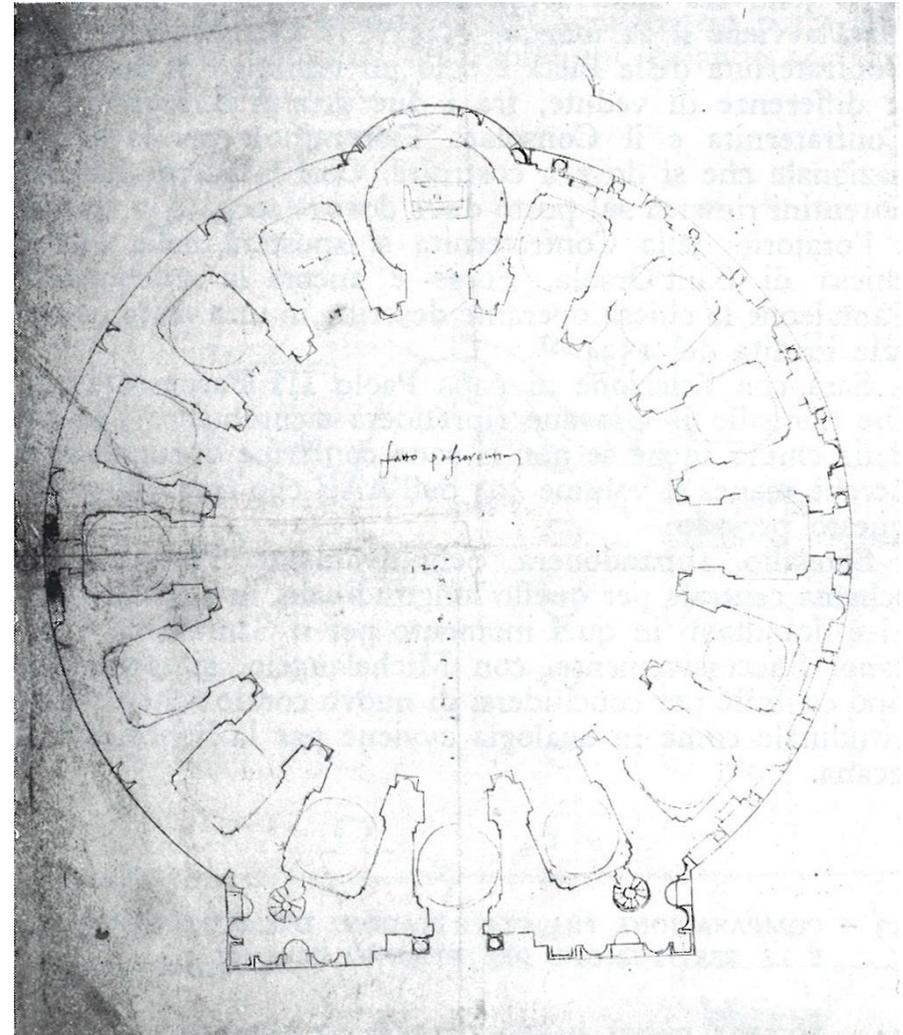
Es posible que una de las obras más parejas en cuanto a fisionomía y contexto histórico sea la rotonda de la basílica della Santissima Annunziata (figura 20). Obra de Michelozzo, éste coro está formado por un espacio circular, cupulado y rodeado de un anillo de cúpulas perimetrales. Si bien difieren en cuanto a dimensiones generales y número de capillas, la obra de Michelozzo nos aporta una idea bastante aproximada de la imagen del diseño de Sangallo.

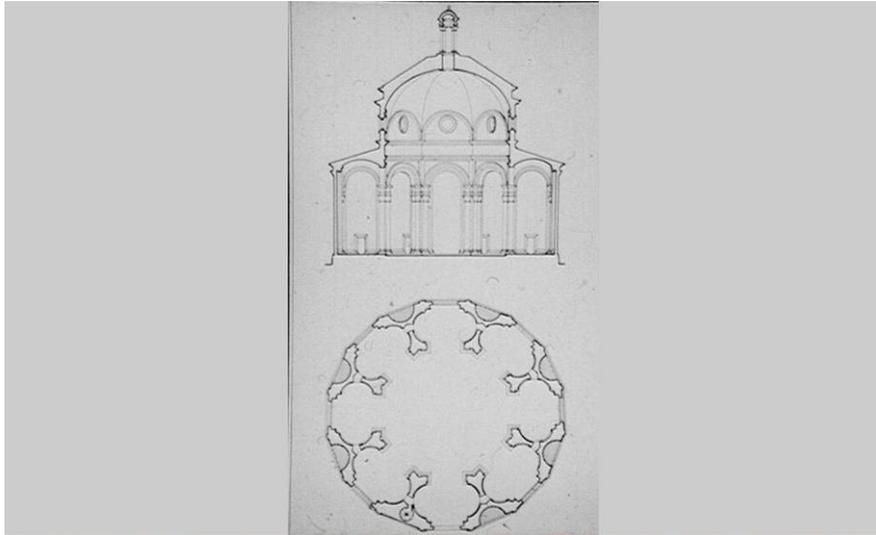
Serie longitudinal de Antonio da Sangallo el Joven

Como puede verse la figura 16, aun con Sangallo trabajando en los proyectos de esquema de planta central, éste no abandonó sus pretensiones de diseño con planta basilical, desarrollando un cuerpo con cinco capillas como ya lo hizo en el concurso, desarrollándolo para 210 palmos y replicándolo para 3 capillas.

El aumento en la longitud también dará como resultado un aumento en el ancho en una proporción de 1 a 4, pues existía entonces una amplia disponibilidad de espacio en la dirección paralela a la calle. Con ello, de los 220 palmos del primer proyecto, avanzará hasta los 260 y de ahí a los 300 palmos en el último esquema con tres capillas laterales, acentuando así el ensanchamiento planimétrico.

Figura 18: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 200)





Lento retorno tras la interrupción de los trabajos

En 1522 comienza el pontificado de Adriano IV. La construcción se encuentra abandonada, tal y como indica Vasari en la *Vita di Sansovino* (1998), hasta la elección del nuevo Papa en 1523, Clemente VII Médici. En ese año queda registrada en el libro de la obra la intención de retomar los trabajos en 1524.

Para seguir con el mismo diseño, se ordena el regreso de Sansovino, quien continuaría con la obra tal y como la había comenzado. Las actuaciones llevadas a cabo por Sangallo mantenían todavía el sistema planimétrico central sobre el que este mismo había elaborado los dibujos ya comentados.

Pero según escribe Vasari, aunque la intención de Clemente VII era que el proyecto de Sansovino continuara, no lo logrará a causa de la falta de fondos y la gran inestabilidad política del período. En 1526, Clemente VII autoriza la transferencia a la Cofradía de los florentinos de la iglesia dei Santi Tommaso y Orso, transferencia que no será oficial hasta 1534. Con el saqueo de Roma, ocurrido en mayo de 1527, se detendrán todas las obras en iglesias a excepción de la de San Pedro.

Figura 19: Sección y planta de la iglesia de Santa Maria degli Angeli

Figura 20: Vista interior de la rotonda de la basílica della Santissima Annunziata

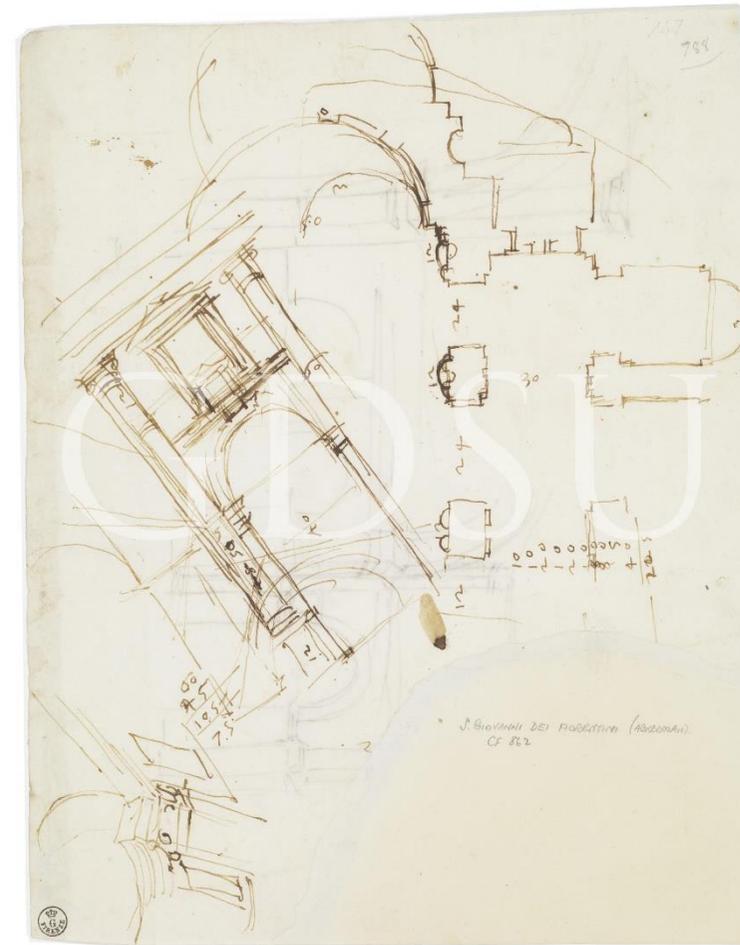
En palabras de Vasari, fue tras el saqueo de Roma cuando Sansovino deja la ciudad para dirigirse a Venecia, abandonando definitivamente su proyecto.

La asignación oficial de la iglesia dei Santi Tommaso e Orso a la Cofradía ocurre el 21 de Mayo de 1534. Se trata de un intento de resolver las diferencias entre los dos grupos de intereses florentinos (la Cofradía y el Consulado) para con la iglesia nacional que había de construirse. Así, la parroquia de los florentinos permanecerá en la nueva iglesia que se va a levantar, mientras que el oratorio de la comunidad se trasladará a la cercana iglesia de los Santos Tommaso y Orso, denominada ahora de Sant'Orsola.

Es posible que fuese con la elección del Papa Pablo III en 1534 cuando Sangallo reanudase su trabajo en la iglesia, si bien existe una carencia de documentación al respecto.

Sangallo abandonará permanentemente la planta de esquema central para sustituirla por uno longitudinal, siguiendo con las ideas dominantes entonces en San Pedro. Será posteriormente con Miguel Ángel cuando se recuperará el esquema central para, posteriormente, recaer finalmente en el longitudinal.

Figura 21: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 1055)



En el mismo año 1534, trabajando Sangallo en Castro para la familia Farnesio, elaboraría el dibujo para la iglesia de San Francesco, de donde parte la idea para los posteriores dibujos de San Giovanni. Se constata con ello su fama de ser un hombre más pragmático que creativo.

Es en ese momento cuando Pablo III ordena abrir la Via Paola, conectando el Castillo de Sant'Angelo con la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini y creando así un nuevo eje urbano.

El triunfo del esquema longitudinal y el rebase de la calle

Este período está marcado por la reanudación de los trabajos en San Giovanni dei Fiorentini dirigidos por Sangallo. Existen de esta época una serie de dibujos longitudinales que se convertirán en la serie definitiva para la iglesia.

En el de la figura 21, perteneciente a Sangallo y sin indicaciones métricas, encontramos dos soluciones que parten de la idea inicial para el concurso. La primera solución presenta el mismo esquema basilical de la figura 14 con dobles pilastras y columnas semiempotradas en los pilares de la nave central. La segunda solución es la misma que la anterior, pero con un alargamiento en el ábside.

A partir de éstos diseños se crea la nueva serie de dibujos longitudinales, más proporcionados en comparación con los anteriores y que incluye:

Figura 22: Dos capillas a cada lado del ábside con cúpula y 220 palmos.

Figura 23 (izquierda): Dos capillas a cada lado del ábside, tres capillas a cada lado de la cúpula y un atrio. 300 palmos.

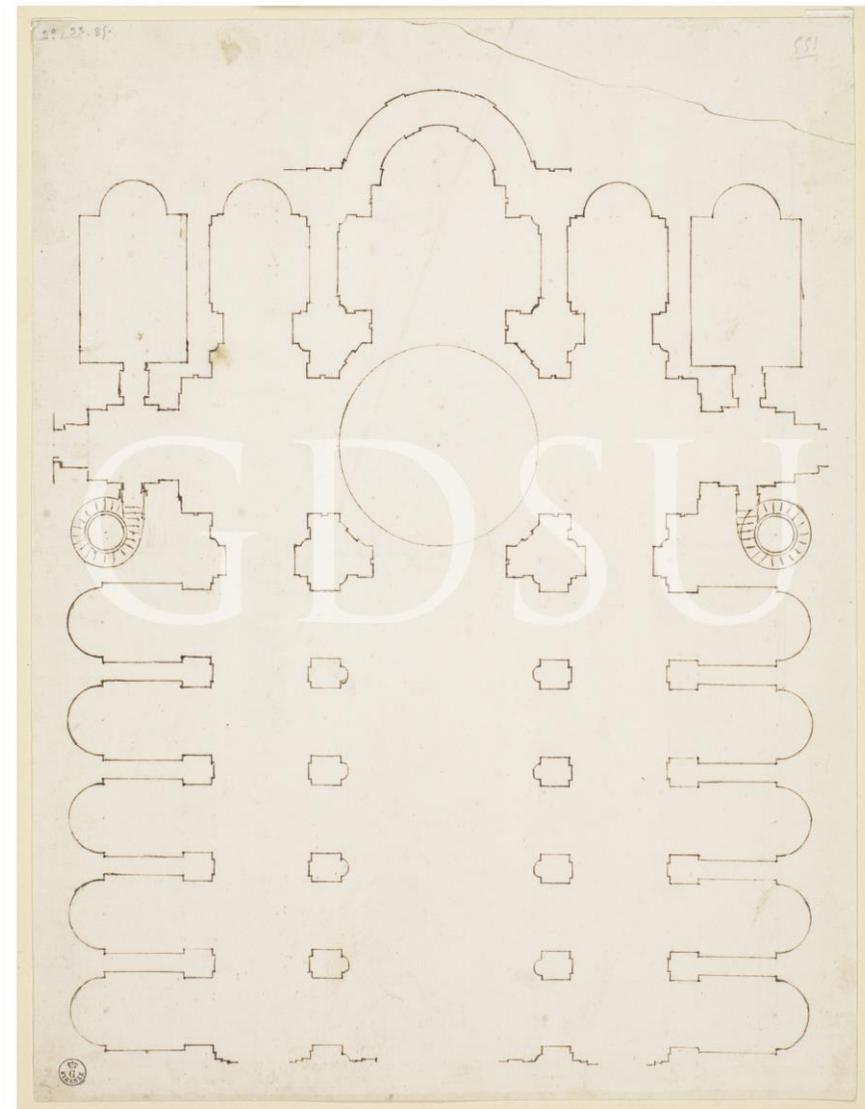
Figura 23 (derecha): Con deambulatorio y corona de capillas (18 en total). Longitud de 340 palmos.

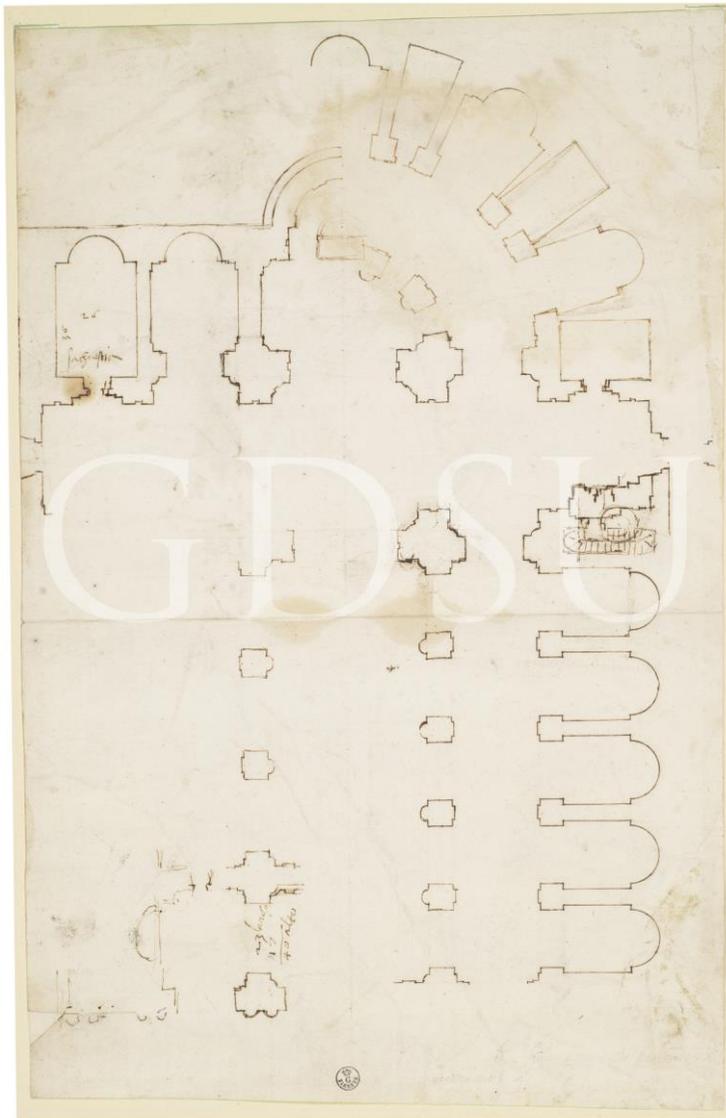
Figura 24: Dos capillas a cada lado del ábside y siete capillas a cada lado sin nichos. 300 palmos de longitud.

Esta serie de dibujos presenta cruceros cubiertos por cúpulas. Al tener los dibujos una longitud superior al área disponible de 220 palmos, se plantean diversas hipótesis:

Que Sangallo ignorase en sus dibujos la geometría exacta del área disponible. Esta hipótesis es muy poco probable ya que había sido muy preciso en todos sus dibujos anteriores, llegando a graficar las distancias hasta el río.

Figura 22: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 861)





Que los dibujos no fuesen para San Giovanni dei Fiorentini, hipótesis poco convincente al presentar algunos de ellos huellas claras del río que los han hecho ser ampliamente aceptados como proyectos de esta obra.

Que los proyectos se realizasen pensando que la iglesia se iba a extender hasta el río. Poco probable al haber dibujado el río en el mismo lugar que lo hacía en los planos anteriores. Además, Sangallo era un constructor de habilidades técnica probadas que no habría cometido un error semejante.

Que los proyectos fuesen diseñados con la intención de superar la calle, trastocando así los planes de Julio II para la Via Giulia. Esta hipótesis también resulta poco probable ya que hubiese comportado el cierre de la misma vía, una de las más prestigiosas por aquel entonces en la ciudad.

Que, aunque los proyectos fuesen diseñados con la intención de superar la Via Giulia, estuviesen orientados hacia el Puente del Castillo de Sant'Angelo, en línea con la reciente Via Paola.

Figura 23: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 864)

Con esta última solución, hubiese tenido disponible un área mayor frente a la iglesia que habría permitido alargar la nueva obra. La existencia de una planta de autor desconocido del mismo período con la inscripción “avance más allá de la Via Giulia” parece confirmar las intenciones de Sangallo de superar la calle.

En esta serie de dibujos, Sangallo logra aumentar de 10 a 14 el número de capillas previstas en su primera obra, confirmando un esquema longitudinal con cúpula y crucero, de gran funcionalidad y correspondencia con el estilo austero del arquitecto.

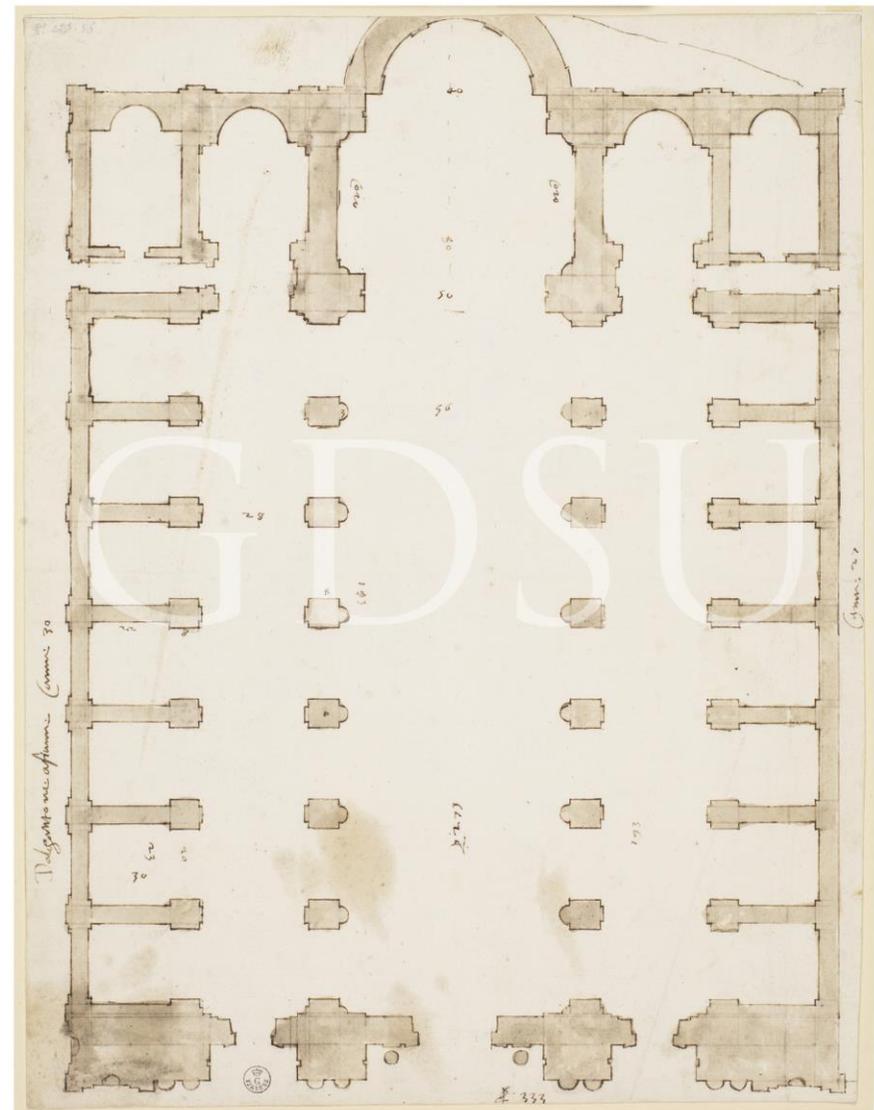
Consideraciones sobre el "disegno Sacchetti"

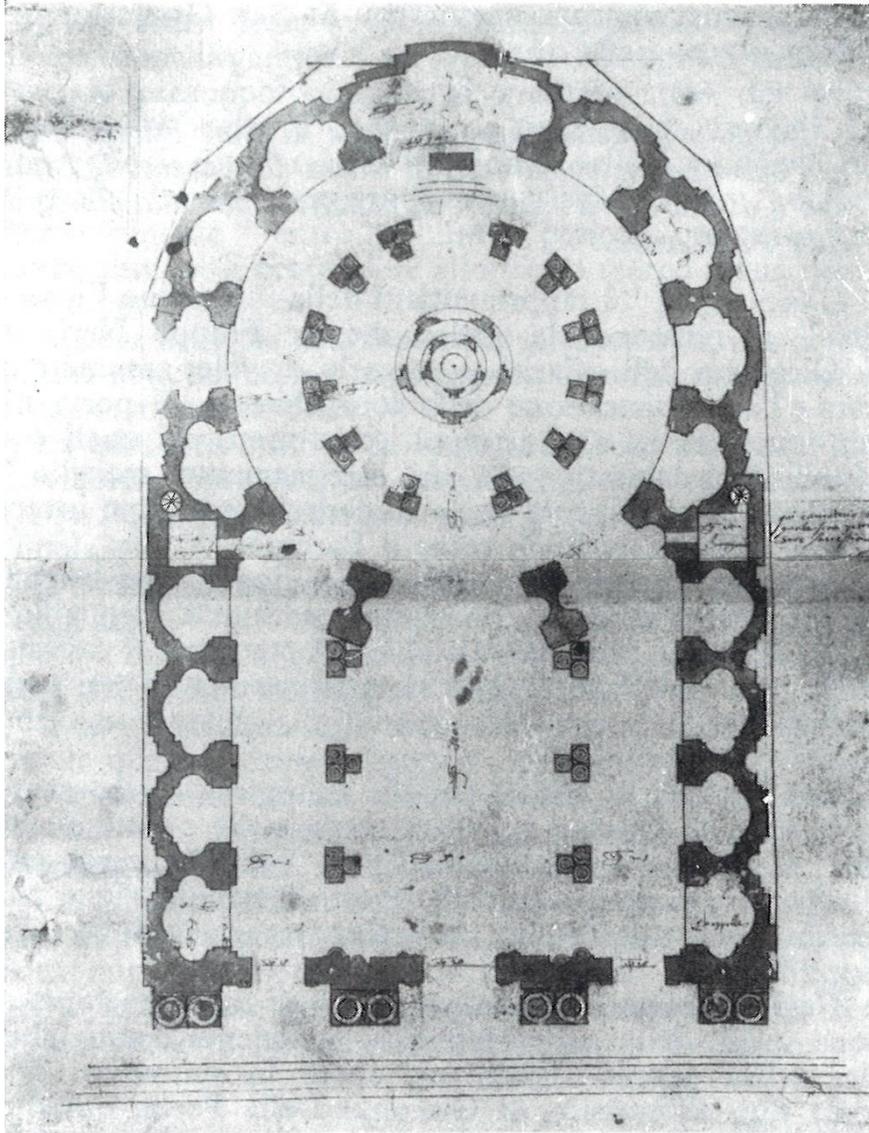
Revelado por Siebenhiiner en 1956, hay un dibujo anónimo y sin fecha que se conserva en el archivo del Marqués Sacchetti en Roma (figura 25).

Tras la comparación de todos los elementos métricos entre los distintos dibujos, se puede llegar a varias conclusiones.

La planta, tal y como indica su subtítulo, es de 240 palmos. Tiene por tanto una extensión de 20 palmos más allá de la Via Giulia.

Figura 24: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini I (UA 860)





Las inscripciones que figuran en él indican que se basa en un patrón circular, como el de los diseños de Sansovino llevados a cabo por Sangallo, adaptado a otra tipología donde se pretende la unión entre el esquema central y el longitudinal. Se reduce entonces el ancho de la planta para cambiar la tipología a longitudinal tal y como lo hace Sangallo. Las inscripciones parecen ignorar cualquier posibilidad de muros preexistentes.

Notas al diseño "disegno Sacchetti"

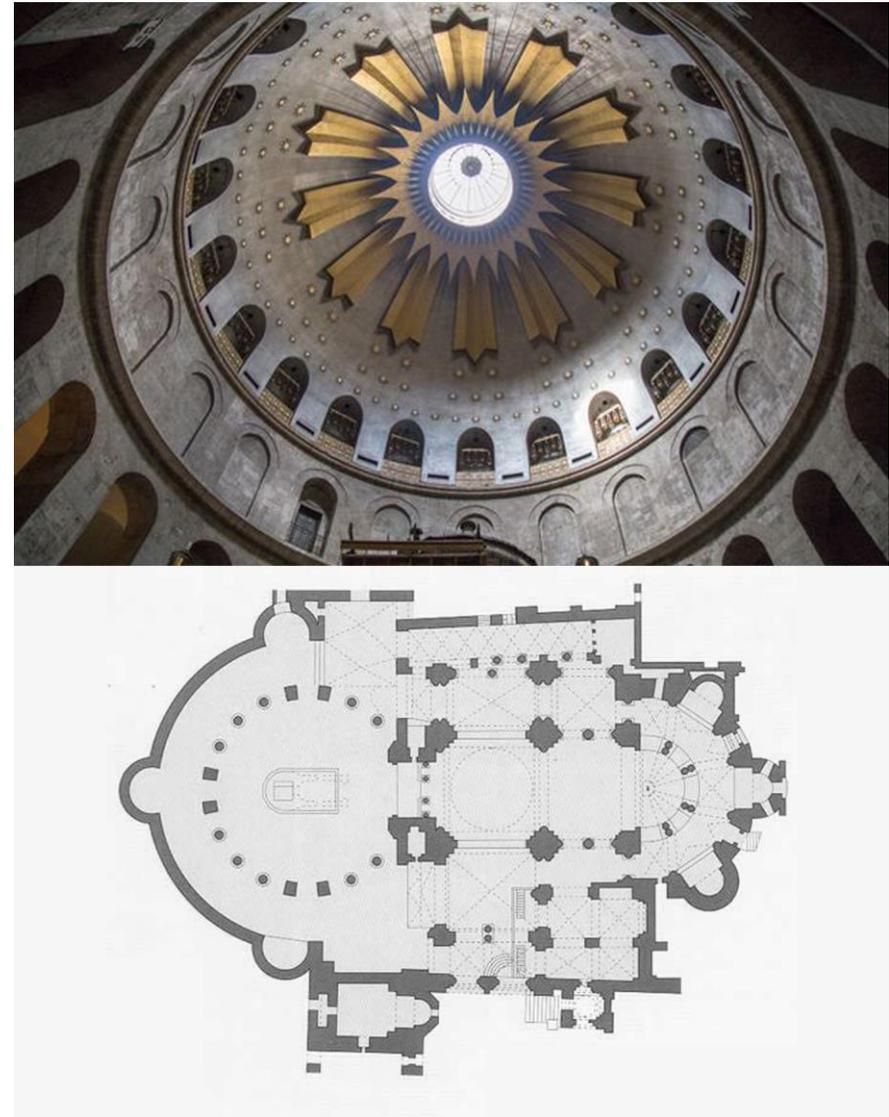
A pesar de que el diseño de una rotonda con un anillo de capillas perimetrales y la posibilidad de un deambulatorio adosada a un cuerpo de carácter basilical no era algo atípico entonces, si lo era que ambos elementos constituyesen un mismo cuerpo sin una transición marcada.

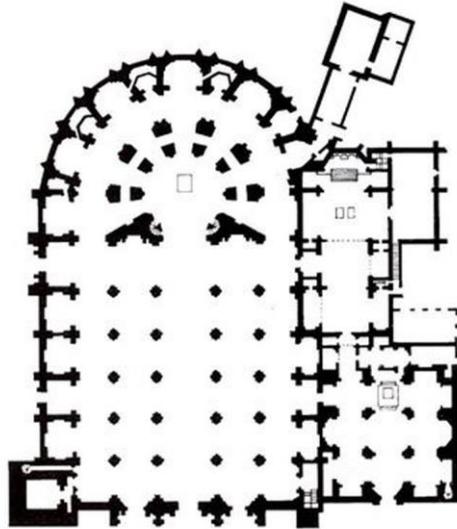
Basándonos en el primer ejemplo, parece plausible la correspondencia con la basílica de la Santissima Annunziata pero, viendo la unión de la rotonda con el cuerpo basilical hemos de buscar referencias en obras tan distantes (tanto en lejanía como en la época de su construcción) como la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén.

Figura 25: Roma, Archivo Casa Sacchetti, Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini

Con la voluntad de apoyar el “disegno Sacchetti” en una obra coetánea se rastren las principales construcciones religiosas de comienzos del siglo XVI. La obra de Diego de Siloé para la catedral de Granada compartiría tanto diseño, como espacio de tiempo. Es de notar la presencia de un cuerpo extraño en el centro de la rotonda. El hecho de que aparezca grafiado podría indicar que se trata de un elemento seccionado de una determinada altura. Volviendo a la correspondencia con la iglesia del Santo Sepulcro y la Catedral de Granada, es correcto señalar que ambas fueron diseñadas con un área para la tumba de hombres ilustres, siendo el lugar de enterramiento de Jesucristo y la tumba de Carlos V respectivamente. Como puede apreciarse en las tres obras, todas cuentan con ese notable elemento en el centro de su espacio cupulado, elemento que en el caso del “disegno Sacchetti” para San Giovanni dei Fiorentini podría corresponder a un cuerpo sepulcral equivalente al de sus homólogas de Jerusalén y Granada. Parece probable pensar que durante la estancia napolitana de Diego de Siloé (1517) éste tuviese contacto con los principales arquitectos italianos de comienzos del siglo XV, arquitectos que estuvieron involucrados en el concurso para la iglesia florentina. (Roberto Cassanelli, 2007)

Figura 26: Vista interior y reconstrucción moderna de la planta de la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén





Es posible por tanto que o bien alguno de los arquitectos implicados en el concurso conociese de primera mano la obra de Siloé para la catedral de Granada (diseño que data de 1529, fecha anterior a la posible datación del “disegno Sacchetti”) o bien que le encargasen al propio Siloé un diseño para la obra de San Giovanni dei Fiorentini. (Earl E. Rosenthal, 2015)

El proyecto definitivo de Sangallo y el inicio de la fachada

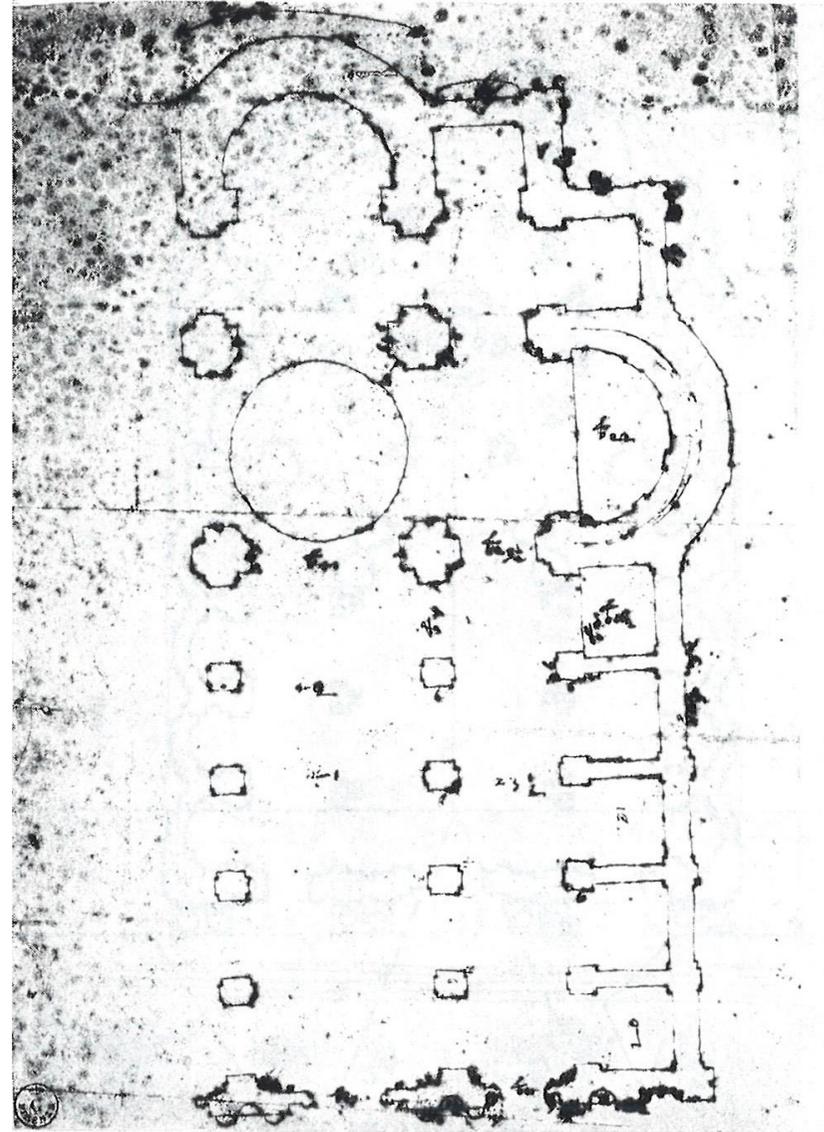
Los diseños de Sangallo parecen terminar alrededor del dibujo de esquema longitudinal de la figura 28. Sangallo retorna a la solución de 220 palmos abandonando la idea de rebasar la calle. Este esquema, cercano al de la figura 24, reduce el área del ábside con crucero y cúpula y elimina la pilastra semicircular en los pilares de la nave central, con los que había trabajado desde el principio. El dibujo a mano de Sangallo ha sido considerado el definitivo para la iglesia pues corresponde estilísticamente (y métricamente la diferencia es muy sutil) a la fachada de la figura 29. Este diseño es el que se cree que definió los pedestales ejecutados, tal y como se muestra en la conocida vista de Gaspar van Wittel y en la descripción de Bruzio.

Figura 27: Vista interior y reconstrucción moderna de la planta de la catedral de Granada

Podemos concluir que en este período Sangallo había terminado los cimientos y pretendía crear un esquema longitudinal, similar al de San Pedro. Comenzó entonces también a construir una fachada que fue posteriormente interrumpida.

Pasar a un esquema longitudinal, después de haber construido la cimentación para una planta central, implica también un cambio en el modo de construcción ya que las cargas ya no están concentradas bajo la gran cúpula que tenían los proyectos de Sansovino y Sangallo. Habiéndose construido ya una parte de la plataforma de construcción, la parte final de la obra debería ser mucho menos pesada que la original e incluir el área de la iglesia de San Pantaleone. La figura 28, comparada con la iglesia actual, sólo coincide en sus medidas generales. La distribución interna de la nave, la cúpula y el crucero están completamente alterados. Sin embargo, se trata del último dibujo conocido de Sangallo dada su proximidad con el diseño de la iglesia actual. La planta la figura 28 no guarda correspondencia alguna con el cuerpo de San Pantaleone, quizás porque el arquitecto no pretendía aprovechar nada de la antigua iglesia. Por el contrario, los trabajadores que reanudaron el trabajo posteriormente si lo harán.

Figura 28: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 175)





El hecho de que Sangallo adelantase la construcción de la fachada con respecto al resto de la obra puede explicarse si se considera su simbolismo como la piedra angular de la iglesia de la nación de los florentinos.

La existencia de un plano del siglo XVIII de la primera fachada de Sangallo no parece fiable ya que sólo muestra el perímetro de la misma antes de su terminación. También una pintura de Passignano, ubicada en la iglesia y fechada en 1592, la representa, aunque se considera un trabajo de fantasía del artista con acentuado carácter clásico.

En la actualidad, tras la esquina derecha de la fachada hay restos visibles de lo que Tafuri consideró como parte de la fachada de Sangallo. Fueron cubiertos en el año 1607, cuando se realizaron obras en el edificio contiguo. Cuando en el año 1930 se demuele dicho edificio para llevar a cabo una proyecto de Bruno Maria Apolloni, se deja al descubierto el lateral de la iglesia junto con los restos de la primigenia fachada de Sangallo representados en el cuadro de Van Wittel. La parte frontal de la fachada fue demolida para dar paso a la nueva de Alessandro Galilei en 1734.

Figura 29: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 176)

Con la muerte de Antonio da Sangallo, el 14 de abril de 1546, la construcción se interrumpirá hasta el año siguiente.

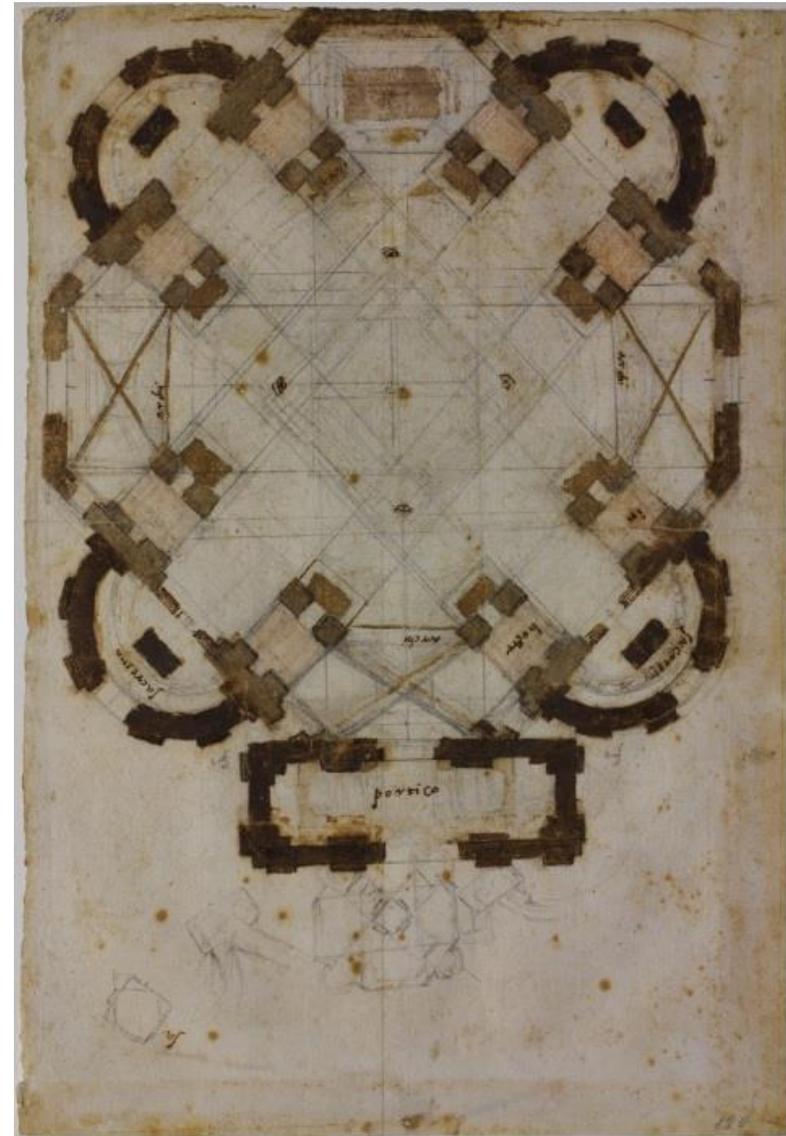
1550 marca el comienzo del pontificado de Julio III. La iglesia debe estar entonces operativa ya que se prevé el traslado allí de las reliquias de los mártires santos Proto y Jacinto.

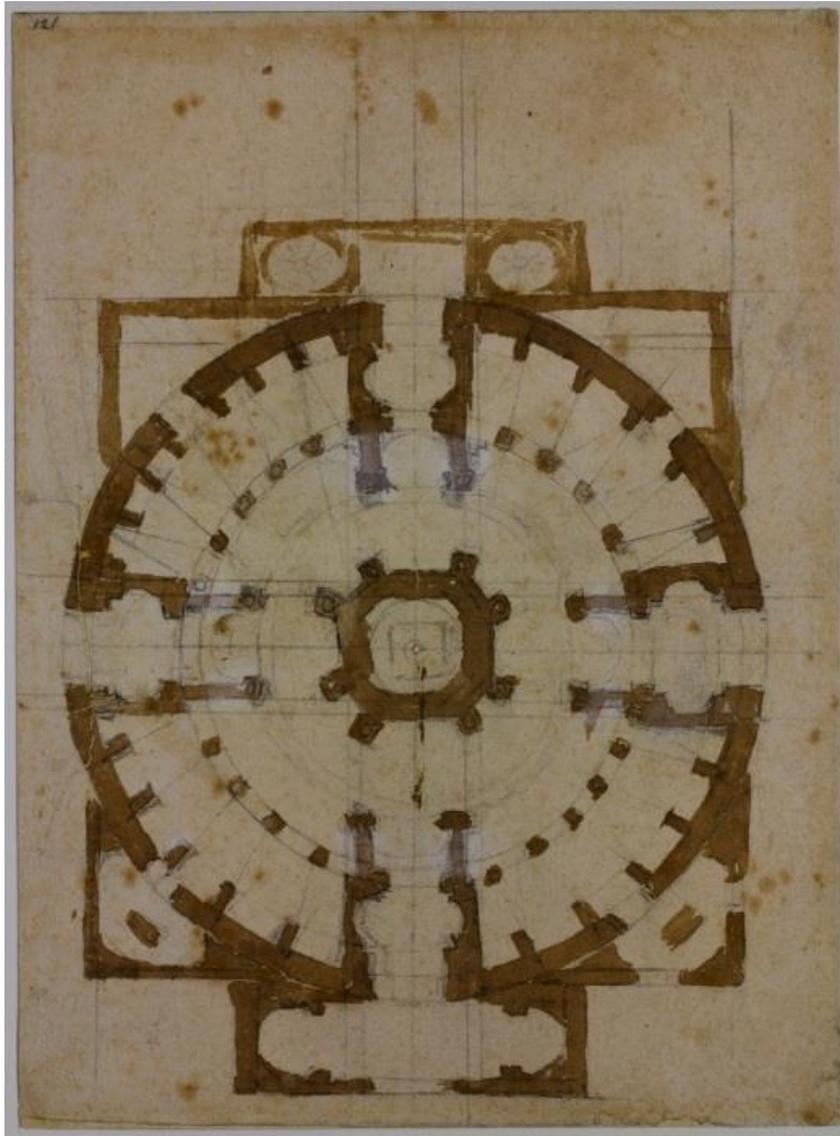
Desde 1556 hasta 1567 hay una serie de documentos que atestiguan la existencia de una iglesia completamente operativa, quizás San Pantaleone. Éstos van desde la puesta en marcha del órgano hasta el pago a los cantantes. También una serie de perspectivas de Pinardi, Peruzzi, Brill y Tempesta muestran la construcción de la nueva iglesia junto al perfil de una capilla que se ha interpretado como San Pantaleone.

La intervención de Miguel Ángel

En 1559, fue elegido un nuevo Papa Médici, Pio IV. Miguel Ángel Buonarroti tiene 84 años cuando el 19 de octubre el cónsul florentino en Roma y los consejeros de la nación florentina en Roma, tras haber decidido retomar la construcción de San Giovanni con un proyecto nuevo, Recurren a Miguel Ángel.

Figura 30: Florencia, Casa Bounarroti, Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentinni (CB 120)





El 1 de noviembre Miguel Ángel Buonarroti responde favorablemente la misiva del Duque florentino considerando como honorable la empresa que se le encomienda y aceptando su realización.

El 10 de noviembre, la nación florentina agradece al Duque Cosimo la carta dirigida a Miguel Ángel, quien ya empieza a realizar en detalle sus dibujos para San Giovanni dei Fiorentini.

El 2 de diciembre, los florentinos de Roma mandan al Duque Cosimo el diseño elaborado por Miguel Ángel para su iglesia con la intención de que éste les transmita su opinión acerca de éste.

El 22 de diciembre el Duque Cosimo responde haber visto el dibujo de Miguel Ángel para San Giovanni dei Fiorentini, aprobándolo y alabándolo a la vez que ofrece su ayuda para llevar a cabo los trabajos.

El 5 de marzo del año siguiente, Miguel Ángel escribe al Duque que los responsables de la construcción habían enviado a Tiberio Calcagni para elaborar el diseño de la fachada. Así el Duque habría de quedar más satisfecho con la obra que iba a hacerse.

Figura 31: Florencia, Casa Bounarroti, Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentinni (CB 121)

Dibujos de planta central de Miguel Ángel

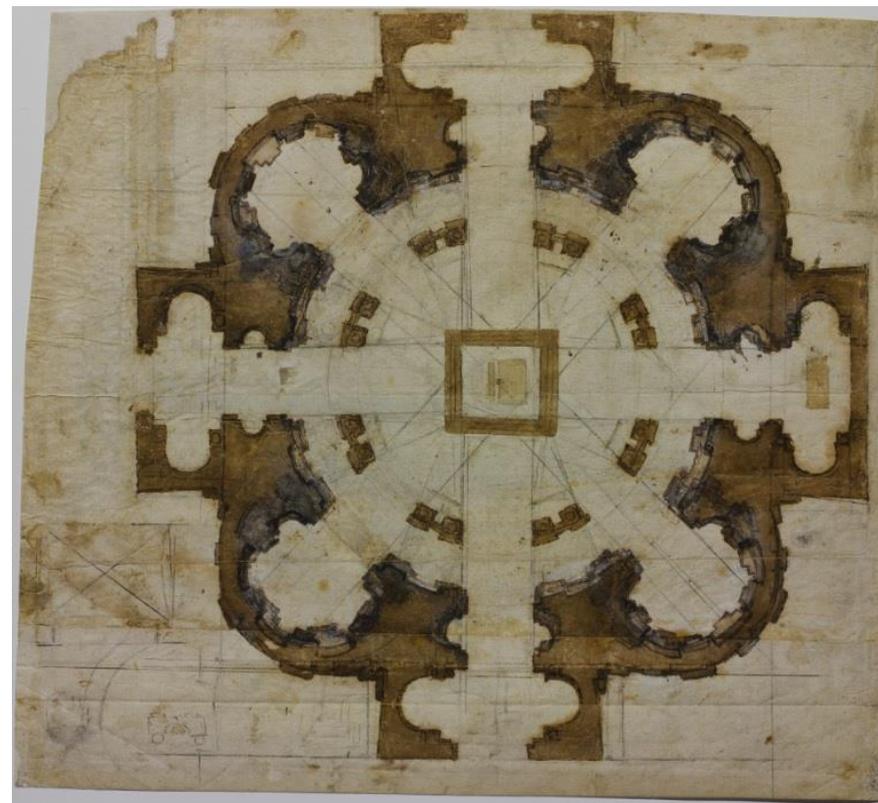
Aunque se dice que Miguel Ángel comunicó al cónsul que si aceptaban finalmente su proyecto no habría otro igual ni entre griegos ni romanos, Vasari niega este hecho debido a que el artista era muy modesto. Miguel Ángel utilizó las medidas disponibles en los planos de Sansovino, que constataban la disponibilidad de 220 palmos. La elección del esquema central armoniza a la perfección con sus ideas para San Pedro del Vaticano, aunque en ambos edificios se abandonará finalmente este planteamiento en pos del longitudinal.

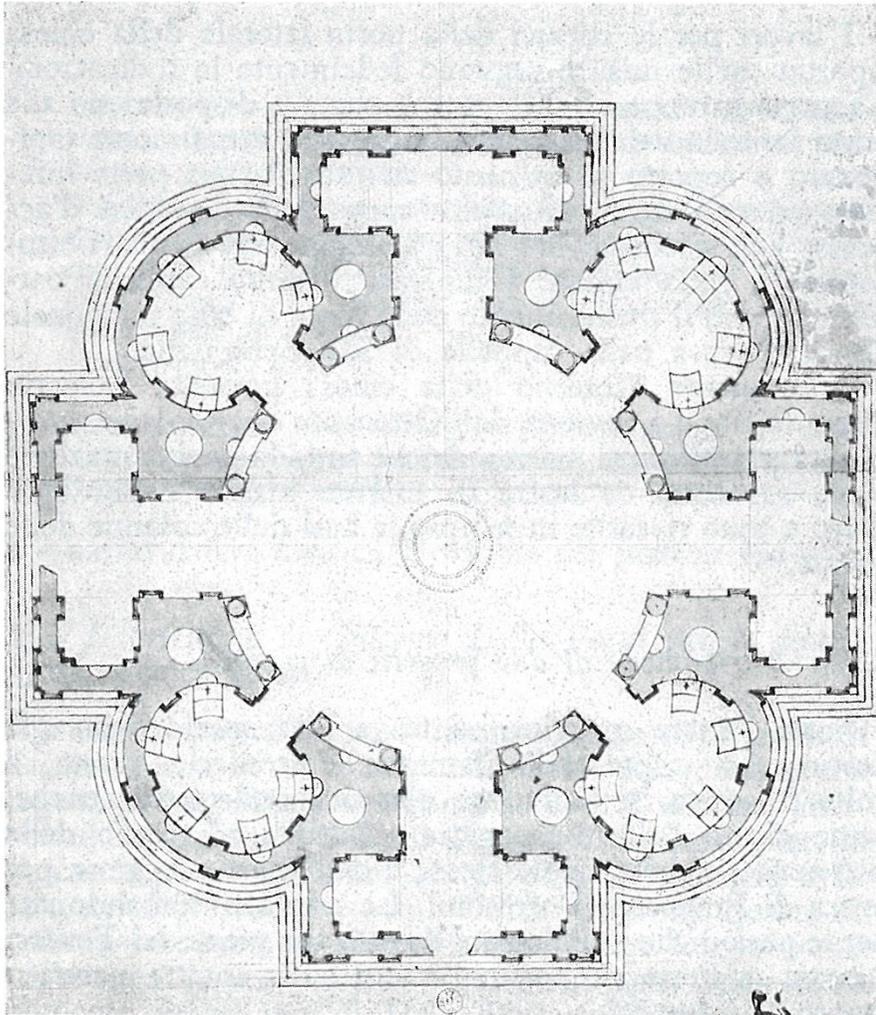
Cuatro de los cinco proyectos junto con algunos bocetos se encuentran en la Casa Buonarroti de Florencia (figuras 30, 31, 32 y 33). La versión definitiva, de la mano de Calcagni (figura 34), es el único diseño que presenta indicaciones métricas.

Notas a los dibujos de planta central de Miguel Ángel

El primer dato que me gustaría reseñar es que en varios de los diseños en planta de Miguel Ángel aparece una estructura anómala en el centro similar a la nombrada con anterioridad para el “disegno Sacchetti”.

Figura 32: Florencia, Casa Bounarroti, Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentinni (CB 124)





Ello me lleva a pensar que el proyecto fuese concebido, al igual que el mencionado con anterioridad “diseño Sacchetti” como un espacio para albergar la tumba de un hombre ilustre, acaso el propio Clemente VII quien, recordemos, pertenecía a la familia Médici.

Comenzando por la figura 30, es posible la correspondencia con el tipo de bóveda desarrollado por Alonso de Vandelvira para la Capilla de los Benavides en el convento de San Francisco en Baeza (figura 35). Ésta solución, recogida a posteriori en su tratado, se caracterizaba por dobles arcos vagamente que se cruzaban sobre el espacio central. (Alonso de Vandelvira, 2015)

Es posible en cuanto a los otros diseños establecer una relación de progreso entre ellos. En la figura 31, se aprecia un parecido razonable con la basílica de San Stefano Rotondo en el que ambas constituyen un espacio cupulado a través únicamente de columnas exentas que conformarían tanto el deambulatorio como las capillas. (Richard Krautheimer, 2005)

La figura 32 es de una evolución de la anterior en la que mantiene la columnata perimetral como deambulatorio pero constituye las capillas exteriores a modo de espacios separados del central.

Figura 33: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 862)

Dicha figura guardaría parecidos con una de las propuestas de Giuliano de Sangallo (figura 5), solo que incluyendo aun el deambulatorio y añadiéndole capillas en sus diagonales. Los pórticos de entrada son similares al diseño de Sangallo (figura 5) y por ende, al del mausoleo de Santa Constanza.

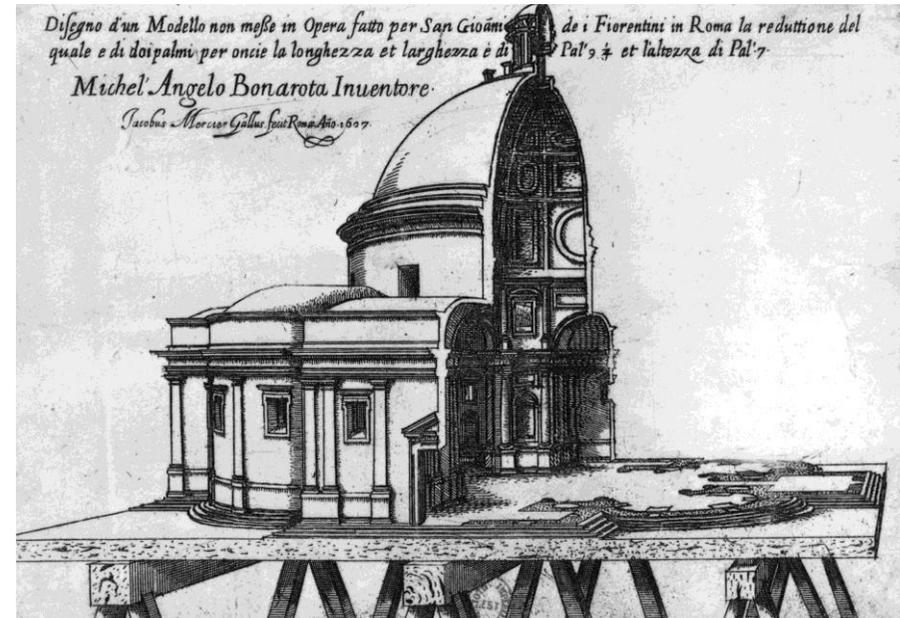
El proyecto definitivo de Miguel Ángel (figura 33) habría de resultar la evolución final del anterior. El arquitecto opta por eliminar las columnas exentas que constituyen el deambulatorio. Con ello consigue un espacio unitario de unas mayores dimensiones. Además de ello, simplifica la forma de los pórticos haciendo ortogonales sus extremos.

A pesar de que en el grabado de la maqueta (figura 34) no hay constancia del cuerpo seccionado mencionado con anterioridad, éste se percibe vagamente en el proyecto definitivo (figura 33).

Sede de San Felipe Neri

En el año 1564, representantes de la nación florentina acudieron al padre messer Filippo Neri, en S. Girolamo della Carità, a rogarle para que asumiese el cuidado y administración de su iglesia y que aportase un cierto número de sus discípulos como sacerdotes.

Figura 34: Roma, La vida y la obra arquitectónica de Miguel Ángel, Jacques le Mercier: Grabado de la maqueta de Miguel Ángel Buonarroti para San Giovanni





Ofreecerían a estos una asignación mensual y un hogar. Neri aceptó la oferta y envió a algunos de sus seguidores espirituales. Este grupo de sacerdotes administrará la parroquia de los florentinos durante los siguientes doce años. Las estancias contiguas a la iglesia fueron convertidas en sus alojamientos y pasaron a conocerse como las casas de los sacerdotes.

Con los trabajos de pintura en las columnas y la tribuna acaecidos en abril de 1567, comienza una serie de documentos acerca del trabajo de mantenimiento en la antigua iglesia, ahora dirigida por la congregación de San Filippo Neri. En los mismos años aparecen, junto a los trabajos de mantenimiento, otros referentes a la nueva construcción. Desde 1567 hasta la designación de Giacomo Della Porta, quince años después, se completarán los muros de las capillas laterales que habrán de estar adosadas a San Pantaleone.

La congregación de San Filippo Neri abandona la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en 1576 y se muda a Santa Maria in Vallicella tras haber decidido tener una sede propia. Es posible que entre los motivos de su traslado estuviese la precaria situación de la congregación en la vieja iglesia.

Figura 35: Vista de las ruinas del convento de San Francisco, Baeza

Las últimas noticias acerca de este período serán acerca de la imposición de una tasa a los ciudadanos florentinos para el levantamiento de la iglesia.

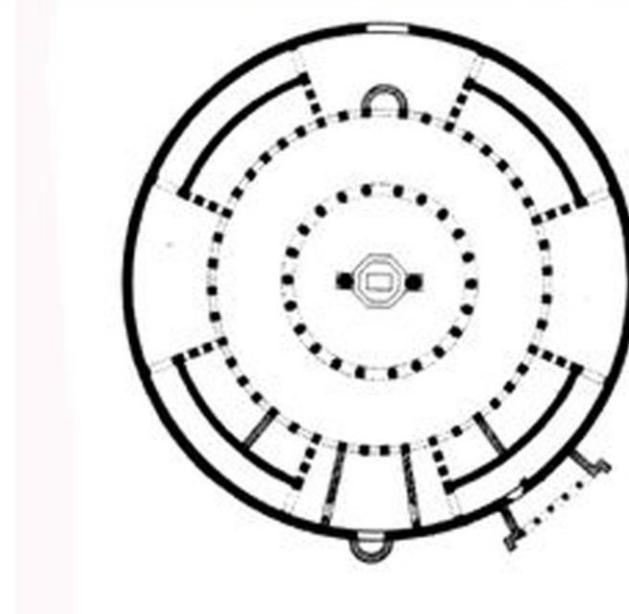
Reanudación de los trabajos por Giacomo Della Porta

En una súplica al Gran Duque de Toscana el 4 de marzo de 1582, se propone utilizar el dinero del Consulado para la construcción de la iglesia. Al año siguiente, en una nueva carta, se piden nuevos fondos al gran Duque de Toscana. Poco después, el 21 de marzo, hay una nueva solicitud de fondos a varias personas apareciendo el nombre de Giacomo Della Porta como nuevo arquitecto de la construcción.

El 28 de marzo, el arquitecto y la congregación firman un acuerdo sobre el diseño y el trabajo faltante, por lo que comienzan entonces las medidas y estimaciones acerca del proyecto.

Aunque no hay documentos, la vieja iglesia debió desmantelarse a principios de la década de 1580, mientras que el campanario estaría terminado en 1583, cuando se compraron tres campanas de Inglaterra.

Figura 36: Vista exterior y reconstrucción moderna de la planta de la basílica de San Stefano Rotondo



En el mismo año se documenta la concesión de una capilla a la noble familia Scarlati, lo que implica un estado de trabajo ya avanzado con respecto a la construcción de las naves laterales. La concesión a las familias nobles de capillas y altares venía ligada a la obligación de complementarlos decorosamente, en un corto período de habitualmente tres años y donar, al mismo tiempo, una cierta cantidad para la iglesia.

En 1584, las cubiertas seguían sin realizarse, tal y como atestigua una nota fechada el 26 de marzo de 1584 acerca de cómo hacerlas. La discusión sobre del tipo de cubierta es contemporánea a la habida en la iglesia del Gesù, donde el mismo Della Porta fue quien completó ese mismo año la cúpula.

El 22 de agosto, una serie de decretos testimonian la urgencia con la que las obras deben continuarse, junto con anotaciones sobre las medidas firmadas por los maestros canteros Marchiorre Cremoni, Francesco di Pilossi, Bartolomeo Bassi y Pietro Gucci.

La construcción de la iglesia debía estar cerca del final, a excepción del crucero, el ábside y la fachada. Será en 1584 cuando, a pesar de la oposición de S. Filippo, la congregación del Oratorio retome la gestión del convento eclesiástico florentino.

En el año 1588, los sacerdotes de San Filippo Neri abandonan definitivamente San Giovanni. Las estancias que albergaron a los miembros de la congregación serán demolidas en 1930.

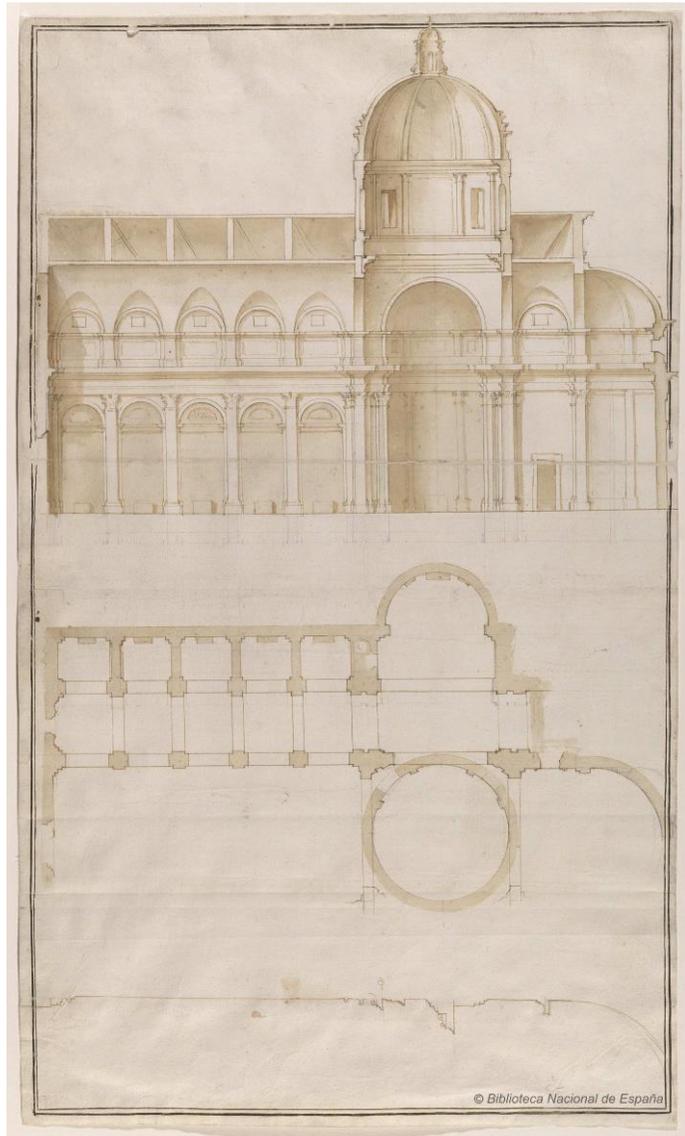
En 1590 se sucederán nuevas concesiones de capillas, la capilla de Sant'Antonio Abate y de San Lorenzo a la familia Benozzi, la capilla de la Asunción de la Virgen a los Cavalcanti, la capilla de San Sebastián a los Montauti y la capilla de San Girolamo a los Mancini.

Giacomo Della Porta en la actualidad

La crítica histórica ha considerado durante mucho tiempo el proyecto de Giacomo Della Porta como “una fiel reproducción del proyecto longitudinal de Sangallo”.

Tal y como Siebenhiiner demuestra, Della Porta no hace sino llevar a cabo la ejecución del más desconocido de los proyectos de Sangallo redibujando la figura 28. Es posible que tal hecho sucediese por motivos económicos pero conllevó a que el arquitecto fuera considerado como carente de personalidad.

No fue hasta sus últimos años como proyectista cuando llegó a ser reconocido como un diseñador capaz en consonancia con las exigencias representativas y litúrgicas del pujante movimiento de la Contrarreforma.



La relación de Della Porta y Sangallo

Las únicas plantas y secciones de Della Porta se encuentran en un plano en la Biblioteca Nacional de Madrid, formando parte del archivo Giovanni Vincenzo Casali (figura 37). La planta presenta muchas similitudes con las ideas previas de Antonio da Sangallo el Joven pero con una idea de visión mucho más liviana, al reducir el pesado perímetro de la composición introduciendo líneas más armoniosas. Della Porta vuelve a acudir al esquema de cruz latina, apropiado para un cristianismo más severo concorde con las nuevas ideas de la Contrarreforma.

En cuanto a la construcción, la ausencia de documentación de obras de albañilería y la noticia únicamente de cantería, podrían indicar que Della Porta sólo llevase adelante obras de este tipo sobre fábricas ejecutadas anteriormente en el proyecto de Sangallo. El ábside y el transepto no se habían realizado entonces tal y como indica la vista de Brill (figura 38).

Cabe reseñar que el revestimiento indicado en las muchas anotaciones de los canteros no fue llevado a cabo con mármoles reales por falta de fondos.

Figura 37: Madrid, Biblioteca Nacional, Album Casali, Diseño para la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Giacomo Della Porta

Los trabajos en los recercados de las puertas laterales de la iglesia responden fielmente a las indicaciones documentadas. La puerta lateral será idéntica en perfil y disposición a la puerta lateral del Gesù. Fue cerrada en 1853 durante las intervenciones llevadas a cabo en la iglesia. La entrada se convirtió entonces en una capilla bautismal al adosarle una pila de base octogonal.

En la actualidad, el interior de la iglesia presenta el aspecto conseguido tras las actuaciones del siglo XIX, momento en el que se decide revestir con falsos mármoles. También toda la pavimentación es reemplazada por losas de mármol blanco y bardiglio oscuro. Son también entonces revestidas las bases de las columnas de las naves.

La intervención de Carlo Maderno

Un documento de 1595 precisa la presencia de un equipo completo, en esa última fase de la obra, para acabar lo más pronto posible los trabajos de albañilería de la construcción.

Dos años después, el 9 de mayo, también aparece una copia de un pago realizado a los albañiles por su trabajo en el muro de la iglesia.

Figura 38: Berlin, Museo Staatliche, Kupferstichkabinett KDZ 26326V, Paul Brill: Vista del Tíber (1590)



Carlo Maderno fue nombrado por Clemente VIII arquitecto jefe contra los problemas del Tiber ya que el 24 de diciembre de 1598 hubo una grave inundación, aunque no se tienen noticias de que ésta afectase a la iglesia. Ese mismo año Maderno es nombrado "Architectus ea Sanctum Ioannem Florentinorum".

La llegada de Carlo Maderno a la dirección de la construcción excluyó a Della Porta de los trabajos hasta el año de su muerte, en 1602. La construcción de San Giovanni fue considerada como una de las mejores y más laboriosas obras de Carlo Maderno.

Acera de los trabajos de éste en San Giovanni, Martinelli escribe que "hizo el coro, la cúpula, los dos brazos de la iglesia y sus capillas". Todo ello es confirmado por las vistas de Tempesta y Brill, los dibujos de Giacomo Della Porta y otros documentos.

Las obras para la iglesia continuarán hasta agosto de 1609, cuando serán interrumpidas por falta de fondos. Maderno trabajará mientras tanto para la iglesia de Sant'Andrea della Valle.

El 5 de febrero de 1610, se pidió en diversas cartas del cónsul florentino al Gran Duque de Toscana que concediese un subsidio para completar la construcción de la iglesia.

El 2 de noviembre se reanudan los trabajos en la iglesia. El mismo año, se publica un dibujo con la fachada de San Giovanni dei Fiorentini con la inscripción “aunque no esté ejecutada la fachada, su diseño se ha realizado para una iglesia muy célebre”. Es probable que el dibujo de la fachada correspondiese a Maderno, al igual que en la sede vaticana, pero nunca llegó a completarse, tal y como demuestran las continuas solicitudes de dinero para realizar el trabajo.

En 1612 se completan el ábside y el transepto, restando sólo la cúpula. El 16 de noviembre del año siguiente la cúpula está a punto de cerrarse ya que aparece en una serie de documentos la demanda de fondos para la linterna y la cobertura de plomo. Las medidas de la cúpula se ajustan a 50 palmos (unos 11.20 metros) de diámetro, descansa sobre un tambor alto, octogonal en el exterior y circular en el interior y está coronada por una linterna iluminada por cuatro ventanas. A lo largo de su perímetro interior, el estuco de las ventanas se alterna con cuatro nichos entre pilastras gemelas. El exterior de ladrillo visto, en cambio, muestra las ventanas cubiertas con travertino junto con nichos de molduras curvilíneas similares a ventanas.

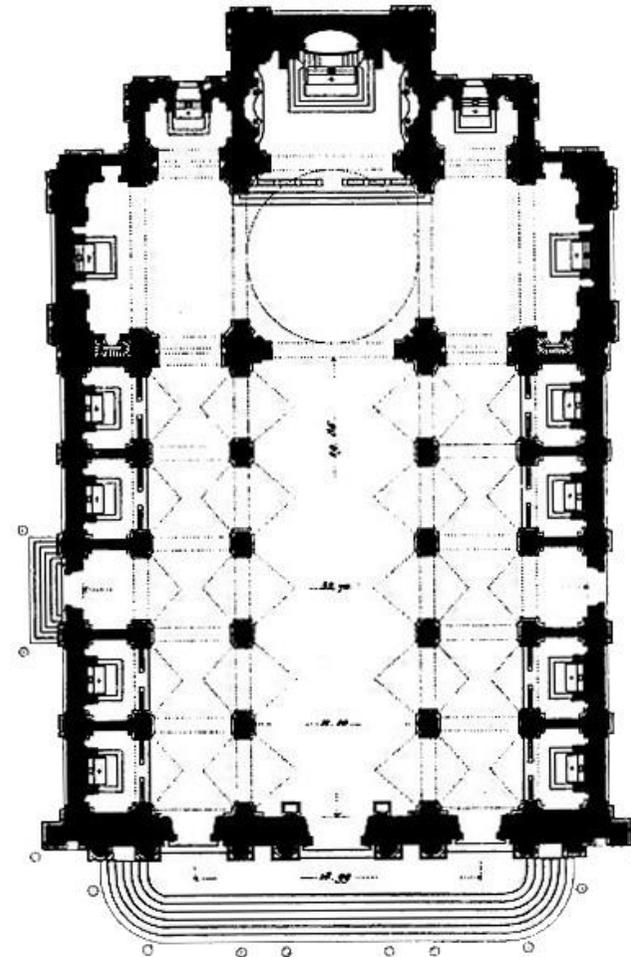


Figura 39: Reconstrucción moderna de la planta definitiva de San Giovanni dei Fiorentini

El exterior de ladrillo visto, en cambio, muestra las ventanas cubiertas con travertino junto con nichos de molduras curvilíneas similares a ventanas.

Según la ciudadanía, la cúpula era demasiado aguda, seca y tendiente al gótico. Fue conocida en el siglo XIX como el caramelo chupado. Dicha forma quizás pretendía dominar su entorno urbano.

Las pilastras que sostienen la cúpula corresponden a las del proyecto de Sangallo y Della Porta. Fueron seguramente reforzadas por Maderno al haber propuesto una cúpula más alta que la de Della Porta, baja y esférica. El actual cuerpo, apoyado contra el ábside y la ventana superior, se agregó medio siglo después durante las obras de colocación del altar principal y la cripta de la familia Falconieri. Para el exterior, Maderno seguirá con el orden que empleó en el resto del edificio.

Las grandes volutas en los tramos laterales están ya presentes en la vista de Brill (figura 38), pudiendo excluirlas de Maderno.

En el crucero, en cambio, Maderno utiliza las volutas como elemento de conexión entre éste y el ábside como si se tratase de un cuerpo central unitario. Esto podría corresponderse con la idea de fortalecer la parte de la iglesia recayente sobre el río para poder elevar posteriormente la cúpula.

Las obras de Maderno para San Giovanni dei Fiorentini llegan a su fin, sin haber concluido la fachada, en 1618, con las obras de estuco del transepto.

De su trabajo resulta una transformación estilística, práctica y actualizada del transepto y la propia nave central, como en la iglesia del Gesù.

El 30 de enero de 1629 muere Carlo Maderno. Su tumba se coloca en el crucero entre la capilla de la Virgen y la dei Santi Cosma e Damiano con una gran lápida.

Figura 40: Perspectiva transversal de la nave central de la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en la actualidad



Conclusiones previas

Tres años después del concurso para la fachada florentina de San Lorenzo, León X llama de nuevo a una confrontación decisiva a los exponentes más innovadores de la cultura arquitectónica del momento. Esta vez, la ocasión la brinda la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en Roma. Se trata de relanzar una iniciativa promovida hacía tiempo. Después de las diferencias entre Julio II y los florentinos acerca de la apertura de la Via Giulia, habían conseguido, en efecto, el permiso para construir una nueva iglesia.

En 1515, León X había reconocido la autoridad y la jurisdicción del Consulado florentino, tribunal encargado de juzgar las controversias surgidas entre los florentinos que hacían negocios en Roma y los que organizaban sus actividades mercantiles y bancarias. En 1519, el papa confirma los privilegios de la comunidad florentina y la jurisdicción del cónsul. La zona comprendida entre la plaza de Ponte y la Via del Consolato se convierte definitivamente en una “ciudad dentro de la ciudad”, esencialmente independiente, sustraída la jurisdicción de los tribunales municipales. En ella, está destinada a campear la iglesia elegida como parroquia de los florentinos residentes en Roma.

El templo es el lugar unificador de una comunidad de rasgos marcadamente aristocráticos. Por otra parte, las consideraciones políticas relativas al destino de Florencia hacen necesario un edificio particular cuya sanción se remonta al 22 de enero de 1519; centro ideal de la ciudadela de Ponte, la iglesia dialoga con la emergente basílica de San Pedro, celebrando un “esposorio” ideal entre Roma y Florencia. (Tafari, 1995)

Si bien es cierto que tras los recientemente conocidos proyectos de Donato Bramante hubo un amplio elenco de autores que aportaron ideas para la construcción (Giuliano da Sangallo, Rafael Sanzio, Baldassarre Peruzzi y Antonio da Sangallo el Joven), el concurso para la nueva iglesia fue ganado por Jacopo Sansovino. A pesar de ello y siendo éste el artífice del comienzo de la obra, fue paulatinamente sustituido por Antonio da Sangallo a causa de su fama de “técnico y constructor ingenioso”, siendo el que aborde con éxito los problemas de cimentación que acarreará al adentrarse en el río.

Con todas las variaciones que hubo de sufrir la construcción con respecto tanto a los arquitectos como al propio proyecto, considero a Antonio da Sangallo el principal artífice de la obra tanto por el tiempo bajo el que estuvo a su cargo como por la variedad de soluciones proyectuales que presentó.

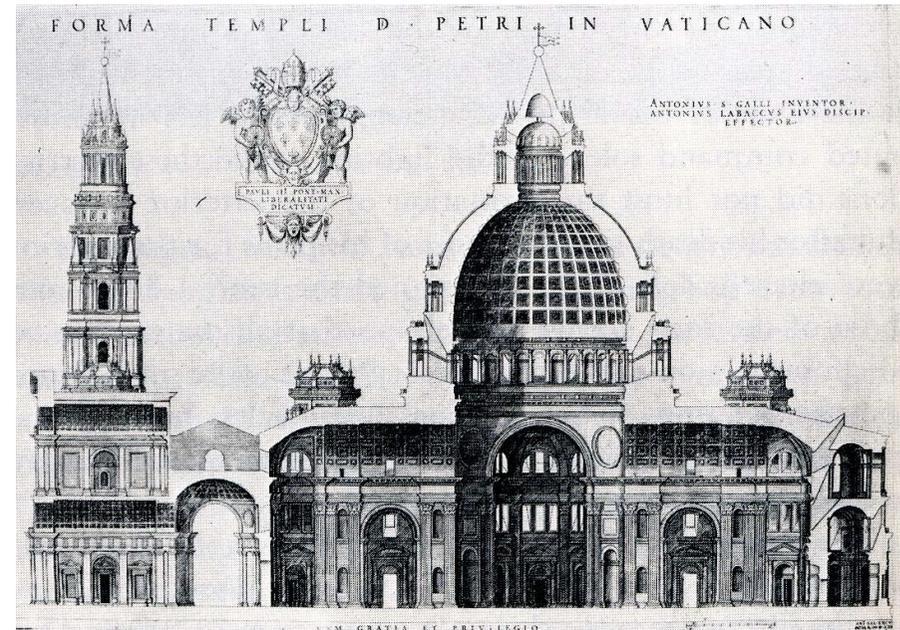
Es por ello, además de por la cantidad de información existente, que mi investigación hará especial hincapié en su obra, desde sus comienzos como adjunto de Jacopo Sansovino hasta sus últimos diseños en planta basilical, base de las propuestas definitivas de Della Porta que acabaría concluyendo Carlo Maderno.

Antonio da Sangallo el Joven

Tanto por sus orígenes como por su personalidad artística, Antonio da Sangallo el Joven (1484 – 1546) difería por completo de sus coetáneos, como Peruzzi o Sansovino. Frente a la formación artística de éstos, Sangallo estaba familiarizado con la técnica arquitectónica desde muy joven gracias a sus tíos maternos, Antonio (el Viejo) y Giuliano. Llegó por tanto a la arquitectura procedente del campo de la construcción y no, como Peruzzi o Sansovino, del de la pintura y la escultura.

En los libros de contabilidad de San Pedro se le menciona por primera vez como el carpintero que construyó las cerchas de los arcos de la gran cúpula de Bramante. Debido a su excepcional tamaño y función, siendo las formas en negativo de las estructuras que habrían de construirse a posteriori, su construcción requería una gran habilidad técnica. Sangallo cimentó con este trabajo su fama y, probablemente, su considerable fortuna, con la que llegó a adquirir una casa en Roma mientras sus coetáneos hubieron de pedir favores a los concejos locales.

Figura 41: Sección longitudinal del proyecto de Antonio da Sangallo el Joven para la basílica de San Pedro del Vaticano



En 1516, Sangallo fue nombrado ayudante de Rafael en las obras de San Pedro. Este último, que debió apreciar el sentido práctico de su colaborador florentino, le familiarizaría probablemente con los problemas relativos a la planificación y el dibujo. Se convirtió de esta forma en arquitecto y comenzó a interesarse por la teoría.

Sangallo, que era paisano del papa reinante y a la sazón el arquitecto más importante de la ciudad, heredó en 1520 el cargo de Rafael en San Pedro. Conservó el puesto de arquitecto jefe hasta su muerte en 1546 y continuó también las obras de la villa Madama de Rafael, comenzadas por encargo del cardenal Giulio di Medici.

Sangallo no consiguió adjudicarse otros concursos con la misma facilidad con la que lo había hecho en San Pedro. Fue superado en San Giovanni dei Fiorentini por Sansovino y en el altar mayor de la catedral de Orvieto por Sanmicheli. No obstante, permaneció en la ciudad durante el saco de Roma y, durante el resto del pontificado de Clemente VII y Pablo III, se le confiaron todos los proyectos importantes de la Curia. (Heydenreich y Lotz, 1999)

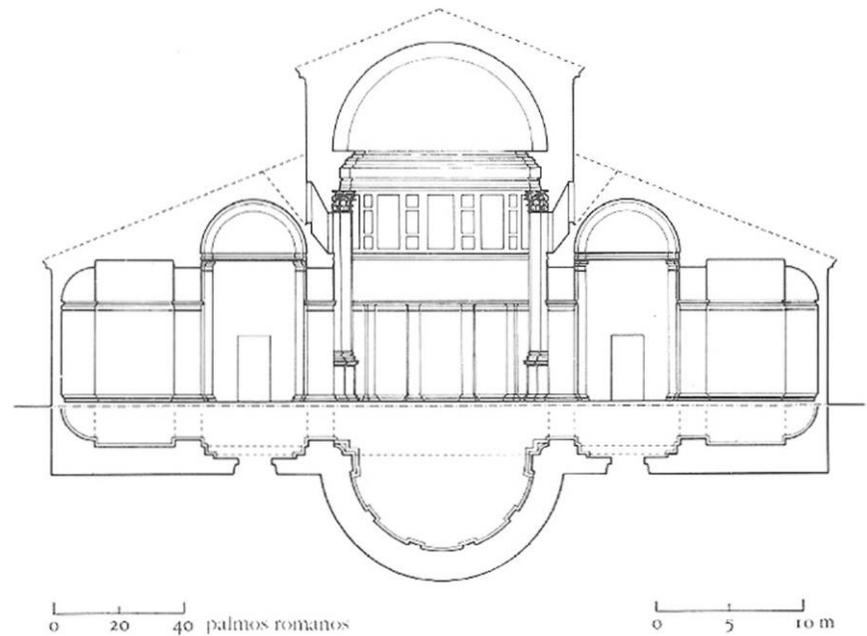
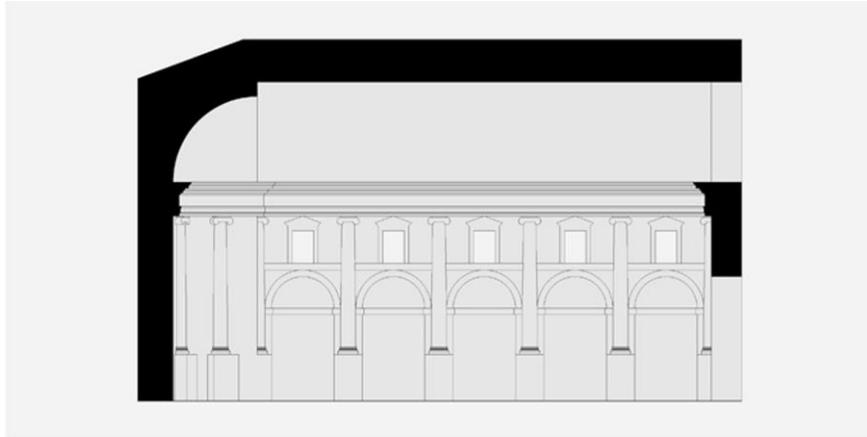
Análisis de la obra de Antonio da Sangallo

Esquema basilical

A través de su obra “Sobre el renacimiento”, Manfredo Tafuri lleva a cabo una exhaustiva investigación en cuanto a algunos de los proyectos presentados por Sangallo el Joven al concurso para San Giovanni dei Fiorentini.

Me refiero los bocetos y plantas existentes en las figuras 14, 15, 16, 17, 18 y 21. Los bocetos (figuras 16 y 21) se basan en un compendio de dibujos efectuados sobre el mismo papel que intercalan diferentes propuestas tanto de planta basilical como central. Las plantas son adaptaciones definitivas extraídas de estos bocetos iniciales.

En su desarrollo de la planta basilical correspondiente a la figura 15 (cuyas medidas de 200 palmos de longitud por 240 de anchura conoce tanto por las dimensiones generales del espacio entre la calle y el río como por las cotas del propio dibujo), Tafuri se apoya en los bocetos de Sangallo existentes en la figura 21 para el levantamiento tanto de su alzado interior como exterior. Se trata de bocetos de desarrollos posteriores del propio Sangallo.



Tafuri opta por obviar la correspondencia de éstos bocetos, a priori posteriores, con los proyectos de planta basilical de 200 palmos de longitud. La recomposición del alzado interior se antoja sencilla pues disponemos de todo un intercolumnio que no hay más que repetir de manera seriada hasta el ábside, del cual también se poseen detalles (figura 42). Es a la hora de restituir la sección transversal donde comienzan a surgir los problemas de diseño. La desproporción de la anchura con respecto a la longitud será uno de los mayores problemas a los que haya de enfrentarse Tafuri.

La configuración del plano disponible junto con el alzado del boceto hacen que Tafuri desarrolle un cuerpo de tres naves donde las laterales poseen una altura marcadamente inferior. Ello nos lleva a un problema a la hora de introducir la iluminación por los huecos disponibles en el alzado, ya que un trazado ortogonal a su plano habría de intersectar con la bóveda de la nave lateral. La solución por la que opta Tafuri es sencilla, provoca el abocinamiento de los huecos del mismo modo que el propio Sangallo hace en su proyecto para San Pietro Vaticano (figura 41) con lo que consigue salvar el desnivel existente (figura 43).

Figura 42: Recomposición propia de la sección longitudinal de la figura 13

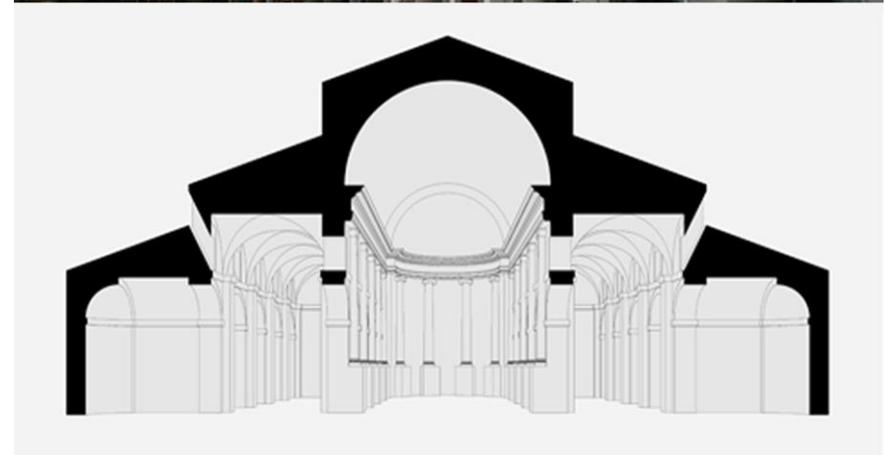
Figura 43: Recomposición de Manfredo Tafuri de la sección transversal de San Giovanni dei Fiorentini (figura 13)

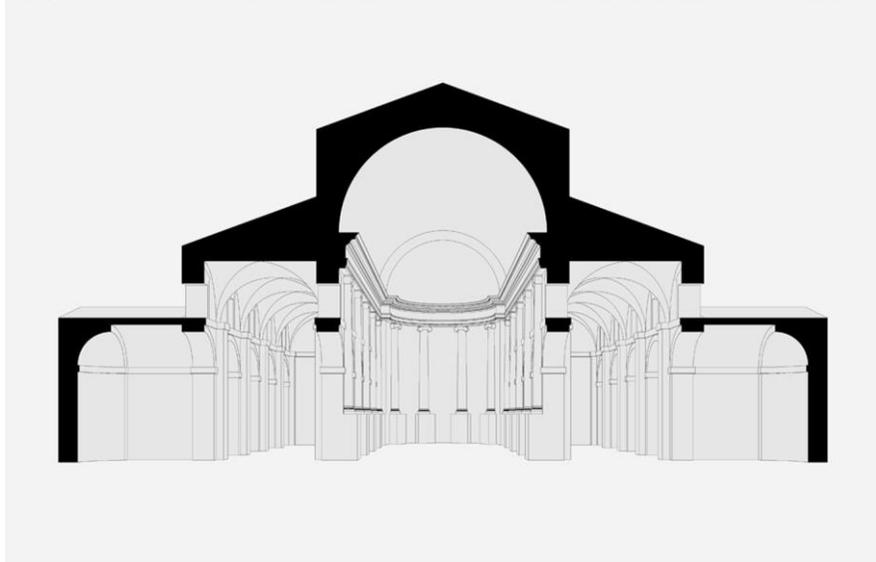
El problema de esta solución radica en el hecho de que no tiene en cuenta los problemas de evacuación de aguas en las cubiertas laterales. Si bien en el caso de San Pedro el hueco resultante al exterior es totalmente vertical, en esta solución nos encontramos con un hueco paralelo al plano de cubierta sin más posibilidad para desaguar que la de un canalón interno de dudoso funcionamiento. Es por ello que habría que buscar otras posibles soluciones que salven el escollo que, en mi opinión, encuentra la propuesta de Tafuri. Y, por otro lado, la iluminación directa a través de huecos ortogonales a la nave central resulta inviable pues la altura de la bóveda de la nave lateral.

Buscando paralelos en la obra de Filippo Brunelleschi, en la basílica de San Lorenzo de Florencia (figura 44) encontramos la solución a este problema. En esta se ve cómo se puede introducir la iluminación tanto a través de ventanas altas en la nave central como a través de óculos en las laterales. Obviaremos el primero de los métodos de iluminación, pues no aparece referenciado en los bocetos del alzado interior de la figura 21. Es la segunda de estas soluciones la que nos interesa pues permitiría salvar el escollo de la excesiva altura de la bóveda de la nave lateral.

Figura 44: Vista interior de la iglesia de San Lorenzo en Florencia

Figura 45: Recomposición propia de la sección transversal de la figura 13





La primera de mis propuestas resuelve, como acabo de explicar, la iluminación a través de las naves laterales. Mi primera opción habría sido practicar los huecos de manera ortogonal a su apertura en el plano interior, pero la excesiva longitud de las capillas dificulta la disposición de una cubierta a un agua convencional. Disponiendo los huecos en oblicuo, sin embargo, es posible solventar este problema y, a diferencia de la solución planteada por Tafuri, la evacuación de aguas es razonable. A través de los huecos practicados en los alzados interiores de la nave central, se busca el efecto de que es a través de éstos, y no de los de las naves laterales, que se introduce la iluminación (figura 45).

Como se comenta antes, unos huecos ortogonales al alzado interior de las naves laterales impiden la disposición de una cubierta a un agua convencional, dada la excesiva longitud de las capillas laterales. Existiría una posible solución alternativa, consistente en disponer sobre cada capilla una cubierta a dos aguas perpendicular a las naves (figura 47). La evacuación de aguas es perfectamente posible, como demuestran las cubiertas de la mezquita de Córdoba (figura 46), con tramos de longitud mucho mayor.

Figura 46: Vista exterior de la mezquita – catedral de Córdoba

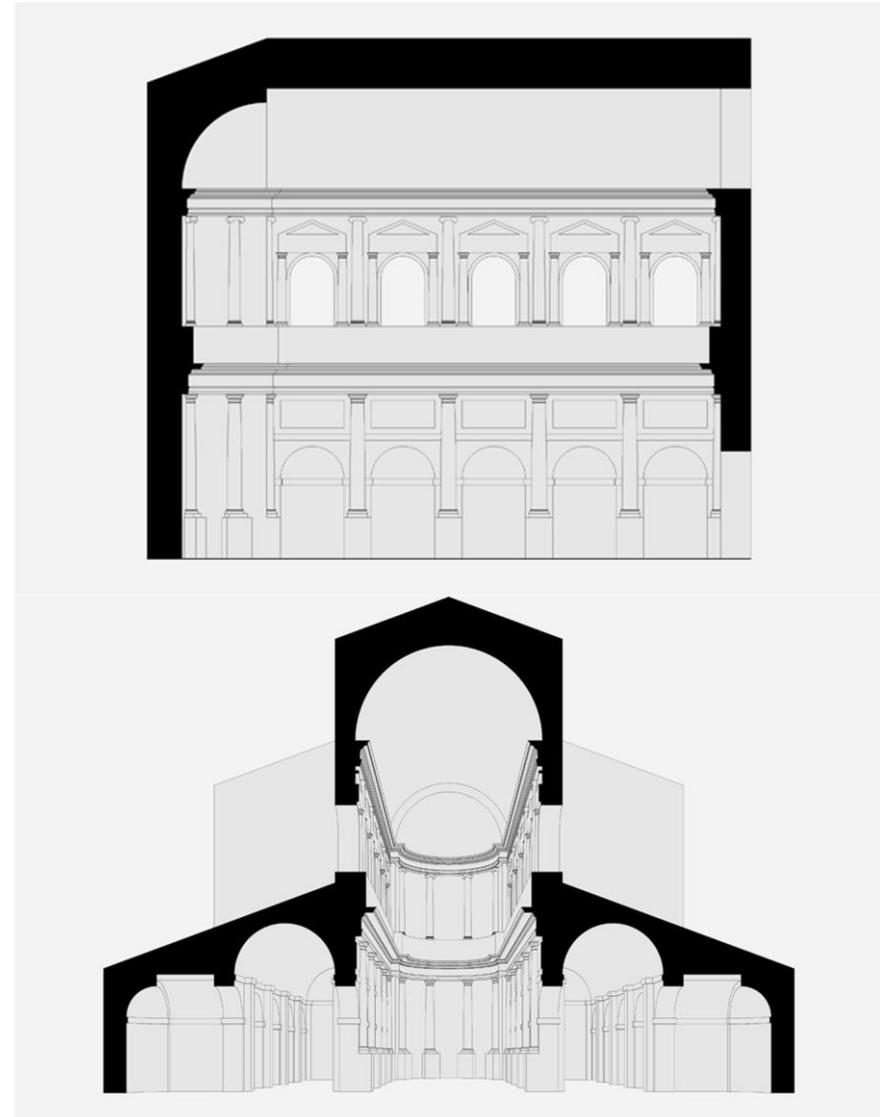
Figura 47: Recomposición propia de la sección transversal de la figura 13

Tratando de adaptarme a la información existente, desarrollo una tercera solución en base a los bocetos de alzados en el dibujo recogido en la figura 16. De la misma manera que Tafuri opta por emplear el alzado interior existente en el compendio de bocetos de los organismos de 210 palmos en los precedentes de 200, mi alternativa es emplear el correspondiente al cuerpo central pero adaptado a la planta basilical.

Se trata de un alzado a 2 niveles un tanto atípico, ya que transgrede la tradicional secuencia de órdenes (dórico, jónico y corintio) colocando un más robusto orden dórico sobre un más esbelto orden jónico. Opto por utilizar este intercolumnio grafiado pero devolviendo la sucesión de órdenes a su composición tradicional por lo que resta un nivel inferior de mayor robustez bajo uno inferior más esbelto, ambos compuestos por semicolumnas empotradas (figura 48). Hasta el momento y con la composición de la sección longitudinal, al igual que en las propuestas anteriores, esta solución aporta respuestas positivas, pues la disposición de los huecos de iluminación en un segundo nivel permitiría eliminar el problema de encuentro con las bóveda de las naves laterales así como con la cubierta convencional a un agua que cubre éstas.

Figura 48: Recomposición propia de la sección longitudinal de la figura 13

Figura 49: Recomposición propia de la sección transversal de la figura 13





Es en la sección transversal donde, a pesar de que se trata de una propuesta constructivamente viable que aúna varios bocetos de Sangallo existentes en un mismo documento, hay algo bastante anómalo (figura 49). Se trata en definitiva de una composición con nave central de altura muy superior a las laterales, que habría de ser sostenida por contrafuertes, algo más propio del gótico pero elaborada con lenguaje clásico. Dicho tipo de soluciones tienen paralelos en obras ya del siglo XVIII, con ejemplos como el de la capilla del palacio de Versailles (figura 50), pero son desconocidas en el Renacimiento.

Esquema central

La interpretación del esquema central será donde más autores coincidan pues es fácil llegar a una solución que aúne todos los elementos disponibles, dada la cantidad de información. Tenemos por un lado de los bocetos de la figura 16, donde se aprecia un primigenio esquema en planta central junto con un intercolumnio de su alzado interior. Añadido a esto, en la misma línea de dibujos de Sangallo encontramos el desarrollo definitivo de estas plantas centralizadas con capillas perimetrales (figura 17).

Figura 50: Vista interior de la capilla del Palacio de Versailles

Figura 51: Grabado de Antonio Labacco del exterior de la figura 17

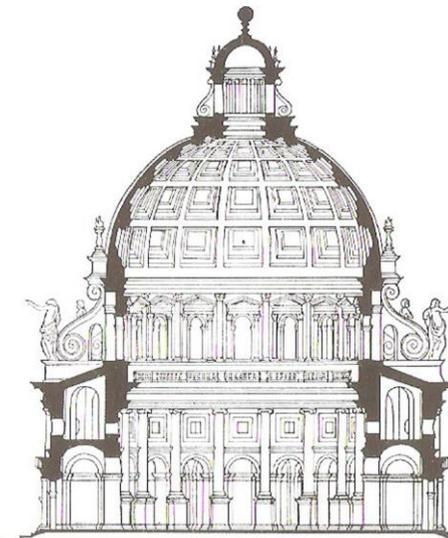
Esta solución es grafiada en su fachada exterior en un grabado por Antonio Labacco en 1552 que he encontrado en el mencionado libro de Tafuri (figura 51).

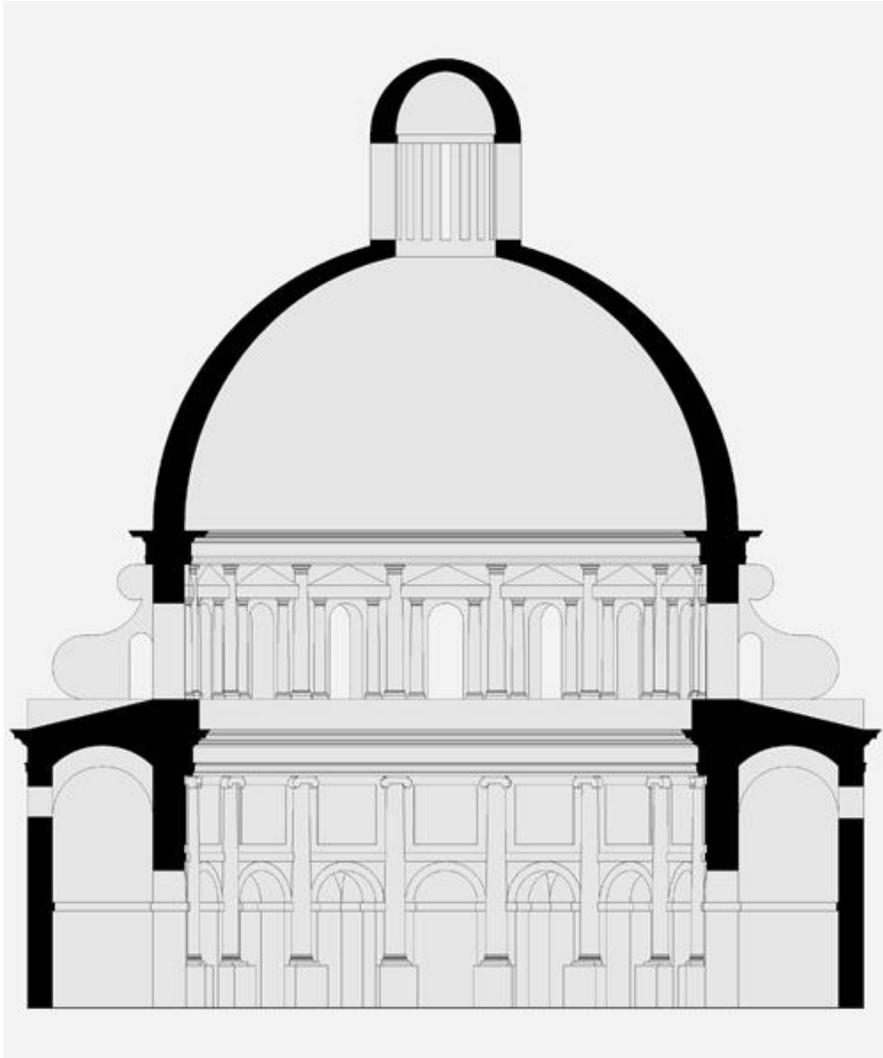
Es en el libro *Arquitectura en Italia, 1400-1600* de Heydenreich y Lotz donde se presenta la solución interior del mencionado grabado (figura 52) Aunque en el texto parece indicarse que el dibujo procede de Labacco, es evidente que se trata de una interpretación moderna a partir de la planta y la fachada. Seriendo el anómalo alzado interior comentado en el epígrafe anterior (recordemos que he explicado antes la atípica disposición de los órdenes en éste), no queda más que resolver las capillas perimetrales de forma circular. Es aquí donde encuentro problemas a la solución presentada por Heydenreich y Lotz que configura las capillas perimetrales en dos niveles, formando una especie de tribuna.

Existen varias cuestiones problemáticas en dicha reconstrucción: la primera es que plantea las cartelas existentes en el alzado de la figura 16 como ventanas o huecos, cuando claramente se trata de piezas macizas.

Figura 52: Reconstrucción de Heydenreich y Lotz de la sección transversal de la figura 17

Figura 53: Firenze, Uffizi, Gabineto Disegni e Stampe Giovanni Antonio Dosio: Disegno per San Giovanni dei Fiorentini (UA 233)





La segunda es que dicho segundo nivel se configura como una tribuna, elemento más típico de edificios conventuales de clausura que de una iglesia para una cofradía (recordemos que los religiosos filipenses no se hicieron cargo del edificio hasta 1564). Es cierto que hay dos escaleras pero por sus dimensiones parecen más aptas para labores de mantenimiento que para permitir el acceso de los sacerdotes. Finalmente podemos señalar la existencia de un dibujo tanto del alzado interior como exterior de Giovanni Antonio Dosio de disposición muy similar a éste (aunque con las capillas unidas a modo de deambulatorio) donde los óculos claramente iluminan el espacio del nivel principal. Recordemos nuevamente, a este respecto, también la iluminación de las naves laterales en San Lorenzo (figura 44).

Tratando de ajustarme lo más posible a la documentación existente, propongo finalmente que las capillas se configuran como un cuerpo de altura única que recogería la iluminación a través del óculo visto en el exterior y conectaría con el espacio central a través de los arcos (figura 54). La única dificultad respecto a mi solución es el hecho de la posible desproporción de las capillas con respecto a su excesiva altura para con sus dimensiones en planta.

Figura 54: Reconstrucción propia de la sección transversal de la figura 17

Bibliografía

Vicioso, Julia. (1992). *La basilica di San Giovanni dei Fiorentini a Roma: Individuazione delle vidence Progettuali*. Roma, Italia: Librería dello Stato

Giovannoni, Gustavo. (1959). *Antonio da Sangallo il Giovane*. Roma, Italia: Centro di Studi di Storia dell'Architettura della Università di Roma

Vasari, Giorgio. (1998). *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*. Madrid, España: Tecnos

Lotz, Wolfgang. (1967). *Palladio e Sansovino*. Vicenza, Italia: Centro Internazionale Andrea Palladio

Krautheimer, Richard. (2005). *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid, España: Cátedra

Bruschi, Arnaldo. (1987). *Bramante*. Bilbao, España: Xarait

Heydenreich, Ludwing y Lotz, Wolfgang. (1974). *Arquitectura en Italia: 1400 – 1600*. Madrid, España: Cátedra

Cassanelli, Roberto. (2007). *El arte mediterráneo en la época de las cruzadas*. Madrid, España: Lunwerg

Rosenthal, Earl. (2015). *La catedral de Granada: Un estudio sobre el renacimiento español*. Granada, España: Universidad de Granada

De Vandelvira, Alonso. (2015). *Libro de Trazas de cortes de piedras*. Madrid, España: Universidad Politécnica de Madrid

Figura 1: www.richardgreen.com La iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en el Tíber

Figura 2: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Pellegrino: Diseño para San Pedro (UA 20)

Figura 3: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Pellegrino: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 3)

Figura 4: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Pellegrino: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 3)

Figura 5: Códice Vaticano Lateranense 4424, Giuliano da Sangallo: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (61)

Figura 6: Códice Vaticano Lateranense 4424, Giuliano da Sangallo: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (74)

Figura 7: www.pinterest.com Vista interior y reconstrucción moderna de la planta del mausoleo de Santa Constanza de Roma

Figura 8: Venecia 1584, Libro V, Sebastiano Serlio: Diseño para una iglesia octogonal (208)

Figura 9: Munich, Stadtmuseum, Dibujo del proyecto de Rafael (36 / 1928 B)

Figura 10: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Baldassarre Peruzzi: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 510)

Figura 11: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Baldassarre Peruzzi: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 510)

Figura 12: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Baldassarre Peruzzi: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 505)

Figura 13: www.pinterest.com Reconstrucción moderna de la planta del proyecto de Baldassarre Peruzzi para San Pedro del Vaticano

Figura 14: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 862)

Figura 15: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 863)

Figura 16: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 1292)

Figura 17: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 199)

Figura 18: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 200)

Figura 19: rubens.anu.edu.au Sección y planta de la iglesia de Santa Maria degli Angeli

Figura 20: teggelaar.com Vista interior de la rotonda de la basílica della Santissima Annunziata

Figura 21: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 1055)

Figura 22: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 861)

Figura 23: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 864)

Figura 24: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini i (UA 860)

Figura 25: Roma, Archivo Casa Sacchetti, Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini

Figura 26: almendrón.com Vista interior y reconstrucción moderna de la planta de la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén

Figura 27: arhistoria.com Vista interior y reconstrucción moderna de la planta de la catedral de Granada

Figura 28: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 175)

Figura 29: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Antonio da Sangallo el Joven: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 176)

Figura 30: Florencia, Casa Bounarroti, Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini (CB 120)

Figura 31: Florencia, Casa Bounarroti, Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini (CB 121)

Figura 32: Florencia, Casa Bounarroti, Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini (CB 124)

Figura 33: Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: Miguel Ángel Buonarroti: Diseño para San Giovanni dei Fiorentini (UA 862)

Figura 34: Roma, La vida y la obra arquitectónica de Miguel Ángel, Jacques le Mercier: Grabado de la maqueta de Miguel Ángel Buonarroti para San Giovanni

Figura 35: tripadvisor.es Vista de las ruinas del convento de San Francisco, Baeza

Figura 36: romanoimpero.com Vista exterior y reconstrucción moderna de la planta de la basílica de San Stefano Rotondo

Figura 37: Madrid, Biblioteca Nacional, Album Casali, Diseño para la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Giacomo Della Porta

Figura 38: Berlín, Museo Staatliche, Kupferstichkabinett KDZ 26326V, Paul Brill: Vista del Tíber (1590)

Figura 39: www.wikipedia.org Reconstrucción moderna de la planta definitiva de San Giovanni dei Fiorentini

Figura 40: www.wikipedia.org Perspectiva transversal de la nave central de la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en la actualidad

Figura 41: etsavega.net Sección longitudinal del proyecto de Antonio da Sangallo el Joven para la basílica de San Pedro del Vaticano

Figura 42: Recomposición propia de la sección longitudinal de la figura 13

Figura 43: Recomposición de Manfredo Tafuri de la sección transversal de San Giovanni dei Fiorentini (figura 13)

Figura 44: viajaritalia.com Vista interior de la iglesia de San Lorenzo en Florencia

Figura 45: Recomposición propia de la sección transversal de la figura 13

Figura 46: elmundo.es Vista exterior de la mezquita – catedral de Córdoba

Figura 47: Recomposición propia de la sección transversal de la figura 13

Figura 48: Recomposición propia de la sección longitudinal de la figura 13

Figura 49: Recomposición propia de la sección transversal de la figura 13

Figura 50: barbarosillo.com Vista interior de la capilla del Palacio de Versalles

Figura 51: Grabado de Antonio Labacco del exterior de la figura 17

Figura 52: Recomposición de Heydenreich y Lotz de la sección transversal de la figura 17

Figura 53: Firenze, Uffizi, Gabineto Disegni e Stampe Giovanni Antonio Dosio: Disegno per San Giovanni dei Fiorentini (UA 233)

Figura 54: Reconstrucción propia de la sección transversal de la figura 17