

La planta centralizada en Francisco Sabatini.

Juan José Fernández Martín y Carlos Montes Serrano



Publicado en el catálogo de la exposición:
Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder,
Comunidad de Madrid, Madrid 1993, pp. 291-302.

Tipologías y recursos compositivos en la obra de Sabatini. El concurso de San Luca de 1750.

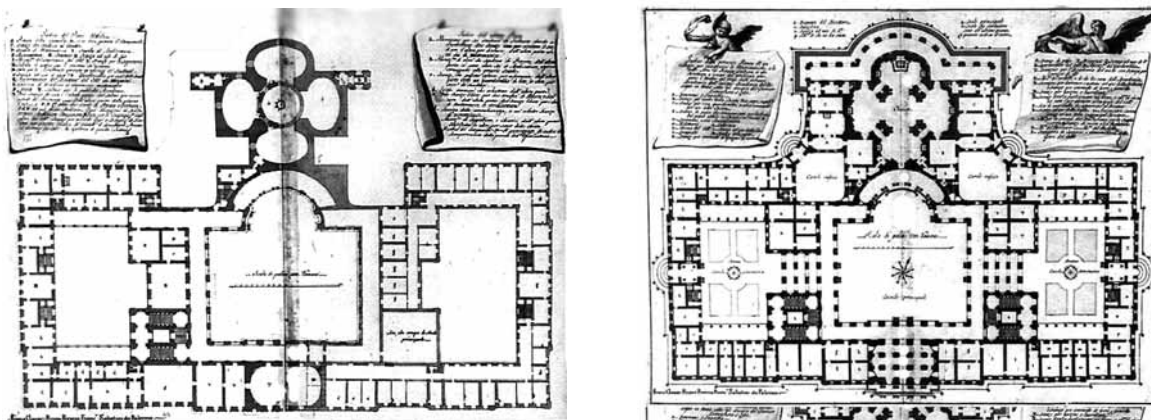
Como es sabido, en mayo de 1750 Francisco Sabatini obtiene el primer premio de la Primera Clase de Arquitectura en el famoso Concurso Clementino de la Academia de San Luca en Roma. El hecho de que ganara dicho concurso sin posible discusión a los pocos meses de llegar a esta institución y, en especial, la calidad de su propuesta, nos permite pensar que Sabatini debió ejercer la profesión de arquitecto en Nápoles antes de su incorporación a la academia romana, asimilando los recursos formales y tipológicos de la tradición del tardo barroco italiano. Sólo así podemos comprender la elegancia compositiva de su proyecto y la acusada habilidad gráfica en su dibujo y delineación¹.

El tema de concurso propuesto aquel año para la Primera Clase decía así:

¹ El proyecto de Sabatini está publicado en P. MARCONI y otros, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca ed., Roma 1974. También en G. R. SMITH, "Concorso Clementino of 1750", en H. HAGER, *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700-1750*, Pennsylvania 1981, pp. 131-140.

Un magnifico collegio capace da potervi separatamente insegnare Matematiche e le Belle Arti de Pittura, Scultura ed Architettura, con due piani di stanze e nel piano terreno una decente chiesa ed un ampio cortile con portici all'intorno, come anche una maestosa scala, oltre le scale minori, con tutti i comodi necessari delle altre officine, per una famiglia composta di 24 studenti, Direttore e Maestri e altri Famigli, per uso e custodia dello steso collegio e chiesa, con farne la pianta geometrica di ciaschedun piano, il prospetto e sezione o sia spaccato di tutta l'opera.

Del proyecto de Sabatini se conservan, en los Archivos de la Academia, tan sólo las plantas, habiendo desaparecido los alzados y las secciones del edificio. El primero de estos planos corresponde a la planta noble del conjunto proyectado; mientras que el otro plano representa, mediante eje de simetría, la solución propuesta para las otras dos plantas². La propuesta de Sabatini se ajusta en todos sus extremos a las condiciones exigidas, y sobrepasa, en mucho, a los proyectos premiados en segundo y tercer lugar, que fueron realizados por dos arquitectos romanos poco conocidos: Gaetano Sintes y Francisco Collecini³.



Un somero estudio y análisis de este proyecto, nos permite descubrir algunas pautas formales y recursos compositivos que serán permanentes en la obra que desarrollará Sabatini en España en años posteriores. Me refiero, en especial, a la articulación de volúmenes en torno a patios interiores, y a la tipología de planta centralizada empleada en la iglesia.

Efectivamente, podemos observar como Sabatini ordena el programa exigido en una estructura compacta, utilizando esquemas compositivos basados en ejes y distribuyendo las crujías por medio de tres patios grandes y otros dos más pequeños, que le sirven para articular los volúmenes resultantes con la gran iglesia

² Existe también un tercer dibujo que corresponde -según el catálogo- a la “pianta e prospetto di un altare isolato per una cattedrale” solicitado como una “prova estemporanea” en el concurso de ese año.

³ De F. Collecini sabemos que fue primer ayudante de Vanvitelli en Caserta; por lo que es posible que llegara a trabajar junto a Sabatini en las obras del Palacio Real napolitano.

y sus locales anejos, que sitúa en la parte trasera del gran edificio.

De hecho, si pudiéramos prescindir idealmente de la iglesia y sus dependencias, nos encontramos con un edificio palaciego de gran simplicidad, en el que los espacios destinados para la docencia se disponen en torno a tres patios, con cuerpos pasantes en la planta baja, ejes visuales perspectivos, ordenadas circulaciones, funcionalidad y claridad compositiva⁴. Se trata, en definitiva, de todo un conjunto de recursos que volveremos a encontrar en proyectos posteriores, como en la Real Fábrica de Armas de la Torre Annunziata, en el Cuartel de Caballería del Puente de la Magdalena –ambos en Nápoles–, en el edificio de la Aduana y Hospital General de Madrid, en sus ampliaciones de palacios, y en el amplio conjunto de cuarteles y conventos que proyectó y erigió por todo el país.

El otro detalle a resaltar es la iglesia proyectada en este amplio y complejo edificio. Se trata de una iglesia de planta centralizada, formada por un espacio principal de directriz circular, al que se le suman cuatro recintos secundarios de planta elíptica. Como sabemos, la tipología de planta central, aplicada a las plantas de iglesias y capillas, es un tema recurrente en toda la tradición clásica. No es extraño, por tanto, que los tres proyectos galardonados en este concurso de 1750, tanto en la primera como en la segunda clase, resuelvan la planta de la iglesia con variantes de esta tipología, mostrando una clara dependencia de esquemas formales ensayados por los grandes arquitectos italianos de los siglos XVII y XVIII.

Un análisis de la planta de la iglesia proyectada por Sabatini nos revela esquemas compositivos cercanos a la obra de Filippo Juvarra, Guarino Guarini o Bernardo Vittone. A este respecto, algunos autores han relacionado este diseño con el de la iglesia de St. Anne la Royale de París, obra de Guarini, que fue publicada en 1737 en su libro *La Architettura Civile*⁵. Con todo, en nuestra opinión, la resolución de la iglesia por medio de una planta centralizada, coronada por cúpula, con cuatro capillas o espacios laterales de planta oval, nos remite inequívocamente a un proyecto de Vittone: el de la iglesia de S. Chiara en la ciudad de Brá, al sur de Turín, considerada como una de las mejores obras de este arquitecto. Una iglesia

⁴ Estudiando con detalle esta distribución funcional en torno a tres patios, cabría pensar en la influencia de una obra que pudo conocer Sabatini en sus años de formación previa en Nápoles. Me refiero al Palacio Real de Capodimonte, obra de Giovanni Antonio Medrano, arquitecto, ingeniero militar e Ingeniero Mayor del Reino de Nápoles. El Palacio de Capodimonte se proyecta en 1737, y consta de tres patios alineados, comunicados visualmente entre ellos –y con el parque– por medio de cuerpos pasantes –o arcos filtrantes– en la planta baja. Jörg Garms define el Palacio de Capodimonte, como una estructura funcional de carácter absolutamente militar; responde a una tipología "más de un ambiente de cuartel-convento-hospital que al de un palacio". Se trata de una tipología muy utilizada por Sabatini en los edificios proyectados en España; lo que nos lleva a pensar en la posible influencia de este proyecto en su obra. Por otra parte, cabría postular una mayor dependencia de G. A. Medrano – recordemos su profesión de arquitecto e ingeniero militar– en Sabatini aunque no tenemos datos para confirmar esta hipótesis. Cfr. J. GARMS, "Arquitectura", *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, Madrid, 1790.

⁵ Cfr. G. R. SMITH, op. cit., p. 131 y ss.

construida pocos años antes, entre 1742 y 1748, que pudo haber conocido Sabatini en alguno de sus viajes⁶.

Al no poder estudiar las secciones resulta difícil analizar si en la resolución de las bóvedas y en la articulación de los espacios, Sabatini sigue las pautas de la arquitectura de Guarini y Vittoni. En el caso de la iglesia de S. Chiara, apreciamos cómo los cuatro espacios secundarios de las capillas elípticas invaden y se fusionan con el espacio central de su iglesia, logrando un recinto espacial unitario lleno de dinamismo y flexibilidad.

Sin embargo, analizando la planta de la iglesia de Sabatini, cabe pensar en una solución más serena, ya que las columnas adelantadas en los extremos de las cuatro pilastras, situadas en las aberturas de las capillas, parecen configurar un espacio central más tradicional, con la cúpula descansando sobre las cuatro pechinas. En este sentido, el conjunto de la iglesia se percibiría como un espacio centralizado al que se le añaden los cuatro espacios secundarios sin perder su autonomía.

Por otra parte, estudiando los proyectos presentados en la Academia, en éste y en otros concursos, apreciamos que las tradiciones y esquemas formales al uso imponían una mayor sobriedad. En consecuencia, cabría concluir, a partir del diseño de esta iglesia, que Sabatini parte, en su proceso de ideación, de planteamientos más barrocos –como es la influencia de Guarini o Vittoni en la traza general de este proyecto– que asume como fuente de inspiración, sometiendo posteriormente estos esquemas a una mayor contención formal; apuntando una tendencia estilística que podemos apreciar en el diseño de iglesias o capillas de planta central que tuvo la oportunidad de desarrollar en España.

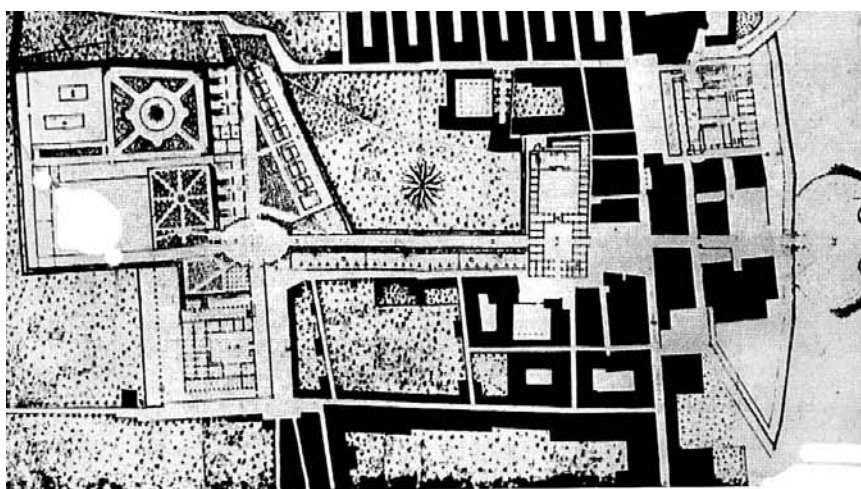
Es nuestra intención analizar, en el presente trabajo, estos esquemas compositivos y tipológicos de la obra de Sabatini; centrándonos en la planta centralizada de directriz circular u oval, que encontramos en diversas obras de nuestro arquitecto.

Los proyectos en Nápoles: el cuadrado y la elipse.

En el primero de sus proyectos conocidos, la Real Fábrica de Armas de Torre Annunziata, volvemos a encontrar unos esquemas tipológicos que nos

⁶ Tenemos constancia de que Sabatini conoció la ciudad de Turín; así lo afirma en la introducción de su obra manuscrita “Sobre la fabricación de chocolate” que se encuentra en el Archivo Militar de Segovia

recuerdan los utilizados en el concurso clementino⁷. El edificio fabril se nos presenta como una estructura compacta, ordenada mediante dos patios cuadrados, comunicados entre sí por cuerpos pasantes en la planta baja. Además, Sabatini vuelve a alinear visualmente las puertas de acceso mediante dos ejes, uno de los cuales se prolonga por medio de una amplia avenida, para terminar en una plaza de directriz oval. Todo ello nos muestra una cierta recurrencia en los sistemas compositivos a figuras geométricas elementales, como son el cuadrado, el círculo y la elipse.



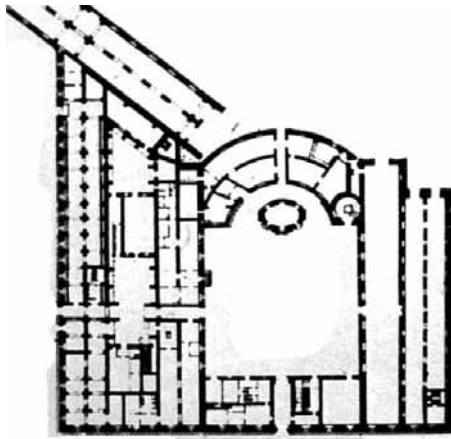
Los mismos esquemas formales se repiten en su siguiente obra, el Cuartel de Caballería del Puente de la Magdalena en Nápoles. Conocemos muy pocos datos de esta obra, atribuida comúnmente a Luigi Vanvitelli, y que fue destruida en la pasada guerra⁸. Parece ser, tal como nos narran las biografías de Vanvitelli, que aunque éste recibió el encargo, la obra puede atribuirse con toda propiedad a Sabatini. Lo que no es de extrañar, pues una vez más se trata de una obra militar y es lógico que el encargo recayese en Sabatini, habida cuenta, además, de las múltiples ocupaciones de Vanvitelli con la obra del Palacio de Caserta.

Por otra parte, es evidente que el esquema general de esta obra -pese a tener

⁷ La Fábrica de Armas ha sido estudiada por G. E. RUBINO, "La Real Fabbrica D'Armi a Torre Annunziata e l'opera di Sabatini, Vanvitelli e Fuga (1753-1755)" en *Napoli Nobilissima*, vol. XIV, 1975, p. 101-118. Sabatini dirige las obras, en calidad de ingeniero militar del reino de Nápoles, entre 1753 y 1759, sucediéndole, tras su partida para España, su maestro Ferdinando Fuga. Su obra presenta un marcado carácter militar, funcional y utilitario. Las fachadas son de una gran simplicidad, alcanzando cierta dignidad compositiva mediante la correcta distribución de los accesos y la organización de los huecos.

⁸ Por una carta fechada en Caserta el 15 de mayo de 1760, nos enteramos que Vanvitelli intenta que sus hijos sucedan a Sabatini en las obras de la Fábrica de Armas y en el Cuartel de Caballería, siendo denegada su petición, ya que le indican que el sucesor de Sabatini debía ser un militar. Este dato nos confirma que el verdadero autor de ambos proyectos debió ser Francisco Sabatini. Cfr. F. STRAZZULLO, *Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Nápoles, 1976. Cfr. también L. VANVITELLI jr., *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli 1823; y especialmente, F. FICHERA, *Vanvitelli*, Roma 1937, p. 137-141.

que ajustarse a un solar muy irregular- guarda cierta analogía con el proyecto de la Academia de San Luca⁹. En especial, en la ordenación de las crujías por medio de patios, en los ejes visuales de los accesos, en la terminación en forma de exedra de una de las alas del patio principal, y en la recurrencia a la elipse en la planta de la capilla¹⁰.



La capilla de este cuartel se proyecta exenta, al fondo del patio de armas y enfrentada a la entrada principal. Su traza oval coincide con la curva que forma la crujía principal, que abriga y refuerza la pequeña capilla, la cual viene a ganar de este modo en elegancia y monumentalidad.



La planta de la capilla se ordena según los dos ejes del óvalo, pero

⁹ Vanvitelli se refiere en una de sus cartas, del 18 de junio de 1765, escrita en relación con un posible encargo para un cuartel de caballería en Madrid, a la irregularidad del solar del cuartel de la Magdalena; lo que parece demostrar su intervención –aunque creemos que muy escasa– en el proyecto de este cuartel. Cfr. C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la ilustración*, Madrid 1986, p. 202.

¹⁰ Cabe destacar en esta obra, una vez más, otra de las constantes de Sabatini: la sobria ornamentación de las fachadas, con su organización racional de los huecos, y la articulación por medio de fajas apilastradas, sin base ni capitel, que, formando recuadros y resaltes, animan y proporcionan los sobrios paramentos. Se trata de un recurso que F. Valzania –uno de los ayudantes de Sabatini– denominará en su pequeño tratado, *Instituciones de Arquitectura* (Madrid 1792), como “arquitectura sencilla”.

cambiando el sentido habitual de la direccionalidad de las plantas elípticas. En el eje menor se sitúa, por tanto, la puerta de acceso y el altar; en las diagonales las aberturas de iluminación; mientras que el eje mayor se ve neutralizado por el paramento interior.

Se trata, en definitiva, y salvando las distancias, del modelo de planta oval empleado por Bernini en S. Andrea en el Quirinal, en el que el eje menor de la iglesia se convierte en el principal, situando las capillas menores en las diagonales, y anulando el eje mayor mediante planos neutros apilastrados. Y, en referencia a Bernini, también cabría señalar la posible influencia de otra iglesia centralizada, la de S. Maria dell'Assunzione en Ariccia, en la que la iglesia también se ve rodeada por un edificio que sigue la directriz circular de su planta, realzando el efecto visual y perspectivo del conjunto.

Por último, debemos indicar que esta pequeña capilla se relaciona, tanto por la tipología elíptica de su planta, como por el sistema de articulación muraria de sus fachadas exteriores, con la capilla diseñada por Sabatini, veinte años después, para el convento de Santa Ana en Valladolid.

De hecho, la composición del alzado, con la entrada enmarcada por dobles fajas de piedra –a modo de pilastras sin capitel–, coronadas por sencillo frontón triangular, es idéntica a la empleada en el alzado de la iglesia de Santa Ana en Valladolid. Todo ello viene a demostrar esa persistencia en la utilización de idénticos recursos formales y tipológicos en el conjunto de su obra.

Los proyectos para la Capilla Palafox en Burgo de Osma.

El primer proyecto para un espacio religioso que recibe Sabatini en España, corresponde a una nueva capilla en la catedral de Burgo de Osma, que debía erigirse, por encargo del rey, atendiendo a la pronta beatificación del Venerable Palafox, futuro titular de la misma. El proyecto presentado por Sabatini se ha perdido; y tan sólo queda, como constancia de este encargo, una serie de cinco dibujos que se encuentran en el Álbum de proyectos de Sabatini custodiado en los Archivos Nacionales de París. Se trata de la planta de la capilla y cuatro secciones, que corresponden a dos soluciones alternativas para los interiores de la misma¹¹.

¹¹ Los dibujos para esta capilla fueron publicados por vez primera por C. SAMBRICIO en la obra antes citada (p. 199). La intervención de Sabatini en la catedral de Burgo de Osma ya fue tratada en el artículo de I. JIMENEZ y C. MONTES, "Francisco Sabatini y las obras de El Burgo de Osma", en *Anales de Arquitectura*, Universidad de Valladolid, nº 3, 1991, pp. 51-63. Un análisis más detenido de los datos de este encargo se recoge en otro trabajo de los mismos autores incluido en este catálogo: "La Real Capilla Palafox en la Catedral de Burgo de Osma".

Como es lógico, las dos propuestas de Sabatini nos ilustran de forma adecuada sobre las preferencias tipológicas y estilísticas de nuestro arquitecto, al igual que de sus posibles influencias. Lo primero que se constata es la recurrencia a la planta centralizada, tan adecuada para pequeñas capillas votivas en grandes recintos eclesiales¹². En segundo lugar, se comprueba el conocimiento que dispone Sabatini de las posibles soluciones alternativas en la articulación de espacios en las capillas de planta central. Por último, se hace evidente que los recursos formales de estos proyectos nos remiten a la arquitectura de Ferdinando Fuga y al estilo tardo barroco romano.

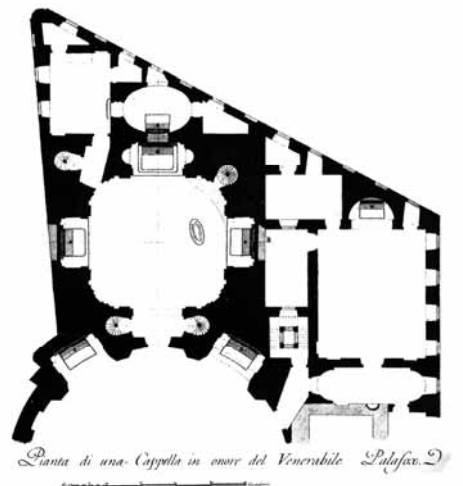
Al estudiar las soluciones alternativas de los alzados interiores, se aprecia que estos no se corresponden a una única planta, sino que realmente se trata de dos proyectos distintos, con dos concepciones espaciales y tipológicas diversas. Ambos proyectos plantean una capilla formada por un espacio central cupulado, al que se le añaden en el extremo de los dos ejes cuatro pequeños recintos, que corresponden al altar mayor, a los dos altares laterales y al vestíbulo de entrada. El retablo del altar mayor se abre, en ambas propuestas, a un pequeño recinto posterior, provocando un efecto de transparente que contribuye a realzar la direccionalidad principal de la capilla.



En la solución que se corresponde con la planta, los muros perimetrales se

¹² Como sabemos, la planta centralizada, como consecuencia de las orientaciones litúrgicas en el Concilio de Trento, se mostraba inadecuada para iglesias parroquiales. En consecuencia, este tipo de capillas recupera la función que se le asignaba, en tiempos anteriores, para baptisterios, recintos funerarios, templos votivos, lugares de peregrinación, etc. Y también para pequeñas iglesias de uso no parroquial, como son las capillas privadas, las de los palacios o las de los conventos y noviciados de órdenes religiosas. En este caso, cuando convenía, y con el fin de orientar el recinto espacial hacia el altar mayor, se ensayan todo tipo de soluciones. La planta oval o elíptica surge de ese intento de marcar la direccionalidad del espacio –hacia el altar principal– sin renunciar a la centralidad.

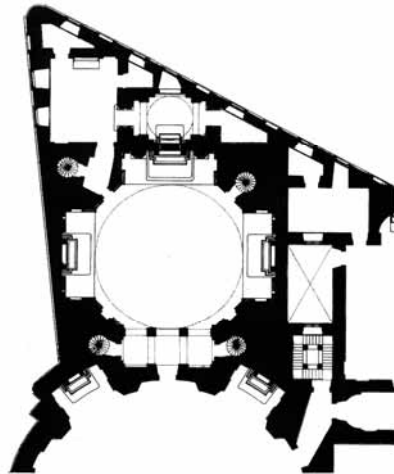
articulan con orden jónico, animando los vanos con fajas y recuadros. Las capillas y el vestíbulo de acceso se recortan en el muro por medio de arcos y bóvedas de medio punto adornadas con casetones. En los vanos apilastrados de las esquinas se abren cuatro puertas, que permiten acceder a cuatro tribunas y a un coro situado sobre el vestíbulo de entrada.



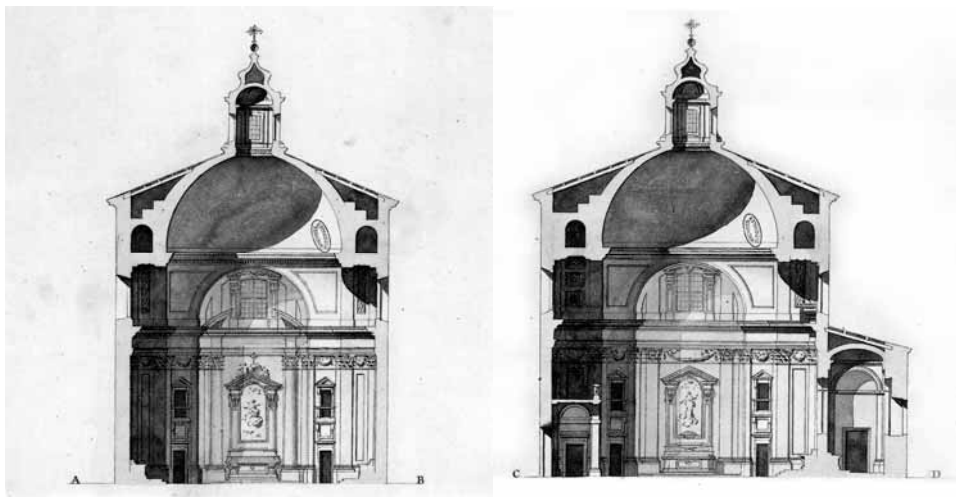
Sobre el entablamento se sitúa la cúpula, muy parecida en su adorno a la erigida posteriormente –en los años ochenta– en esta misma capilla. La cúpula se eleva sobre un tambor de escasa altura, que se adorna con pilastras y recuadros, interrumpidos por unos óculos elípticos remarcados, inferiormente, por medio de guirnaldas. La superficie interior de la cúpula se articula con nervios y fajas; los paños más anchos llevan casetones romboidales en orden decreciente, acentuando así –con el apoyo de las nervaduras– la sensación de ligereza y verticalidad del espacio cupulado. La linterna, con sus cuatro aberturas, es muy parecida a la existente, si exceptuamos el remate de excesivo gusto barroco. En el exterior parece apreciarse que la linterna se adorna con pilastras terminadas en volutas.

La segunda solución difiere sustancialmente de la anterior. Las capillas laterales y el vestíbulo de entrada tienen mayor anchura, y el arco de embocadura de estos recintos interrumpe la continuidad del entablamento, haciendo que estos espacios se incorporen y se fusionen con el espacio principal centralizado. El conjunto gana así en unidad; y el recinto de la capilla se percibe como un único espacio interior que se expande en sus cuatro extremos. La situación de las cuatro ventanas en las capillas laterales contribuye a crear este efecto unitario, haciendo que la luz se expanda desde los espacios satélites al espacio central. El orden empleado es el corintio; se aprecia una mayor riqueza ornamental en el uso de molduras, recuadros, festones y en el adorno y guarnición de huecos. La capilla se

corona por una cúpula de directriz circular sobre pechinas, que, en este caso, no se adorna ni con nervios ni con casetones.



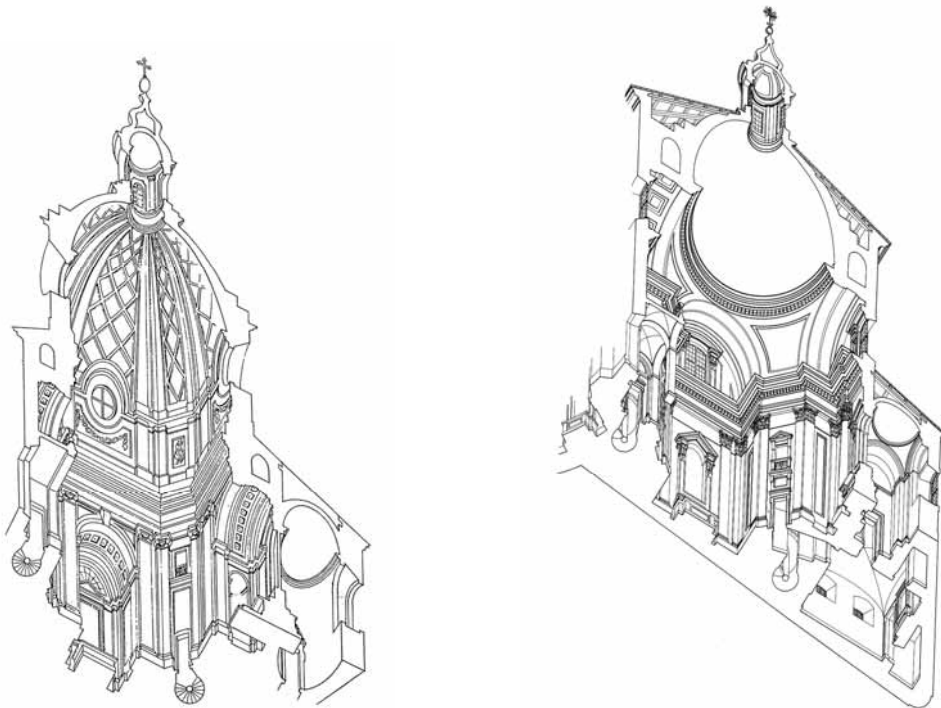
El diseño de la capilla mayor, en esta propuesta, presenta una mayor riqueza. Dos columnas corintias forman un edículo rematado con frontón curvo, que se quiebra en su parte central a causa del hueco de iluminación. Dentro del edículo se disponen el altar y el retablo.



Sabatini plantea con estas dos soluciones las dos alternativas posibles que ofrece la planta centralizada. El primer proyecto consiste básicamente, en un único espacio central al que se le añaden, sin perder su identidad –más por *adición* que por *fusión*–, los espacios secundarios¹³. Para lograr este efecto hace que el

¹³ Empleamos, en este análisis espacial de la capilla, los conceptos de *adición* y de *fusión* espacial, descritos por P. FRANKL en sus *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Barcelona 1981, y aplicados

entablamento corra sin interrupción por todo el perímetro de la iglesia, por encima de los recintos laterales. Se acentúa, por tanto, la centralidad del espacio principal, que se refuerza por la verticalidad que impone Sabatini a su propuesta, al continuar las pilastras de los muros laterales por encima del entablamento, en el ático y en las nervaduras de la cúpula. En consecuencia, la posible sensación de acusado cerramiento espacial se ve neutralizada por el efecto de ligereza y verticalidad del cuerpo superior de la capilla¹⁴.



Con el segundo proyecto nos propone un único espacio centralizado, en el que se logra una mayor compenetración o fusión del recinto central con los cuatro recintos perimetrales. Para ello –como hemos visto– ensancha la abertura de los espacios laterales y, sobre todo, interrumpe el entablamento por medio de la abertura de los cuatro grandes arcos de remate. El entablamento, en consecuencia, va recorriendo todo el perímetro murario, introduciéndose en los nichos laterales; sirviendo, en cierta forma, de encintado que macla y unifica el conjunto espacial.

Por otra parte, al reservar la mayor riqueza espacial y ornamental al cuerpo

por Ch. NORBERG-SCHULZ en sus libros *Arquitectura Barroca*, y *Arquitectura del barroco tardío y Rococó*, Madrid 1989.

¹⁴ Utilizamos el concepto de *cerramiento* para definir la sensación perceptiva de un espacio, que se nos puede mostrar como más o menos cerrado; un concepto análogo sería el de *peso virtual*, más aplicado a la percepción externa de un edificio. Cfr. Ch. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona 1979, p. 88.

bajo de la capilla, en el que se produce un mayor dinamismo espacial hacia los recintos perimetrales, Sabatini se ve forzado a enfatizar el efecto de cerramiento del conjunto espacial; de ahí que la cúpula se presente desnuda, sin ningún ornato, acentuando así la sensación de pesadez y grado de cerramiento espacial.

Como vemos, las dos soluciones que Sabatini nos ofrece son de una gran claridad compositiva, y manifiestan la elegancia e ingenio de este arquitecto. En realidad, son una muestra de la dependencia compositiva de Sabatini a la escuela del tardo barroco romano, heredera de las experiencias formales y espaciales de Bernini, Borromini, Pietro da Cortona o Carlo Rainaldi¹⁵. De hecho, las dos soluciones que Sabatini plantea al relacionar las capillas laterales con el espacio central, retoman las posibilidades planteadas por Bernini en sus tres iglesias de planta centralizada: entablamiento continuo y segregación de espacios en San Andrea y Santa Maria dell'Assunzione, e interrupción del entablamiento y fusión de recintos en Santo Tommaso di Villanova¹⁶.

Por otra parte, no sería difícil encontrar estrechas analogías y dependencias con algunas soluciones de planta centralizada de arquitectos más contemporáneos. Tal es el caso de Ferdinando Fuga, cuya obra tiene una gran influencia en Sabatini. Podemos señalar, a modo de ejemplo, las evidentes analogías entre la segunda solución de Sabatini y el proyecto que Ferdinando Fuga realizó en 1743 para la pequeña iglesia del Bambin Gesù en Roma¹⁷; o ciertos recursos ornamentales que aparecen en ambas propuestas, tomados de diversos proyectos de Fuga que tuvo que conocer bien Sabatini, como las iglesias de Santa Maria dell'Orazione e Morte y San Apollinare –ambas en Roma–, o Santa Caterina en L'Aquila.

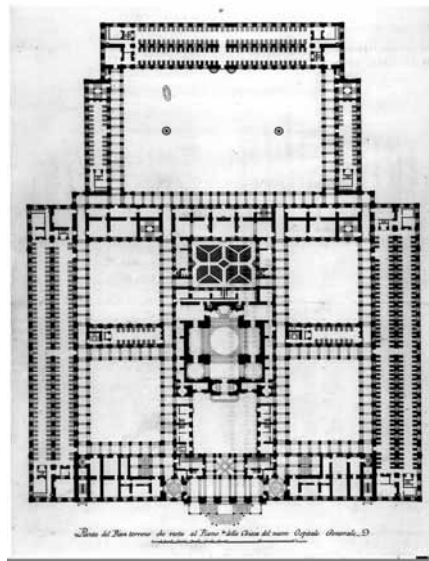
La iglesia del Hospital General.

Otro proyecto que reclama nuestro interés, en este estudio de la planta centralizada, es el Hospital General de Madrid, cuya iglesia se ajusta, en sus líneas generales, a la tipología de *planta longitudinal centrada*. Circunstancia que se hace evidente en el “plan del piso segundo”, en el que se representa nítidamente el esquema compositivo y espacial de la iglesia: un cuadrado en el que se inscribe una iglesia de planta de cruz griega.

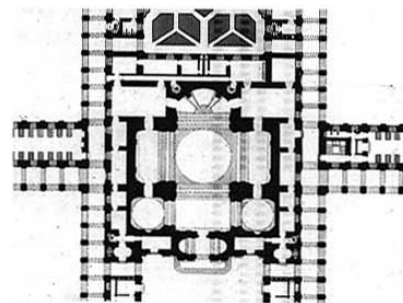
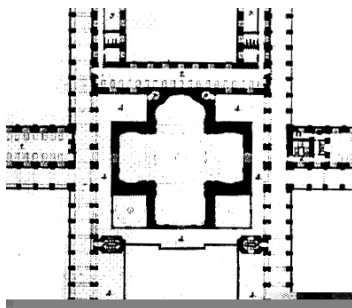
¹⁵ Cfr. el interesante artículo de R. WITTKOWER, “Carlo Rainaldi y la arquitectura del Alto Barroco en Roma”, en *Sobre la Arquitectura en la edad del humanismo; ensayos y escritos*, Barcelona 1979, pp.71-129; donde el autor analiza las distintas posibilidades de la planta central y elíptica en Bernini, Borromini, Pietro da Cortona y Rainaldi.

¹⁶ Se pueden cfr. a este respecto, entre muchos otros textos, J. VARRIANO, *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid 1990; y R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid 1979.

¹⁷ Cfr. J. GARMS, *Il Bambin Gesù*, Roma 1979. También R. PANE, *Ferdinando Fuga*, Nápoles 1956.



Es evidente, que nos encontramos con un nuevo intento de Sabatini de explorar las posibilidades de los espacios centralizados, en este caso acudiendo a un recinto de simetría biaxial, de gran desarrollo vertical, acentuado por la potente cúpula. Aunque en la planta baja, junto a la entrada, bajo las torres gemelas de la iglesia, se disponen dos capillas, comprobamos en la sección que estos recintos –a causa de su poca altura y por la disposición del arco de embocadura– se segregan del espacio resultante de la iglesia, que sigue conservando su centralidad.



El interior recibe la luz a través de su potente cúpula y los grandes huecos abiertos sobre las tres fachadas laterales. El exterior presenta una fachada sobria y serena; al modo de algunas arquitecturas del tardo barroco romano; con influencias claramente detectables en los dos campaniles y en la elevada cúpula. De hecho, cabe señalar que el diseño del tambor y de la cúpula está literalmente copiado del primer proyecto de Ferdinando Fuga para el Albergo dei Poveri.

El resultado final es poco afortunado. La iglesia, encajada en el complejo edificio, presenta una lógica funcional cerrada en sí misma e independiente del resto del edificio. Las tribunas sólo permiten el acceso desde el piso primero, y son

pequeñas y estrechas; los pisos elevados del Hospital no tienen, por tanto, acceso directo a la iglesia. En definitiva, Sabatini adapta la tipología de iglesia centralizada a un hospital, sin proponerse la tarea de idear una iglesia para unos nuevos fines.

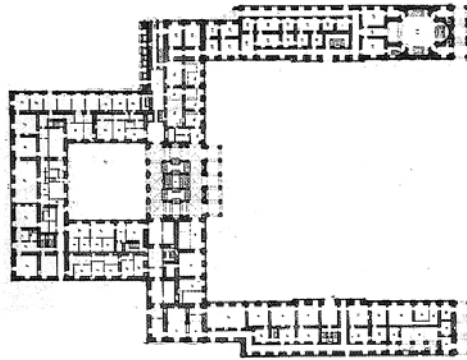


En este sentido, la propuesta que Fernando Fuga propone para el Albergo dei Poveri, lamentablemente no realizada –un espacio centralizado, al que comunican, en cada piso del hospital, cinco grandes galerías, a modo de naves abiertas a dicho espacio– es un claro ejemplo de una investigación tipológica que se echa en falta en la solución de Sabatini.

Sin ir más lejos, el magnífico Hospicio de Oviedo, obra de Ventura Rodríguez, tiene una iglesia de estas características, consistente en un espacio octogonal con amplios palcos para los enfermos a los que se accede independientemente desde cada uno de los tres pisos del hospicio.

La capilla del Palacio de Aranjuez.

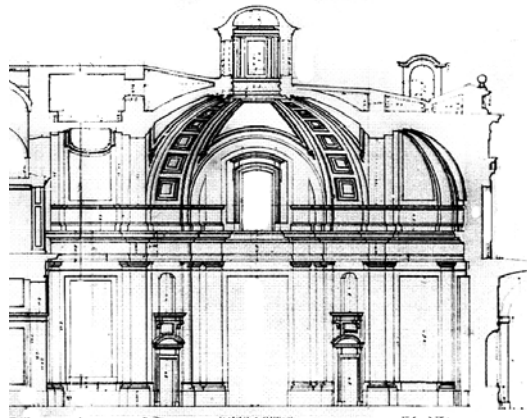
En 1771 el rey Carlos III encarga a Sabatini el proyecto de ampliación del Palacio de Aranjuez, consistente en realizar dos alas del edificio paralelas y perpendiculares a su fachada, creando así un patio de honor abierto a los jardines. Como consecuencia de esta intervención, la antigua capilla del Palacio se traslada al extremo de uno de estos cuerpos de fábrica, encargándose nuestro arquitecto del diseño de esta nueva pieza que, pese a su riqueza espacial, no se acusa al exterior del edificio.



El esquema tipológico y compositivo de la capilla guarda una gran familiaridad con los proyectos ya analizados para Burgo de Osma. Se trata de una planta centralizada, de cruz griega, en la que se ha enfatizado su longitud y direccionalidad mediante el ábside semicircular del altar mayor y el espacio de entrada, que son más profundos que los de las capillas laterales. El conjunto se corona con una bóveda de poderosas nervaduras adornadas con casetones. A causa de la falta de altura, las nervaduras que conforman la bóveda arrancan directamente de un pequeño ático, adornado con guirnaldas y angelotes, que se dispone sobre la cornisa del entablamento.



Los arcos de embocadura de los cuatro espacios laterales se adentran en la bóveda, logrando que el espacio resultante se perciba como un recinto unitario y centralizado que se expande en sus cuatro extremos. Esta compenetración de espacios, unida a los adornos, pinturas y nervaduras de la bóveda, otorga una gran ligereza y gracia a este recinto, en el que la sensación de cerramiento –en contraposición con los recintos cupulados derivados del Panteón– queda muy disminuida; lo que es de agradecer en una capilla encajada en el interior del palacio.



Frente a los diseños de Osma, apreciamos que la articulación de las fachadas interiores, sin perder en elegancia y riqueza, presentan una mayor sobriedad. El orden empleado es el dórico con base ática. Sabatini resuelve los encuentros de las esquinas con gran maestría, evitando la duplicación de pilastras, que se sustituyen por unas fajas lisas sin basa ni capitel. Esta solución le permite evitar tener que romper y proyectar el entablamento, favoreciendo la continuidad de éste, que corre a lo largo del contorno murario unificando y atando todos los recintos laterales, logrando –en suma– esa sensación de unidad espacial antes comentada.



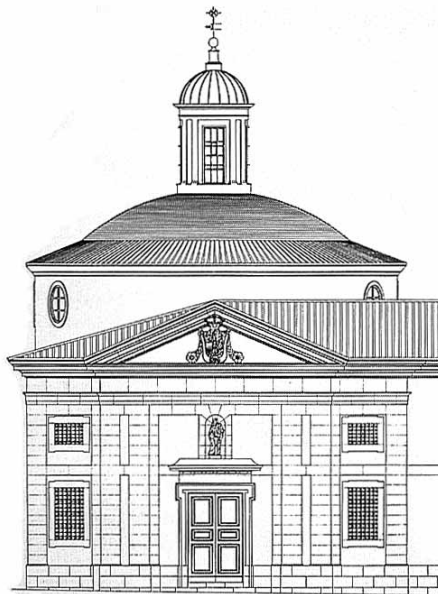
Los ornatos, como era de esperar en una capilla palaciega, son de exquisita factura. En las cuatro esquinas destacan, por sus ricas guarniciones y frontones curvos, las puertas de acceso a las sacristías y a los *coretti* individuales, que se abren al interior por medio de balcones sostenidos por consolas. Sobre la entrada a la capilla se dispone una serliana que da paso al coro y proyecta –hacia el espacio interior– un balcón soportado por un grupo escultórico de ángeles que sostienen un escudo. El retablo, similar al modelo diseñado para Osma, está tomado de forma literal de varios proyectos de Ferdinando Fuga.

Apreciamos, en consecuencia, que Sabatini domina todo el amplio conjunto de posibilidades de plantas centralizadas, desde las soluciones más derivadas del barroco tardío, hasta elaboraciones más serenas que nos remiten, inequívocamente, a los sencillos espacios centralizados de Bernini o de Vignola.

La capilla del convento de Santa Ana en Valladolid.

El último proyecto que vamos a analizar es la capilla centralizada que Sabatini proyecta para el convento de Santa Ana de Valladolid. En este caso, Sabatini abandona el esquema de cruz griega para utilizar de nuevo la planta elíptica u oval que ya había empleado en sus trabajos en Italia.

La elección de esta tipología pudo deberse a la opinión, comúnmente aceptada, de que la planta oval era la más adecuada para pequeñas capillas de monasterios de religiosas¹⁸. Aunque también es posible que Sabatini quisiera plantear la solución de un recinto centralizado con el fin de explorar las posibilidades de la planta elíptica; tal como lo hizo su maestro Ferdinando Fuga en las dos pequeñas iglesias de Santa Maria dell’Orazione e Morte y Santa Caterina.

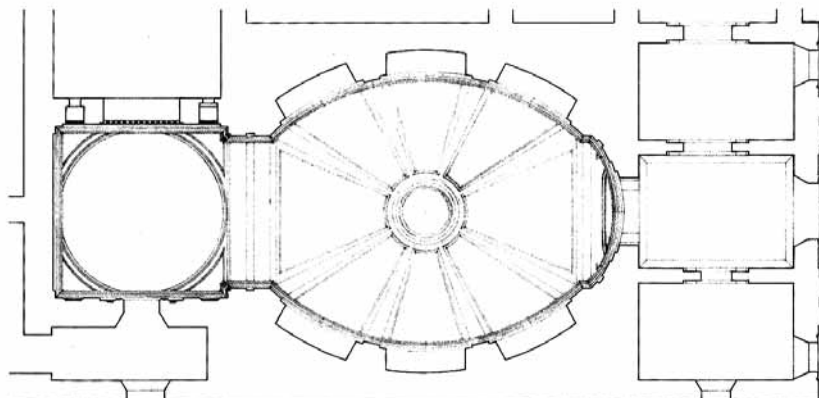


¹⁸ Así lo indica Francisco Valzania, colaborador de Sabatini, y arquitecto director de la obra de Santa Ana, en sus *Instituciones de Arquitectura*; recomendando la planta elíptica u oval para las capillas particulares, los santuarios, “y cuando más a las iglesias de monjas”. Cfr. F. VALZANIA, op. cit., p. 56. Existen muchos ejemplos de capillas ovales en conventos; por ejemplo, la iglesia del monasterio de monjas benedictinas de S. Chiara en Noto (Sicilia), obra de R. Gagliardi (1730), cuya planta guarda un estrecho parentesco con la de Santa Ana de Valladolid.

Como sabemos, la planta oval es utilizada con la intención de lograr un espacio centralizado en el que se enfatiza decididamente la direccionalidad según el eje principal¹⁹. Las soluciones posibles para estos espacios fueron desarrolladas en varios proyectos de Vignola –San Andrea en via Flaminia y Santa Anna dei Palafrenieri–, Bernini –San Andrea del Quirinal–, Francesco da Volterra –San Giacomo degli Incurabili– y Carlo Rainaldi –Santa Maria di Monte Santo–; acuñando una tipología que volverá a revitalizarse en el siglo XVIII.

En Nápoles, esta tipología fue muy utilizada durante todo el barroco, en proyectos que debió conocer Sabatini. Cabe señalar, al respecto, las iglesias napolitanas de San Carlo all’Arena, de Santa Maria Egiziaca all’Olmo y de San Sebastiano –especialmente las dos últimas–, por su gran similitud con la solución planteada en Santa Ana: una planta oval, amplio presbiterio, y tres pequeñas capillas en cada lateral²⁰.

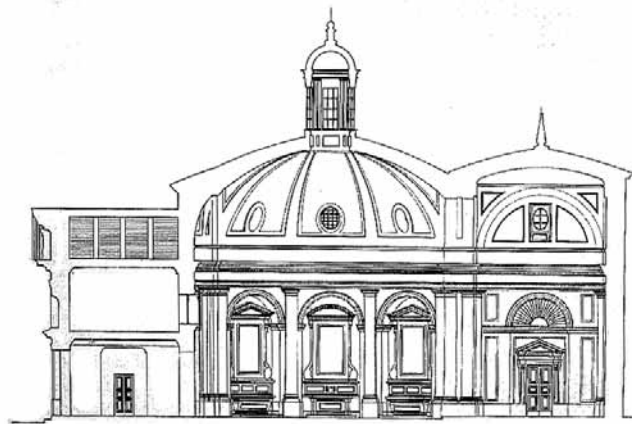
La principal característica de este proyecto es la fuerte direccionalidad que Sabatini impone a la pequeña iglesia, mediante la creación de una secuencia espacial desde el vestíbulo de acceso –que se constituye como un recinto independiente al de la iglesia– hasta la profunda capilla del altar mayor. Por otra parte, las tres capillas de cada lateral no crean espacios segregados del espacio principal centralizado; ya que se tratan, más bien, de pequeños nichos recortados en la superficie muraria, ocupados enteramente por los altares con sus retablos. En consecuencia, el conjunto espacial de la iglesia se percibe como un único espacio de directriz oval, al que se le añade, en uno de sus extremos, el recinto del presbiterio.



¹⁹ Cfr. R. WITTKOWER, *Sobre la arquitectura...*, p. 88.

²⁰ Cfr. G. CANTONE, *Napoli barocca*, Bari 1992; en especial el capítulo “Le ricerche sulla pianta centrale”, p. 109 y ss.

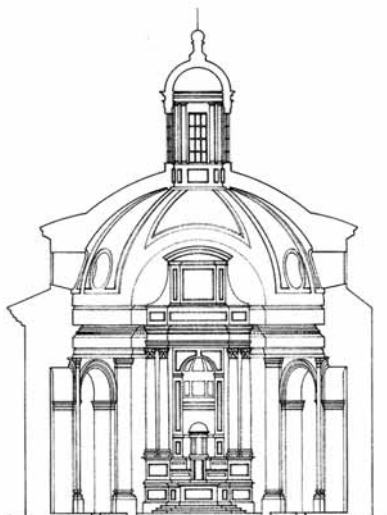
Las superficies interiores se articulan con pilastras de orden dórico. Entre las pilastras se abren los nichos laterales, enmarcados con arcos de medio punto situados por debajo del arquitrabe. El entablamento recorre todo la superficie interior, siendo interrumpido por el arco de embocadura del presbiterio que al igual que en otros proyectos de Sabatini antes analizados, se adentra en la cúpula. De esta forma consigue una cierta interpenetración o fusión de los espacios de la capilla y del presbiterio, que se unifican también gracias al entablamento que se adentra por todo el contorno de este segundo recinto, provocando la necesaria continuidad visual y espacial.



La cúpula sigue la directriz oval del recinto principal y se eleva a partir de un pequeño ático sobre la cornisa. Su superficie se anima con nervios que continúan la dirección ascendente de las pilastras y terminan en la base circular de la linterna. Tres profundos óculos elípticos en cada lateral dan luz al espacio interior.

Un detalle que nos demuestra la fina sensibilidad de Sabatini es la articulación muraria en el extremo del óvalo, en la zona de la entrada. Aunque no era estrictamente necesario, Sabatini duplica el juego de pilastras y proyecta la superficie del muro al exterior. De esta forma, reproduce sutilmente el arco de entrada del presbiterio, simulando incluso un pequeño casquete esférico que penetra en el interior de la cúpula. El resultado final juega a favor de la simetría y, por tanto, de la centralidad del conjunto espacial.

Por otra parte, estos dos arcos que se adentran en la cúpula –ya de por sí muy rebajada–, y los nervios que la adornan –junto con los suaves tonos azules en los que estaba pintada– consiguen un efecto espacial de gran ligereza en el cerramiento. Algo así como la impresión visual de un baldaquino que descansa levemente sobre la línea de cornisa que corona los muros laterales.



La iglesia cuenta con dos coros. Uno más secundario, sobre el vestíbulo de acceso, abierto al espacio principal mediante un arco de medio punto. El otro perpendicular a la capilla del altar mayor, lo que obliga a que el presbiterio tenga una gran profundidad con el fin de facilitar la buena visibilidad a las religiosas. Francisco Valzania comenta, en sus *Instituciones de Arquitectura*, las ventajas de contar con un doble coro en las iglesias conventuales, uno sobre la entrada y otro junto al altar mayor; “de este modo –señala– pueden lograr la conveniencia de tener coro alto y coro bajo, para usar de ellos en las diversas estaciones, como más les acomode: en los de las monjas se puede colocar en un costado de la capilla mayor”²¹.

La capilla de Santa Ana, proyectada en 1778, es el último de los proyectos en que Sabatini utiliza la tipología de la planta central. Con todo, en años posteriores tuvo ocasión de trabajar en otras dos iglesias de planta central: la Capilla Palafox en Burgo de Osma, ejecutada según proyecto de Juan de Villanueva, y la Capilla dedicada a San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, obra de Ventura Rodríguez²².

²¹ Cfr. F. VALZANIA, op. cit., p. 55.

²² En ambos casos la intervención de Sabatini fue decisiva. En Burgo de Osma haciendo ejecutar, según su diseño del año 1779, todo el presbiterio, los retablos y la obra situada por encima de la línea del entablamento; además de enriquecer toda la capilla con mármoles y bronce. Su intervención en Arenas de San Pedro es motivada por el fallecimiento de Ventura Rodríguez el año 1785. El santuario de Arenas, aunque consagrado en 1776, debía presentar un aspecto demasiado austero, con predominio de la fábrica de granito según esquemas muy herrerianos. Sabatini se encarga a partir de 1786, en el que se le encarga el proyecto del nuevo convento para los franciscanos junto al santuario, de mejorar la capilla, dotándola de una mayor riqueza y magnificencia. Entre otras obras, se sustituyen las bases y capiteles de pasta por otros de bronce dorado al fuego, se disponen nuevos motivos escultóricos, se instalan los retablos laterales, etc.

El estilo de Francisco Sabatini.

Por último, y como consecuencia del análisis efectuado sobre estos proyectos de planta centralizada, cabría detectar en la obra de Sabatini una cierta evolución estilística, desde pautas formales más cercanas al tardobarroco de Ferdinando Fuga, a esquemas compositivos más severos y sobrios que aparecen como antesala de las nuevas corrientes del neoclasicismo. No creemos que esta tendencia a la depuración formal sea la consecuencia de principios teóricos. Más bien pensamos que derivan de su interés por lograr una coherente resolución geométrica y funcional en sus proyectos.

Por otra parte, el deseo de eficacia y las limitaciones temporales que exigían los múltiples encargos de la corona, pudieron ser el desencadenante de un proceso de depuración formal y estilística hacia obras arquitectónicas funcionales y utilitarias, de sólida construcción y sobria factura. Tan sólo en aquellas obras donde era necesario mostrar una mayor magnificencia o elegancia -pensemos, por ejemplo, en sus proyectos para las Puertas de San Vicente y Alcalá, o en el conjunto de estas capillas-, Sabatini dedica una mayor atención al diseño, madurando lentamente las posibilidades formales que le brindaba el encargo, adaptando las pautas estilísticas y esquemas tipológicos asimilados en Roma y en Nápoles. Por el contrario, cuando priman los aspectos funcionales o el control presupuestario, las obras ganan en sencillez, mediante una regularización del lenguaje formal, que reduce las variantes estilísticas a puntos muy concretos del diseño.

Este estilo de Sabatini, sobrio y utilitario a la vez, es el que se trasluce en la mayoría de sus proyectos. Un estilo que, juzgado a partir de las pautas estilísticas al uso, puede aparecer en extremo monótono y sin gracia. De ahí los juicios peyorativos con los que muchos historiadores se han aproximado a las obras de este arquitecto, quizá sin valorar que su principal mérito se encuentra, no tanto en lo sofisticado de su diseño, sino en la ingente labor como arquitecto e ingeniero militar que sabe responder en todo momento a los requerimientos del monarca.

Evidentemente, Sabatini no fue un arquitecto ilustrado. Es más, un somero análisis de los fondos de su biblioteca particular nos habla de la personalidad de un ingeniero militar -especialista en el arte de las fortificaciones-, de un carácter eminentemente científico, de un estudioso de las matemáticas y de las ciencias de la naturaleza, más que de un artista o arquitecto. El estilo de Sabatini, por tanto, responde a su formación militar; es la consecuencia del primado que otorgaba a la eficacia y funcionalidad en sus proyectos que ya está presente en el Concurso Clementino o en sus primeras obras napolitanas. De ahí que el carácter uniforme, sobrio y regular de su arquitectura -sometida a esquemas geométricos ordenados y

rigurosos- sirva de tránsito gradual de la arquitectura tardobarroca a la del neoclasicismo.

Con todo, conviene recordar que Sabatini fue también un magnífico arquitecto. Un profesional de la arquitectura, formado en la escuela del barroco tardío italiano, que contaba con la necesaria maestría y dominio del oficio -de sus recursos formales y esquemas tipológicos-, tal como se pone de manifiesto en este estudio de sus proyectos para capillas e iglesias centralizadas. Proyectos en los que demuestra haber asimilado a la perfección las ricas posibilidades que presentan la resolución funcional de estos espacios, de acuerdo con las soluciones planteadas por arquitectos como Vignola, Bernini, Rainaldi o, más recientemente, por Fuga o Vanvitelli.

Adenda (2008)

Con posterioridad a este artículo, Juan José FERNÁNDEZ MARTÍN publicó su libro, *El monasterio y el arquitecto del Rey. La iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, obra de Francisco Sabatini*, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Valladolid 1996, donde se amplía el análisis aquí realizado de las iglesias de planta central.

Como es lógico, la bibliografía sobre Sabatini y los datos aquí reseñados se enriquecen en otros artículos del catálogo en que se publicó este trabajo en 1993, que al escribir este ensayo no conocíamos.

Sobre el análisis de iglesias de planta central, se publicó posteriormente un amplio estudio, referido a una serie de iglesias de Castilla y León, con varias referencias a las intervenciones de Sabatini (Capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, Capilla Palafox en Burgo de Osma, y monasterio de Lebanza) en el que tuve una discreta intervención. Cfr. Eduardo CARAZO LEFORT y Juan Miguel OCHOTORENA ELICEGUI, *Arquitecturas centralizadas : el espacio sacro de planta central; diez ejemplos en Castilla y León*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1995.

Sobre las intervenciones de Sabatini en Burgo de Osma: Inmaculada JIMÉNEZ CABALLERO, *Arquitectura neoclásica de el Burgo de Osma: análisis formal e histórico 1750-1800*, Diputación de Soria, Soria 1996.

Sobre el análisis de las iglesias de planta central, puede ser de interés el análisis que realicé en fechas más recientes, referido a las obras de Ventura Rodríguez: Carlos MONTES SERRANO, "Ventura Rodríguez y la capilla de San Pedro de Alcántara" en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 8, Valencia 2003, pp. 11-23.