

El proyecto definitivo de Antonio da Sangallo el Joven para la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma. Revisión y actualización

Isabel Ruiz Garnelo

Universitat de València. Departamento de Historia del Arte
isabel.ruiz-garnelo@uv.es

Recepción: 06/07/2022, Aceptación: 09/11/2022, Publicación: 22/12/2022

RESUMEN

Se propone una interpretación renovada del proyecto U 171 A recto de Antonio da Sangallo el Joven para la iglesia de la comunidad de la Corona de Aragón en Roma, Nostra Dona de Montserrat. Se revisa la bibliografía actual mediante una búsqueda sistemática en los archivos de los Establecimientos Españoles en Roma y se realiza un minucioso análisis métrico y compositivo de los planos y de los bocetos iniciales. Se estudia el contexto cultural del arquitecto y de su cliente, y se compara la planta actual de la iglesia con las sucesivas propuestas de Antonio Cordini —focalizando en la planta definitiva, pero sin olvidar los dibujos U 168 A recto, U 1789 A y U 720 A recto—. Esto permite corregir la datación del proyecto U 171 A recto de febrero a noviembre de 1518, así como subrayar la importancia de la composición de la cofradía y de los aspectos aritméticos y proporcionales a la hora de entender el tamaño considerable del coro y por qué se decantaron por la solución longitudinal.

Palabras clave:

Antonio da Sangallo el Joven; U 171 A recto; Nostra Dona de Montserrat; Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat; Santa María di Monserrato; Corona de Aragón; Roma

ABSTRACT

The final design for the church of Nostra Dona de Montserrat in Rome by Antonio da Sangallo the Younger: Review and update

This paper offers a new interpretation of the *U 171 A recto* plan by Antonio da Sangallo the Younger for the church by the Aragonese brotherhood in Rome, Nostra Dona de Montserrat. The paper provides a bibliographical review of the relevant literature based on a systematic search in the archives of the institution, and a detailed analysis of the architectural drawings and their measurements. The paper explores the cultural context of both architect and client, and compares the actual floorplan of the church with the successive designs by Antonio Cordini, focusing on the finished floorplan, but also including *U 168 A recto*, *U 1789 A* and *U 720 A recto*. As a result, the authors amend the date of the *U 171 A recto* floorplan from February to November 1518, and highlight the importance of the membership of the brotherhood, and of mathematical proportions, in explaining the size of the choir and the reason for a longitudinal arrangement.

Keywords:

Antonio da Sangallo the Younger; U 171 A recto; Nostra Dona de Montserrat; Spanish National Church of Santiago and Montserrat; Santa María di Monserrato; Crown of Aragon; Rome



La comunidad de la Corona de Aragón en Roma fundó en 1506 la cofradía de Nostra Dona de Montserrat. Su misión fundamental era, como había sido desde sus orígenes, servir a Dios y honrar a su *natione*¹. Para ello se revelaba indispensable la realización de un nuevo hospital con capacidad de acogida suficiente y de una iglesia a la altura de las que estaban desarrollando el resto de las comunidades extranjeras. Se encargó la planificación y dirección de los trabajos de esta a Antonio da Sangallo el Joven, y desde esta perspectiva se explicaban las propuestas U 168 A recto, U 171 A recto, U 526 A recto y verso, U 719 A recto, U 720 A recto y U 1789 A recto, todas ellas conservadas en el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi.

Mucho se ha escrito acerca de dicho arquitecto, y estos *disegni* han sido objeto de no pocos análisis. Además, la planta de esta iglesia de Nostra Dona había sido protagonista en dos debates: como antecedente o no del modelo de nave única con capillas entre contrafuertes difundido por la Contrarreforma o Reforma católica, y a causa del protagonismo de su cabecera.

Sin embargo, los proyectos de Cordini no habían sido examinados a la luz de una consulta sistemática de las fuentes conservadas en el Archivo de la Obra Pía – Establecimientos Españoles en Roma; ni desde la perspectiva de un projectista de la arquitectura, intentando determinar sus criterios compositivos y de diseño arquitectónico, a partir de la identificación de los posibles trazados reguladores empleados para el control de la forma². En el presente estudio hemos aunado ambos esfuerzos, y esto ha desvelado la necesidad de matizar algunas de las hipótesis hasta ahora vigentes. Tal y como iremos explicando a continuación, nuestra revisión subraya la implicación directa y continua de Antonio Cordini en la fa-

brica de Nostra Dona, corrige la datación de su propuesta definitiva U 171 A recto y la traslada a noviembre de 1518, confirma la realización única de la cabecera entre 1518 y 1522 y explica su gran protagonismo, también arroja luz acerca de los motivos por los cuales la cofradía se decantó por ese tipo de planta longitudinal de nave única con capillas entre los contrafuertes laterales.

Acerca del rol de Antonio da Sangallo el Joven y la nueva datación de los proyectos

En primer lugar, Antonio Cordini no efectuó un proyecto para la iglesia de Nostra Dona de Montserrat, sino diversos y muy diferentes entre sí. En esta ocasión focalizaremos en la propuesta definitiva de planta longitudinal o U 171 A recto, pero también desarrolló otras plantas centralizadas, como los dibujos U 526 A recto y U 168 A recto, además de algunas de las figuras de los dibujos U 719 A recto y U 720 A recto, e incluso una mixta, como el dibujo U 526 A verso. Todas ellas formaron solo parte de su proceso creativo, o bien fueron presentadas y desecharadas por los clientes³.

La propuesta U 171 A recto había sido datada primero entre 1517 y 1518, y después a 8 de febrero de 1518⁴. Sin embargo, según los registros contables de la cofradía, no fue antes del primer día de mayo de ese año cuando se abonaron 5 *ducats d'or llargs* «a mestre Antonio Sangallo en compte de sos trebals, per aver fet designe e per fer hordenar la fabricha»⁵. No puede estar refiriéndose al proyecto U 171 A recto, porque este fue ejecutado sobre pergamino y la adquisición de este material fue posterior, más concretamente, se pagará «a mestre Antonio per pergamí per lo designe» solo a principios de noviembre de 1518⁶.

Es decir, en mayo de 1518 Cordini había entregado un dibujo a la cofradía y coordinaba los trabajos destinados a que pudiera iniciarse la construcción. Esto es independiente de todos los bocetos que pudo hacer como parte de su proceso creativo. Probablemente se trataba de la propuesta U 720 A recto, donde Cordini contraponía una planta centralizada a una longitudinal, en los lados derecho e izquierdo respectivamente. La ceremonia de colocación de la primera piedra tuvo lugar el 13 de junio de 1518⁷ y, tras la pausa que esquivaba las altas temperaturas estivales, en octubre comenzaron a abrirse los cimientos⁸. Solo a partir de noviembre se decidieron por la opción longitudinal, y esto motivó la realización de la propuesta en pergamo U 171 A recto. No en vano, las diferencias entre ambos proyectos concernían principalmente al cuerpo, y durante esta primera etapa (1518-1522) únicamente se llevó a término la parte de la cabecera de la iglesia. Un estudio en profundidad de la evolución de los trabajos escultóricos en travertino o *lavori de scarrello* encargadas al *mestre* Bindo ha confirmado precisamente cómo comenzaron a tallarse 12 basas y fustes, y a partir de principios de 1519 se sumaron dos más: la mitad longitudinal del dibujo U 720 A recto requiere catorce; la mitad centralizada, doce, y de la misma manera el dibujo U 168 A recto y la propuesta de cabecera U 1789 A.

Esta nueva lectura obliga a recordar cómo, hasta Giovannoni, la historiografía había limitado el rol de Cordini a la adaptación de un proyecto de su tío Antonio da Sangallo el Viejo⁹. Aunque nadie duda en la actualidad acerca de la paternidad de Antonio Cordini del proyecto para Nostra Dona de Montserrat, había pervivido en cierto modo la concepción distante del mismo y se ha restringido su acción «a rari momenti di controllo»¹⁰. Era habitual que este arquitecto desarrollase contemporáneamente múltiples proyectos, de modo que la materialización de sus ideas solía quedar a cargo de un taller de confianza. Sin embargo, la mayor parte de sus trabajos entre 1518 y 1520 se localizaron en la ciudad de Roma y en torno a esta, de modo que fue posible su implicación directa y continua en Nostra Dona de Montserrat. De hecho, se le ha documentado pagando a sus trabajadores y supervisando la llegada de materiales y las obras realizadas¹¹.

Acerca del protagonismo de la cabecera y la elección de la tipología longitudinal

La alternancia entre diversas soluciones longitudinales y centralizadas la encontramos tanto en el proceso creativo de esta iglesia de Nostra

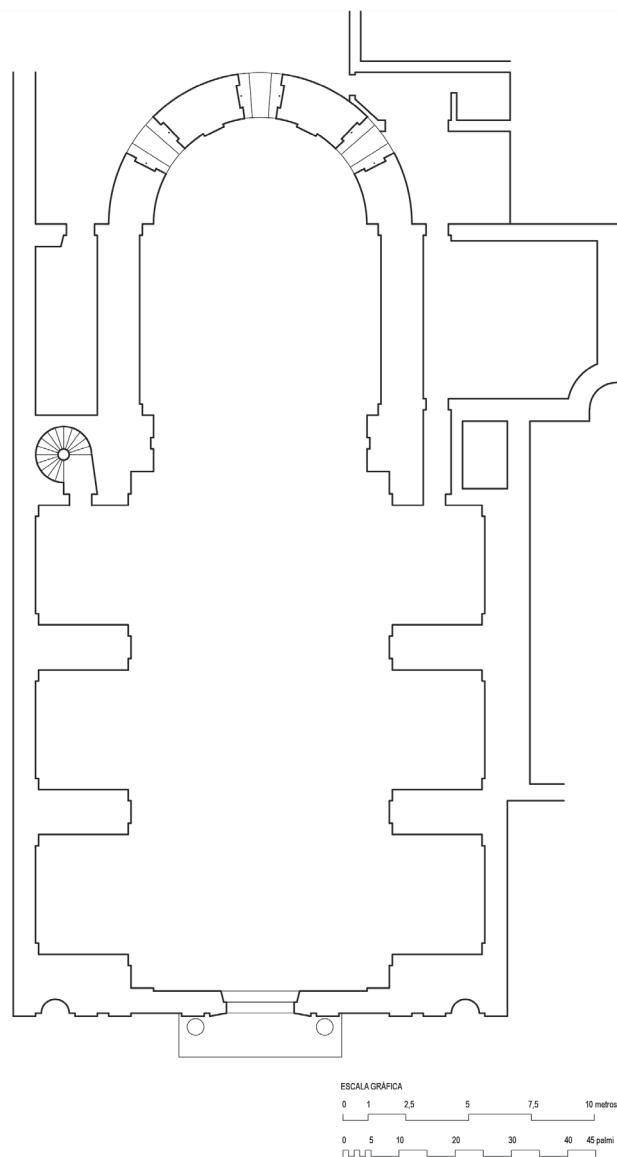


Figura 1.

Antonio da Sangallo el Joven, U 171 A recto: proyecto definitivo para la planta de la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma, noviembre de 1518. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, Florencia. Dibujado con ayuda de Rafael Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022.

Dona de Montserrat de Roma, como en el de otros muchos ejemplos coetáneos. Pueden citarse las propuestas longitudinales de San Giovanni dei Fiorentini (U 860 A, U 861 A, U 862 A, U 863 A, U 864 A y U 175 A), la estructura de una nave con tres tramos de capillas laterales y presbiterio desarrollado finalizado en ábside para la nueva iglesia de San Marcello al Corso (U 869 A recto, U 907 A y U 4031 A), la solución de nave única de San Giacomo a Scossacavalli (U 908 A, U 1350 A y U 13473 A) o de nave única flanqueada por capillas laterales cupuladas y con profundo coro rectangular de San Marcos de Florencia (mitad izquierda del dibujo U 1254 A recto y U 1649 A)¹². Ha sido atribuido al placer por la experimentación de Antonio da Sangallo

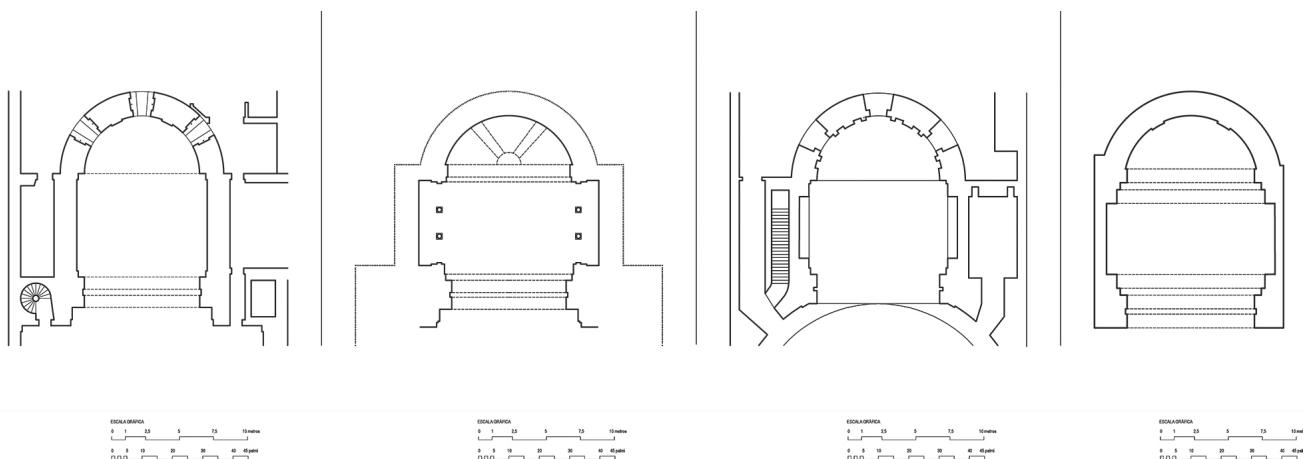


Figura 2.

Estudio comparativo de las cabeceras proyectadas por Antonio da Sangallo el Joven para la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma, a partir de los dibujos de Antonio da Sangallo el Joven: de izquierda a derecha, el proyecto definitivo U 171 A recto, la planta actual, y los proyectos U 168 A recto y U 1789 A, h. 1518. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, Florencia. Dibujado con ayuda de Rafael Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022.

el Joven, aunque fue habitual de aquel ambiente cultural y conviene integrarlo en un proceso de búsqueda de una tipología adecuada para los edificios religiosos de largo calado¹³.

Tras la Reforma católica, la tipología de planta de la iglesia del Gesù diseñada por Jacopo Vignola (1568), de nave única con capillas entre los contrafuertes laterales, se convirtió en un modelo de éxito. Que esta aparezca ya en la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma la había convertido, a juicio de algunos especialistas, en antecedente formal del mismo, y a Antonio Cordini en su iniciador. A fin de comprender los verdaderos motivos por los cuales se decantaron por esta planta, es indispensable relacionarla con otros edificios coetáneos, anteriores y posteriores, proyectados por este arquitecto o no, así como con la clientela sobre la cual recayó la decisión final.

En primer lugar, creemos que el modo de configurar el espacio de la propuesta U 171 A recto enlaza con esquemas ya difundidos durante el Quattrocento, especialmente en el ámbito florentino. Sin lugar a dudas Cordini los conocía a causa de su formación florentina, y este mismo era el origen de muchos de los maestros a pie de obra que materializaron sus ideas. Pudieron estar en el imaginario del arquitecto la iglesia de Santa Caterina alle Cavallerotte (1508) diseñada por Giuliano da Sangallo, puesto que comparte su estructura de nave única con presbiterio terminado en ábside y tres tramos de capillas laterales, solo que en Nostra Dona de Montserrat de Roma el coro de la cabecera se prolonga considerablemente y estas capillas son más profundas. Denota un conocimiento de la Antigüedad a través del estudio de sus restos como la basílica de Majencio (308-312), incluso

de sus teorías a través de diversos tratados como Vitruvio o Leon Battista Alberti. Por último, aunque se haya dicho que la gran escala y los recursos de la nueva basílica de San Pedro del Vaticano dificultaron su traslado como ejemplo práctico¹⁴, es imposible no hacer alusión a la huella que pudo dejar en Cordini¹⁵.

Entre los motivos para decantarse por una solución u otra cabe añadir las posibilidades materiales, técnicas y económicas de cada caso concreto. Por un lado, Antonio da Sangallo disponía del conocimiento técnico y de maquinaria suficiente como para llevar a cabo soluciones complejas cubiertas por cúpulas. Por otro, no todas las propuestas tenían el mismo coste: en el proyecto U 168 A recto para esta iglesia, el arquitecto explicaba a sus clientes dos tipos de cúpulas con los cuales se podía cubrir el cuerpo de la iglesia en caso de decantarse por la solución centralizada, y una suponía una mayor *spesa* y complejidad que la otra¹⁶. El proceso constructivo de la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma estaba siendo sufragado únicamente por la cofradía, mediante la generosidad de las donaciones y limosnas y la rentabilidad de sus inmuebles. Aunque Fernando II de Aragón había prometido la entrega anual de 500 escudos procedentes de las rentas de Nápoles y Carlos V lo había ratificado, no se percibirán hasta 1701¹⁷. De modo que no solo se optó por una planta longitudinal, más asequible: durante esta fase temprana únicamente se realizó la cabecera. Entre 1521 y 1522 se cubrió temporalmente con techumbre de madera, de modo que pudiera ya abrirse a las celebraciones¹⁸.

En lo referente al peso fundamental de la clientela, es necesario conocer quiénes componieron concretamente la cofradía y quiénes

estuvieron detrás de sus decisiones en materia artística. No hacerlo significa basarse en coincidencias formales cuyo nexo con la obra que estudiamos no puede demostrarse¹⁹. Nostra Dona de Montserrat de Roma estuvo integrada principalmente por fieles procedentes de los territorios de la antigua Corona de Aragón (el levante de la península Ibérica, el Mezzogiorno y algunas zonas del sur de la actual Francia), aunque también se adhirieron algunos cofrades de la Corona de Castilla, del Reino de Navarra y, en el caso de las mujeres, del resto de zonas italianas²⁰.

¿Qué familiaridad tuvieron con las tipologías de planta centralizada o longitudinal? Pueden citarse innumerables templos de la segunda, con cabecera de dimensiones considerables y terminada en ábside, puesto que fue un modelo muy extendido en el gótico meridional de aquellos territorios²¹. Otra solución, que también aportaba diafanidad consistía en una única nave con techumbre de madera sobre arcos diafragma²². Contrariamente, no pueden citarse ejemplos de la centralizada, salvo para espacios reducidos como capillas familiares y durante esta cronología temprana todavía vinculados al arte llevado a cabo en y por artistas del extranjero.

Respecto al presbiterio, su profundidad casi alcanza una tercera parte del templo. Algunos especialistas han relacionado este protagonismo con el alto número de eclesiásticos que compusieron la cofradía de Nostra Dona de Montserrat de Roma²³. Un análisis pormenorizado de la documentación relativa a la cofradía ha confirmado que el sector eclesiástico fue significativo desde un punto de vista cuantitativo, aunque no en mayor medida respecto a otras cofradías e iglesias; además, los colectivos mercantil y artesanal destacaron tanto en número como en protagonismo, gracias a ostentar la mayor parte de los cargos de gestión desde 1513²⁴.

Esta cabecera, compuesta por un coro rectangular finalizado en ábside, gozaba de una asentada trayectoria como consecuencia de su funcionalidad. Se trataba de una cofradía heterogénea, pero donde todos tenían cabida, cada fiel podía asistir a las celebraciones desde el lugar adecuado a su rango, y además se podían llevar a cabo otras ceremonias menores en las capillas laterales. No fue la planta, sino la cofradía, quien se anticipó a Trento en la importancia otorgada a la funcionalidad de cara al desarrollo del culto: sus ventajas le habían merecido un lugar consolidado dentro de la tradición arquitectónica y propiciarán su difusión como modelo de la Reforma católica²⁵.

Asimismo, algunos especialistas han atribuido a este tipo de planta una *simplicitas* que supuestamente reflejaría la espiritualidad de la clientela. Tras actualizar la composición de la co-

fradía a la luz de los testimonios documentales, y ayudados por un nuevo trazado de la propuesta sobre pergamino U 171 A recto, se realiza un nuevo análisis de la misma que permite corregir este lugar común.

Estudio de las proporciones aritméticas en la propuesta definitiva U 171 A recto para la iglesia de Nostra Dona de Montserrat de Roma

Ya hemos indicado el alto porcentaje de artesanos y mercaderes que componían la cofradía, y en especial su órgano administrativo. Es más, cuando se vio necesario escoger a dos encargados para estar al frente del adecuado desarrollo de las tareas constructivas, estos fueron Antoni Vidal y Gabriel Cassador, mercaderes procedentes de las diócesis de Mallorca y de Vic. Es cierto que hubo algunas beguinas vinculadas a la cofradía que estudiamos, y que desde la segunda década del siglo XVI se fue introduciendo una nueva sensibilidad religiosa²⁶, pero creemos habría tenido mayor peso la intención de ofrecer una imagen prestigiosa de la propia *natione* en la Roma multicultural de aquel periodo, tal y como hemos enunciado al principio de este trabajo. Por consiguiente, la hipótesis de que se hubiera escogido una planta longitudinal «sencilla» con la finalidad de reflejar una opción de vida espiritual, podría ser válida en el caso de la planta de la iglesia servita de San Marcello al Corso de Roma²⁷, pero no parece aplicable en este caso.

El modelo longitudinal no necesariamente es sinónimo de simplicidad, al menos en la propuesta U 171 A recto esconde una serie de interrelaciones numéricas que la convierten en una demostración intelectual por parte del artista. Enlaza, por consiguiente, con la búsqueda de la belleza basada en las proporciones y en la *eurythmia*, como era propio de aquel periodo²⁸. Comprender esto no estaba al alcance de toda la cofradía, pero sí de gran parte de ella —los altos y medios cargos eclesiásticos, los profesionales liberales cultos, algunos de los maestros artesanos y los citados mercaderes acostumbrados por su oficio a lidiar con los números—, del resto de la sociedad romana y de los *forestieri* que habían acudido a esta²⁹.

Las plantas se habían modulado en tramos cuadriláteros ya desde antes de Vitruvio, puesto que la composición *ad quadratum* era más regular y fácil de obrar, pero las necesidades de proyecto y estructurales propiciaron la introducción de los esquemas rectangulares o *perlon-*

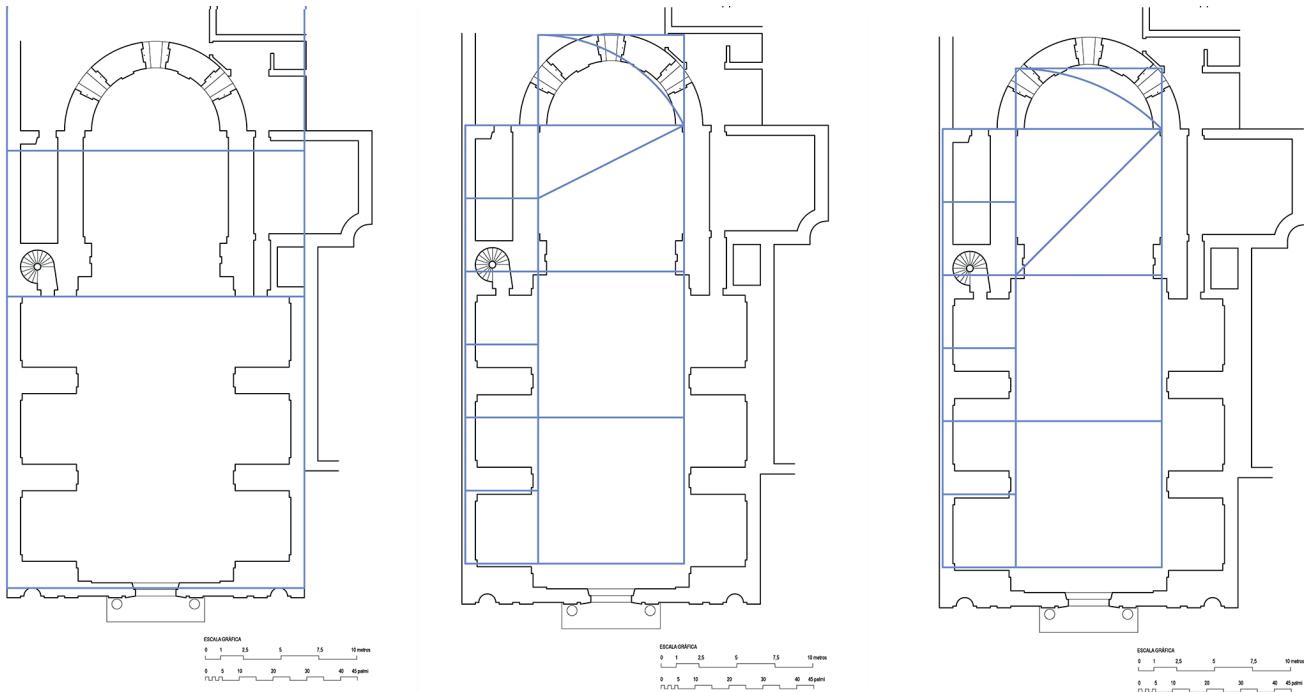
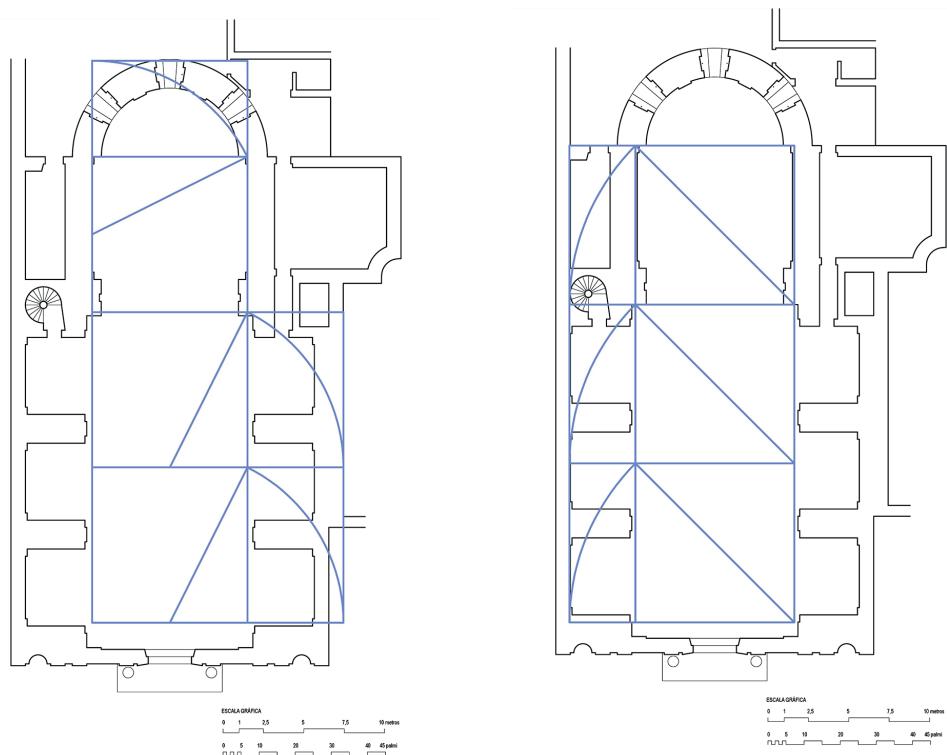


Figura 3.
Estudio de las proporciones y medidas del proyecto definitivo U 171 A de Antonio da Sangallo el Joven (noviembre de 1518) para la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat de Roma. Dibujado con ayuda de Rafael Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022.



gados. Estos respondían a relaciones geométricas o reglas aritméticas, siendo los más comunes el rectángulo áureo y el diagonal o rectángulo con proporción $\sqrt{2}$ ³⁰. No eran extraños a la cofradía, porque durante el tránsito de la época medieval a la moderna fue un modo de configurar el espacio habitual en la antigua Corona de Aragón. Durante el Renacimiento los tratadistas recogieron y particularizaron muchos de estos

planteamientos, por ejemplo Leon Battista Alberti explicó las proporciones racionales de los rectángulos en el capítulo VI del libro IX³¹. Los encontraremos aplicados al resto de manifestaciones artísticas, como la orfebrería³².

Antonio Cordini fue tanteando alternativas a lo largo de los bocetos, no solo cuanto a las tendencias longitudinal y centralizada, sino también cuanto a las cifras barajadas. Resulta

ilustrativo en este sentido el dibujo U 526 A verso, donde prueba sumas ligeramente diferentes hasta alcanzar el número y la proporción más convenientes. Es testimonio del paso de una mentalidad «gótica» a una «renacentista». Otra posibilidad era configurar los espacios mediante la proporción 1:2, o de la mitad doble. El mejor exponente de ello es la nueva basílica de San Pedro del Vaticano, la cual guarda esta relación entre la nave principal y las laterales.

Todo lo anterior se aplica al proyecto definitivo U 171 A recto. Parece que la cabecera tenga una configuración independiente del resto, pero al final de este apartado demostraremos lo contrario. La propuesta por Cordini dispone de un coro o presbiterio rectangular, finalizado en ábside y precedido por un potente *arcone* o arco toral que enlaza con el cuerpo principal. Dicho coro mide 34 *palmi* de ancho por 43-44 de largo, el ábside tiene 17 *palmi* de profundidad y la luz del arco toral que lo precede coincide con la anchura del coro (35 *palmi*), con un grosor de 10 *palmi*.

El cuerpo de la iglesia se inscribe en un cuadrado de 88 *palmi* de lado, y la fachada tiene la misma medida³³. Esta cifra es también la del diámetro de la cúpula que monopoliza el cuerpo de la iglesia en la propuesta de planta centralizada U 168 A recto, pero es algo inferior en el proyecto U 720 A recto (83 *palmi*). Regresando al proyecto sobre pergamo, la longitud del presbiterio es precisamente la mitad de esta cifra, unos 43-44 *palmi*³⁴. Dividiendo entre dos, se obtiene la anchura de las capillas laterales, casi 22 *palmi*. Es decir, se adhiere a la composición mediante la proporción 1:2.

El perímetro y las diversas partes del cuerpo de la iglesia se configuran a partir de cuadrados de base 43-44 *palmi*, y sus extensiones, mediante los ya citados rectángulos áureo y diagonal. Más concretamente, el perímetro interior queda delimitado por un rectángulo diagonal obtenido a partir de un cuadrado de 43 *palmi* de base, y el exterior por un rectángulo áureo de 43-44 *palmi*. El perímetro interior del ábside quedaría inscrito mediante este mismo rectángulo diagonal, y el exterior, por el respectivo rectángulo áureo. También el cuerpo de la iglesia está compuesto por tres cuadrados de 43 *palmi* de lado: uno para el presbiterio y dos para la nave. Las capillas laterales forman parte de la extensión mediante el rectángulo diagonal de los dos últimos. A su vez, este espacio puede dividirse en cuadrados de base 22 *palmi* que incluyen tanto el espacio de la capilla como el correspondiente muro del perímetro externo.

Cuanto a las capillas, ya hemos desvelado cómo su anchura, 21 *palmi* con un tercio en el proyecto U 171 A recto, es prácticamente la mitad de la longitud del presbiterio (43-44 *palmi*).

Esto las convierte en algo menos de la cuarta parte de la longitud del cuerpo principal y de la fachada (88 *palmi*). En proyectos anteriores, como el U 1789 A, este número había sido aún más relevante: marcaba la profundidad del ábside³⁵, el largo de los espacios recabados a ambos lados del coro a fin de conseguir una mayor sensación de amplitud, y la luz del arco toral de transición entre la cabecera y el cuerpo era el doble de esta cifra.

Además, estas capillas del dibujo U 171 A recto miden 21 *palmi* con un tercio de anchura por 16 *palmi* y medio de profundidad. Ello significa que la profundidad de estas capillas laterales es similar a la del ábside (17 *palmi*)³⁶. Las paredes transversales que delimitan cada una de estas capillas tienen un grosor de 8 *palmi*, poco menos de la mitad de la profundidad de estas. Esta profundidad de 16 *palmi* y medio es algo inferior a un tercio de la luz de la nave central de 46 *palmi* y medio. En el proyecto anterior U 526 A verso, el contrafuerte tenía una profundidad de 22 ½ *palmi*, esto es, poco más de un tercio de la luz de la nave de 57 *palmi*. Posteriormente se determinará la diferente profundidad que debían tener los contrafuertes en función del tipo de bóveda, y se establecerá que para las bóvedas apajeadas de ladrillo, como es el caso, debía ser de un tercio: el modo de configurar las capillas de esta iglesia demuestra cómo Cordini ya estaba desarrollando tentativas a nivel práctico.

Cuanto a la proporción entre los lados mayor y menor, se acercan a las proporciones del rectángulo diagonal, aunque sin alcanzarlas. Esta misma proporción la comparte con el rectángulo que conforma el presbiterio, lo que significa que la cabecera no está desligada del resto de interrelaciones numéricas³⁷. En el proyecto previo U 526 A verso, Cordini había ensayado para las capillas unas medidas de 22 ½ *palmi* de anchura por 18 de profundidad. Esta misma profundidad volvemos a encontrarla en las capillas laterales del dibujo U 720 A recto³⁸. Suponía una proporción sexquicuarta, finalmente desechada en favor de la que acabamos de explicar³⁹.

Epílogo

Durante el periodo tratado en este trabajo, 1518-1522, únicamente se materializó la cabecera. A partir de 1582 se contratará a diversos arquitectos para que realicen *disegni*, y en 1585 Francesco Capriani da Volterra retomará la construcción del cuerpo de la iglesia. El lado derecho con sus capillas fue construido entre 1582 y 1588, y el izquierdo, entre 1592 y 1594, en 1493 se completó la primera fase de la fachada y el 28 de agosto del año siguiente fue consagrado el altar mayor⁴⁰.

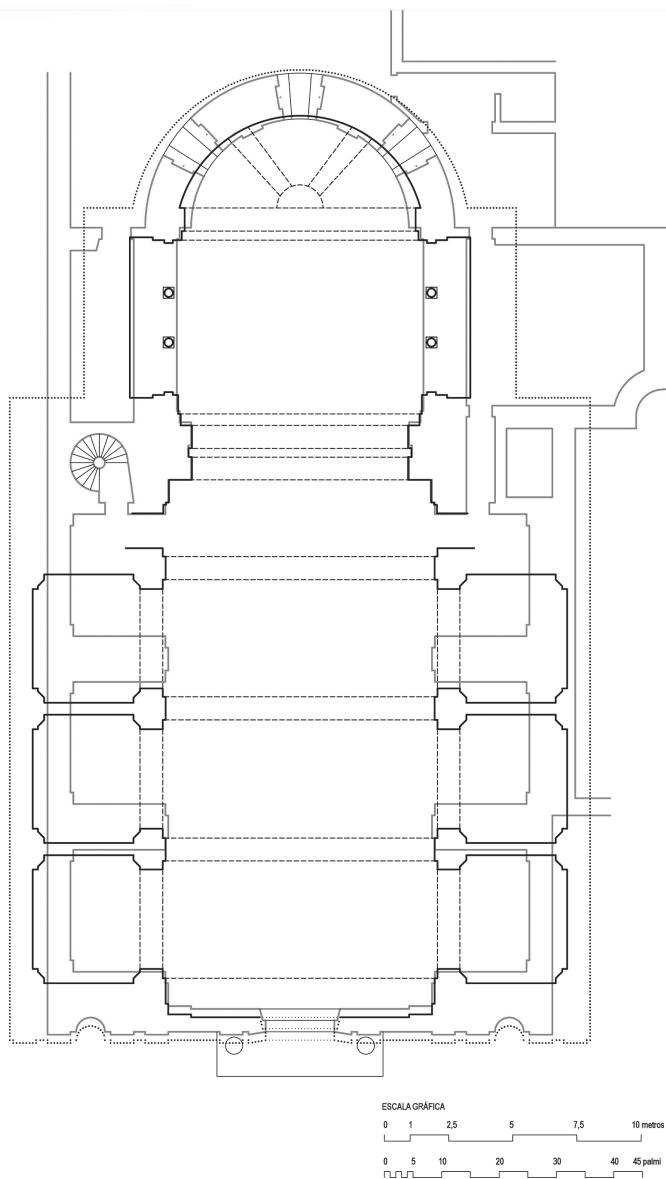


Figura 4.

Superposición de la planta del proyecto definitivo U 171 A recto (Antonio da Sangallo el Joven, noviembre de 1518, en gris) sobre la planta actual de la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma (en negro). Dibujado con ayuda de Rafael Marín Sánchez a partir de las indicaciones de la autora, 2022.

Aunque Volterra fue bastante fiel al proyecto de Cordini, realizó algunas modificaciones que desajustan las interrelaciones apenas explicadas cuanto al proyecto de planta definitiva U 171 A recto. Más concretamente, amplió la distancia entre las capillas laterales y el arco toral que daba acceso al presbiterio. Esto repercutió en una contracción del espacio de la nave ocupado por estas, con lo que ganó en proporción el área del presbiterio⁴¹. Así, la nave central y sus correspondientes capillas ya no se inscriben en

un cuadrado de 88 *palmi* de lado, y el perímetro interior y exterior no quedan delimitados por los rectángulos áureo y diagón obtenidos a partir de cuadrados de 43-44 *palmi* de lado.

Además, las capillas laterales entre contrafuertes ganaron en profundidad, lo que conllevó que se sobrepasase ligeramente el espacio que se había reservado a la iglesia, invadiendo parte de lo que fuera la iglesia de Sant'Andrea dei Nazareni y su placeta delantera. Esto fue posible porque el complejo había sido integrado a las propiedades de la cofradía en marzo de 1583 mediante una permuta⁴². También resultan algo más anchas gracias al adelgazamiento de los contrafuertes entre ellas. Pudo deberse a una búsqueda de mayor funcionalidad por parte de Volterra, así como al hecho de realizar su conocimiento del tratado de Carlos Borromeo y a su voluntad de realizar bóvedas ovales sobre planta elíptica⁴³.

A modo de síntesis, el dibujo sobre pergamo U 171 A recto fue el proyecto definitivo de Antonio da Sangallo el Joven para esta iglesia. Tras meses de debate entre las diversas propuestas de planta centralizada o longitudinal, había sido ya realizada la ceremonia de colocación de la *primus lapis*, se habían iniciado los cimientos y habían comenzado a llegar los diversos materiales, cuando en noviembre de 1518 la cofradía de Nostra Dona de Montserrat se decantó por la segunda y encargó este *disegno*. Sin embargo, se convirtió en otra propuesta irrealizada más, puesto que, a pesar de todos los esfuerzos, los trabajos se detuvieron en 1522, cuando fue concluida la cabecera mediante una techumbre provisional de madera.

Esta planta longitudinal, de nave única con capillas entre los contrafuertes laterales y profundo coro terminado en ábside es un testimonio excelente de la personalidad artística de Antonio Cordini y de su contexto: de su herencia arquitectónica florentina, de su conocimiento práctico de los restos de la Antigüedad y de Vitruvio, de su placer por experimentar soluciones muy diversas hasta encontrar la que más se adaptaba a sus gustos —adelantándose, así, a modos de hacer teorizados con posterioridad— o a las necesidades y preferencias de las personas que requerían sus servicios. También nos habla de este cliente, la cofradía de Nostra Dona de Montserrat, no ya tanto de una espiritualidad reformada, sino de su voluntad de primar la funcionalidad y optimizar recursos, a fin de que pudiese abrirse a la liturgia lo antes posible, sin renunciar por ello a la belleza fundamentada en el juego culto de los números.

* Estas investigaciones fueron realizadas como parte de la tesis doctoral en curso de la autora, gracias a un contrato FPU del Ministerio de Universidades y a su vinculación con los proyectos *Geografías de la movilidad artística: Valencia en época moderna* (HAR2017-83070-P, GEOART), dirigido por Mercedes Gómez-Ferrer, y *Vivir noblemente en la Valencia moderna, una corte de la monarquía hispánica* (PID2021-126266NB-I00-VINOBLE), dirigido por Yolanda Gil. Agradecemos también a los sucesivos rectores de la Obra Pía – Establecimientos Españoles en Roma, Mariano Sanz y José Jaime Brosel, que nos permitieran consultar los fondos que conservan.

1. Archivo de la Obra Pía – Establecimientos Españoles en Roma, legajo 41, f. 10r.-v.

2. Gianluigi Lerza realizó un nuevo trazado de algunos de los dibujos y reveló una parte de los testimonios documentales relativos a las técnicas, los materiales y los artistas implicados. Véase G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato a Roma: Dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento*, Roma, Dedalo. La recopilación de Frommel y Adams resulta indispensable por su aparato gráfico y su carácter universal.

Véase Ch. L. FROMMEL y N. ADAMS (2000), *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle*, vol. 2: *Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*, Nueva York, Architectural History Foundation / Cambridge, The MIT Press. También las publicaciones más recientes, a causa de su carácter divulgativo, carecen de esta necesaria revisión de las fuentes. Véase J. A. RIVERA DE LAS HERAS (2018), *La Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma*, Madrid, Instituto Español de Historia Eclesiástica.

3. Existe una extensa bibliografía al respecto. Son especialmente útiles para nuestro estudio los trabajos de G. GIOVANNONI (1959), *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, p. 111-120, 217 y 227-229; J. FERNÁNDEZ ALONSO (1968), *Santa Maria di Monserrato*, Roma, Marietti, p. 15; A. BRUSCHI (1983), «Cordini, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Giovane», *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, en <<http://www.treccani.it>> (Consulta: 5 de junio de 2019); G. LERZA (1986), «I progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa di S Maria di Monserrato», en G. SPAGNESI (dir.), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e*

le opere: Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma, 1986, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, p. 119-130; G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 28 y 30, y Ch. L. FROMMEL y N. ADAMS (2000), *The Architectural drawings...*, op. cit., p. 29, 47-48, 110, 139-140, 145-146 y 166-167. También debe ser mencionado el Progetto Euploos, a cargo del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, donde se conservan, en colaboración con el Max-Planck-Institut - Kunsthistorisches Institut in Florenz, la Intesa Sanpaolo - Unità Beni Archeologici e Storico Artistici y la Scuola Normale Superiore di Pisa, en <<https://euploos.uffizi.it/index.php>> (Consulta: 6 de julio de 2022).

4. E. TORMO MONZÓ (1940), *Monumentos de Españoles en Roma y de Portugueses e Hispano-Americanos*, 1, Roma, Fratelli Palombi; G. GIOVANNONI (1959), *Antonio da Sangallo il Giovane...*, op. cit., p. 228-230; J. FERNÁNDEZ ALONSO (1968), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 14-18; A. BRUSCHI (1983), «Cordini, Antonio...», op. cit., p. 8; S. BENEDETTI (1984), *Fuori dal classicismo: Sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, Multigrafica, p. 41; G. LERZA (1986), «I progetti...», op. cit., p. 122-124, y Ch. L. FROMMEL y N. ADAMS (2000), *The Architectural drawings...*, op. cit., p. 29 y 111.

5. AOP, leg. 1221, f. 8v. y 10r. Esta cantidad equivalía a 7 ducats corrents.

6. AOP, leg. 1221, f. 14r. Citado parcialmente en G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., apéndice documental, aunque sin ser consciente de su trascendencia.

7. AOP, leg. 1221, f. 1r. J. FERNÁNDEZ ALONSO (1968), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 14.

8. Los primeros cimientos se realizaron entre octubre y diciembre de 1518, con hormigón ejecutado por compresión. Se trata de una técnica de origen romano, la cual consiste en la disposición de sucesivas capas del conglomerante o mortero de cal con puzolana, y de mampuestos o áridos con aristas vivas, concretamente pequeñas piedras de brecha. Los materiales y las técnicas para la realización de estos pueden reconstruirse a partir de AOP, leg. 1221, f. 11r., 14r., 15v. y 17r.-v.

9. G. CLAUSSÉ (1900), *Les San Gallo: Architectes, Peintres, Sculpteurs, Médailleurs, XVe et XVIe Siècles*, vol. 1: *Giuliano Et Antonio l'Ancien*, París, Ernest Leroux, p. 299-301 y 330; G. CLAUSSÉ (1901), *Les San Gallo: Architectes, Peintres, Sculpteurs, Médailleurs, XVe et XVIe Siècles*, vol. 2: *Antonio Da San Gallo (le Jeune)*, París, Ernest Leroux, p. 47-48. Incluso en fecha más reciente: «En 1506, la comunidad aragonesa emprendió la construcción de una nueva iglesia, según diseño, quizás, de Antonio di Sangallo el Viejo (1455-1534), que sustituiría a la pequeña iglesia de San Nicolás». Véase D. CARRIÓN-INVERNIZZI (2008), «Los catalanes en Roma y la iglesia de Santa María e Montserrat (1640-1670)», *Pedralbes*, 28, p. 571-584.

teurs, Médailleurs, XVe et XVIe Siècles, vol. 1: *Giuliano Et Antonio l'Ancien*, París, Ernest Leroux, p. 299-301 y 330; G. CLAUSSÉ (1901), *Les San Gallo: Architectes, Peintres, Sculpteurs, Médailleurs, XVe et XVIe Siècles*, vol. 2: *Antonio Da San Gallo (le Jeune)*, París, Ernest Leroux, p. 47-48. Incluso en fecha más reciente: «En 1506, la comunidad aragonesa emprendió la construcción de una nueva iglesia, según diseño, quizás, de Antonio di Sangallo el Viejo (1455-1534), que sustituiría a la pequeña iglesia de San Nicolás». Véase D. CARRIÓN-INVERNIZZI (2008), «Los catalanes en Roma y la iglesia de Santa María e Montserrat (1640-1670)», *Pedralbes*, 28, p. 571-584.

10. G. LERZA (1986), «I progetti...», op. cit., p. 119-130.

11. AOP, leg. 1221, f. 8v., 10v., 17r.-v., 24v. y 68r.-v. Fueron citados solo parcialmente por J. FERNÁNDEZ ALONSO (1956), «Las iglesias nacionales de España en Roma: Sus orígenes», *Anthologica Annua*, 4, p. 48-67, y en los trabajos posteriores del mismo autor: *Santa Maria di Monserrato* y «El lugar pío de la Corona de Aragón», *Anthologica Annua*, 44 (1997), p. 571. También G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 37.

12. G. GIOVANNONI (1959), *Antonio da Sangallo...*, op. cit., p. 231 y 238; S. BENEDETTI (1984), *Fuori dal classicismo...*, op. cit., p. 967-968; M. TAFURI (1986), «Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: Un conflitto professionale nella Roma medicea», en G. SPAGNESI (dir.), *Antonio da Sangallo...*, op. cit., p. 79-88; G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 26-28, y Ch. L. FROMMEL y N. ADAMS (2000), *The Architectural drawings...*, op. cit., p. 47-50, 138-139, 164, 167, 180-181, 198-199, 223-224 y 269.

13. M. TAFURI (1986), «Antonio da Sangallo il Giovane...», op. cit., p. 88-89. De modo similar, la arquitectura doméstica había iniciado a mediados del siglo xv una adaptación de modelos hasta aquel momento reservados a la edificación sacra, desdibujando las diferencias hasta el punto de que un edificio no pudiera distinguirse solo por sus formas. Véase S. FROMMEL (2002), «Sogni architettonici: I Sangallo, le ville e i palazzi a pianta centrale», *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, 40, p. 33.

14. G. LERZA (1986), «I progetti...», op. cit., p. 121, nota 7.

15. Su construcción venía desarrollándose desde hacía décadas y, con ella, el debate entre la planta basilical heredada del edificio constantiniano y la composición de espacios coronados por cúpula. Cordini la conocía de primera mano, primero como ayudante de Donato Bramante y desde 1520 como uno de sus directores. Sobre el proceso constructivo de la nueva basílica de San Pedro a través del dibujo, puede consultarse la tesis doctoral recientemente defendida: L. de GARRIDO TALAVERA (2021), *Analysis and reconstruction in stages of the design and construction process of the old and new basilica of S. Peter in Vatican, and its surroundings*, València, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.
16. Margen izquierdo del dibujo U 168 A recto, fue transcrita casi en su totalidad en G. LERZA (1986), «I progetti...», op. cit., p. 122, nota 12.
17. AOP, vol. 69, f. 300-302; vol. 70, f. 200-201; leg. 1330 bis; leg. 2251, f. 7r.-8; leg. 2255, f. s. n. Explicado por G. LERZA (1996), *Santa María di Monserrato...*, op. cit., p. 39; J. FERNÁNDEZ ALONSO, «El lugar pío...», op. cit., p. 570, y M. BARRIO GOZALO (2003), «La iglesia y hospital de la Corona de Aragón en Roma durante la época moderna: Las rentas y su inversión», *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, 9, p. 328-329. Hemos encontrado la alusión a ello también en una fuente inédita: Biblioteca Apostólica Vaticana, Chigiano I.V, 167, f. 430r.-v. Puede contraponerse a la ayuda prometida por el mismo rey, pero procedente de las rentas sicilianas, que sí recibió San Pietro in Montorio entre 1480 y 1508. Véanse A. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES (2005), «Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia», *En la España Medieval*, 28, p. 259-354; P. BAKER-BATES (2012), «A Means for the Projection of "Soft Power": "Spanish" Churches at Rome 1469-1527», en M. DELBEKE y M. SCHRAVEN (eds.), *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, Leiden-Boston, Brill, p. 155-181; L. ARCINIEGA GARCÍA (2014), «El templete de San Pietro in Montorio de Bramante: Intereses de fundación y reproducción, y algunas paradojas resultantes», en X. COMPANY, B. FRANCO e I. REGA (eds.), *Bramante en Roma, Roma en España: Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, p. 128-159, y F. CANTATORE (2017), *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Quasar.
18. AOP, leg. 1221, f. 53r.-v., 56r.-57v. Al no adentrarse en la documentación más allá de 1520, Lerza confundió la cubrición de una de las propiedades de la cofradía con la de la iglesia. Entre 1673 y 1675 se alzó la bóveda definitiva sobre el ábside y la tribuna, la de la nave se realizó entre 1596 y 1598. AOP, vol. 70, f. 111v.-112r. Véase J. FENÁNDEZ ALONSO, *Santa María di Monserato...*, op. cit., p. 26-27 y 44, y G. LERZA (1996), *Santa María di Monserrato...*, op. cit., p. 34-38 y 60.
19. Algunos trabajos han defendido el nacimiento del modelo de las iglesias de la Contrarreforma en la arquitectura española tardomedieval y en la napolitana de principios del siglo XVI: G. LERZA (1996), *Santa María di Monserrato...*, op. cit., p. 47-48, quien recogió el debate entre Georg Weise y Giuseppe Zander. Sin embargo, un conocimiento profundo acerca de quiénes compusieron la cofradía en estos años no permite confirmar un nexo más allá de las coincidencias formales. Dicho Lerza atribuyó a la clientela el peso fundamental que hizo decantarse la balanza hacia la solución longitudinal, pero basó esta decisión en la voluntad reformadora que tuvo la Iglesia castellana, citando como ejemplo a personas que no fueron cofrades ni benefactores de la cofradía de Nostra Dona.
20. En 1518, un cuarto de los cofrades es calificado como *catalano*; el 15% procedía de Valencia; el 8%, de alguna de las diócesis aragonesas; del 40% no se dispone de datos, y el 12% restante se distribuye entre el resto de los territorios. Cuanto a las cofrades, únicamente se especifica la procedencia de un tercio de ellas, aunque es significativamente mayor la presencia de zonas fuera de la Corona de Aragón peninsular. AOP, leg. 664. Véase una primera aproximación en M. VAQUERO PIÑEIRO (1994), «Una realtà nazionale composita: Comunità e chiese "spagnole" a Roma», en S. GENISINI (coord.), *Roma capitale (1447-1527): Atti del IV convegno di studio del Centro studi sulla civiltà del tardo medioevo, San Miniato, 1992*, Pisa-Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, p. 473-491.
21. Ante la dificultad técnica que suponía realizar una gran nave, en el caso de los templos de mayor entidad se solían disponer tres naves, aparte de las capillas laterales entre contrafuertes (y una girola que facilitase la deambulación). Resulta en este sentido excepcional la catedral de Santa María de Girona, cuya anchura roza los 23 metros. De hecho, san Francisco de Borja, bajo cuyo mandato se realizó la construcción del Gesù, hizo referencia a la de Girona en su defensa del modelo de una nave encargada a Vignola.
22. Véanse A. ZARAGOZA CATALÁN (1996), «Naves de arcos diafragma y techumbre de madera en la arquitectura civil valenciana», en A. de las CASAS GÓMEZ (coord.), *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996, Madrid, Instituto Juan de Herrera, p. 551-555, y J. CARRASCO HORTAL (2005), «Estructuras de amplitud máxima en el gótico catalano-aragonés de Barcelona y Manresa», en S. HUERTA FERNÁNDEZ (coord.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, p. 233-240.
23. Ch. L. FROMMEL y N. ADAMS (2000), *The Architectural drawings...*, op. cit., p. 47.
24. En 1518, un 28% de los cofrades eran eclesiásticos; un 10%, maestros; un 9%, profesionales liberales; un 7%, mercaderes, y por lo que se refiere al resto, no se tienen datos o no pueden englobarse en los grupos anteriores. Sin embargo, ese mismo año solo el 6% de los puestos de gobierno estuvieron a cargo de eclesiásticos, frente al 29% de maestros, al 18% de profesionales liberales y al 12% de mercaderes. El año anterior el porcentaje de mercaderes y de maestros en el órgano administrativo había alcanzado el 26% y el 27%, respectivamente. AOP, leg. 664. Véase una primera aproximación en la citada M. VAQUERO PIÑEIRO (1994), «Una realtà nazionale...», op. cit., y de nuevo en M. VAQUERO PIÑEIRO (2015), «Mercaderes y banqueros catalanes en Roma en el tránsito a la Edad Moderna», en R. SALICRÚ i LLUCH, M. M. VILADRICH y L. CIFUENTES COMAMALA (coords.), *Els catalans a la Mediterrània medieval: Noves fonts, recerques i perspectives*, Roma, Viella, p. 317-328. A través de sus múltiples trabajos posteriores este especialista evidenció el protagonismo del colectivo mercantil y rescató muchos de sus nombres de la documentación conservada en diversos archivos romanos.
25. G. LERZA (1996), *Santa María di Monserrato...*, op. cit., p. 15, y en cierto modo, G. SPAGNESI (dir.), *Antonio da Sangallo...*, op. cit., p. 17.
26. Coincidieron la filtración de las ideas erasmistas, el *Libellus ad Leonem X* de Vincenzo Querini y Tommaso Giustinian (1513), el

V Concilio Lateranense (1512-1517), la difusión de las noventa y cinco tesis de Martín Lutero, la consiguiente respuesta de León X mediante la bula *Ex surge Domine* (1520) y las propuestas caritativas de compañías como el Divino Amore. Tras el Sacco di Roma (1527) se produjo una crisis que favoreció el asentamiento de esta nueva sensibilidad, en contraposición a la exuberancia de las artes del periodo anterior, y la arquitectura religiosa viró hacia una mayor simplificación espacial y estilística. Véase G. SALE (2001), *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica: Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*, Milán, Jaca Book; Ch. M. BELLITTO (2018), «Language, Leadership and Locations of Church Reform in the *Libellus ad Leonem Decimum*», en Th. M. IZBICKI, J. ALEKSANDER y D. F. DUCLOW (eds.), *Nicholas of Cusa and Times of Transition: Essays in Honor of Gerald Christianson*, Leiden, Brill, p. 145-158.

27. G. GIOVANNONI (1959), *Antonio da Sangallo il Giovane...*, op. cit., p. 231; M. TAFURI (1986), «Antonio da Sangallo il Giovane...», op. cit., p. 85-88, y Ch. L. FROMMEL y N. ADAMS (2000), *The Architectural drawings...*, op. cit., p. 47-48, 167, 180-181 y 269.

28. Se emplea el palmo romano, demostración de que las medidas se extrajeron del cuerpo humano ideal. El empleo de la *canna architettonica* en lugar del palmo, como es el caso de los dibujos U 720 A recto y U 1789 A, se ha relacionado con la colaboración de Antonio Labacco. En todo caso, un palmo romano equivale a algo más de 22 cm, y 10 *palmi* hacían una *canna* o 2,23 m. Véase M. VAQUERO PIÑEIRO (2007), «Costruttori lombardi nell'edilizia privata romana del XVI secolo», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 119-2, notas 88 y 105. El sistema métrico decimal no fue introducido hasta el siglo XIX.

29. No podemos perder de vista que se realizaba «a concorrenza» y que la «magnificenza, grandeza, spesa, ornamenti e disegno» con que había sido realizada mostraba una imagen de la comunidad. Véase S. KUBERSKY-PIREDDA (2015), «Chiese nazionali fra rappresentanza politica e Riforma cattolica: Spagna, Francia e Impero a fine Cinquecento», en A. KOLLER y S. KUBERSKY-PIREDDA (dirs.), *Identità e rappresentazione: Le chiese nazionali a Roma (1450-1650)*, Roma, Campisano Editore, p. 17.

30. El rectángulo diagón se obtiene de abatir la diagonal de un

cuadrado, de manera que el lado largo se extienda hasta el número irracional $\sqrt{2}$, esto es, aproximadamente 1,4142 por cada unidad de la longitud del lado menor del rectángulo resultante. El rectángulo áureo se obtiene al trazar la diagonal desde el punto medio del cuadrado base, de modo que el lado mayor del rectángulo obtenido al abatir dicha diagonal mide el número irracional, esto es, aproximadamente 1,618 por cada unidad de la longitud del lado menor de dicho rectángulo.

31. Este conocimiento, ya asentado en la península vecina, fue divulgado en España a finales del siglo XVI por Juan de Arfe Villafaña y por Simón García (h. 1681), quien recogía a Rodrigo Gil de Hontañón. Véase R. MARÍN SÁNCHEZ (2014), *Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI*, València, Universitat Politècnica de València, p. 366-373.

32. J. F. ESTEBAN LORENTE (1988), «Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 5, p. 145-166, y M. del C. HEREDIA MORENO (2003), «Juan de Arfe Villafaña y Sebastiano Serlio», *Archivo Español de Arte*, 76 (304), p. 371-388.

33. La longitud de la nave central puede obtenerse de manera indirecta a través de los datos que se indican en el dibujo U 171 A recto: a la profundidad de la fachada y el vano de acceso al templo (8 *palmi*) se suma la anchura de 21 $\frac{1}{2}$ *palmi* de cada una de las tres capillas laterales (64 *palmi*) y los 8 *palmi* de los dos contrafuertes entre las mismas (16 *palmi*). Se había dicho que en este proyecto la nave central media 93 $\frac{1}{2}$ por 46 $\frac{1}{2}$ *palmi*, y por consiguiente la distancia entre la entrada y su extremo opuesto en el fondo del ábside era el doble que la amplitud de la iglesia, pero desconocemos el motivo. Véanse G. LERZA (1986), «I progetti...», op. cit., p. 123; G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 31, y Ch. L. FROMMEL y N. ADAMS (2000), *The Architectural drawings...*, op. cit., p. 111.

34. La diferencia de un *pålmo* parece que tenga consecuencias a nivel de cálculos aritméticos, pero resulta inapreciable en su aplicación práctica.

35. Esta cifra se obtiene indirectamente: según el propio dibujo, en

este proyecto U 1789 A la longitud total de la cabecera habría sido de 67 $\frac{1}{2}$ *palmi*. Si a esta cifra se van restando las que sí se indican, queda una profundidad de 22 *palmi* para el ábside: $4 + 1 \frac{1}{2} + 4 + 2 + 3 + 21 \frac{1}{2} + 3 \frac{1}{2} + 2 + 4 + x = 67 \frac{1}{2}$. Coincide con el hecho de que el ábside ha sido trazado a partir de una circunferencia de diámetro 42 *palmi*, por lo que la profundidad es igual a su radio: $42 / 2 = 21$ *palmi*. Como se ha reiterado en otras ocasiones, las diferencias de un palmo no son significativas a nivel práctico.

36. Esta medida tampoco se explícita, y más si tenemos en cuenta que el ábside está realizado a partir de una circunferencia de 34 *palmi* de diámetro (esta es la anchura del inicio de la misma según el dibujo U 171 A recto), la profundidad de dicho ábside sería el radio de dicha circunferencia: $34 / 2 = 17$ *palmi*.

37. La proporción de las capillas es $21,33 / 16,5 = 1,293$; mientras que la del presbiterio es $44 / 34 = 1,294$. Cuanto a la relación entre presbiterio y capillas, la mitad de 44 es 22, y la de 34, 17.

38. Aunque no se indica en la capilla misma, sí se observa esta cifra algo más arriba para referirse a la anchura del espacio a la izquierda de la cabecera de la iglesia, cuya dimensión se adivina similar a la de las capillas.

39. El rectángulo de proporción sexquicuarta es aquel cuyos lados mayor y menor guardan una proporción de 5:4. Esta era una práctica habitual y la recogieron ya Vitruvio y Alberti. Véase R. MARÍN SÁNCHEZ (2014), *Uso estructural de prefabricados...*, op. cit., p. 366-373.

40. AOP, vol. 70, f. 111v.-112r. Véase G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 40-54.

41. Recordemos cómo Lerza consideró este protagonismo de la cabecera una prueba del gran peso que tuvo la clientela en la configuración de la planta del templo y de cómo anticipa a las iglesias de la Contrarreforma en cuanto a la primacía de la funcionalidad. Véase G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 31-32 y 54.

42. AOP, vol. 69, f. 61-62; leg. 1068, f. 43r.-51v. Ya explicado por J. FERNÁNDEZ ALONSO (1968), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 21.

43. G. LERZA (1996), *Santa Maria di Monserrato...*, op. cit., p. 55.

