

1 / SIERRA DELGADO, Ricardo, *Una re-visión del proyecto de Diego de Siloé de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda*, en *Actas del IX Congreso Internacional Expresión Gráfica Arquitectónica*, A Coruña 2002, pp. 493-500.

2 / Michele Sanmicheli *architetto veronese del Cinquecento*, *Mostre D'Arte Della Città di Verona*, Palazzo Canossa, 1960; Lionello Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padova 1971.

3 / SIERRA DELGADO, Ricardo, *Transición y Renacimiento en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. Una revisión desde la arquitectura*, tesis doctoral defendida en la ETSA de Sevilla, 1995. Cfr. tb. Sierra Delgado, Ricardo, *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 2009.

4 / *Napoli Sacra. Guida alle Chiese Della città*, 2<sup>a</sup> itinerario. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Nápoles 1993, pp. 78-80 y citando a Roberto Pane el diseño de autor desconocido pero muy próximo a Bramante y Sangallo; cfr. tb. Marfás, Fernando, *El largo siglo xv*, Madrid 1989, p. 278.

## DE GRANADA A ÚBEDA PASANDO POR VERONA. UN VIAJE EXPLORATORIO POR LA FORMA SILOESCA DE CAPILLA ROTONDA

Ricardo Sierra Delgado

### Preparativos. Inicio del viaje

Hace unos años planteé la reconstrucción virtual del proyecto de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda a partir del análisis del documento escrito dejado por Diego de Siloé donde se especificaban las principales medidas de ese edificio así como otros interesantes datos y recomendaciones<sup>1</sup>. Algo después, y coincidiendo con la adquisición en una subasta alemana de un catálogo y un libro dedicados a la obra de Michele Sanmicheli<sup>2</sup>, de manera fortuita y emocionante como siempre ocurre en estos casos, descubrí el enorme paralelismo formal existente entre la cabecera de la capilla ubetense y la Cappella Pellegrini de San Bernardino de Verona.

Aquel descubrimiento me llevó con el tiempo a acometer el estudio que ahora se presenta, en donde, por una parte, se intenta establecer objetivamente el cotejo dimensional de una serie de elementos arquitectónicos generales y de pormenores de ambas fábricas, y, por otra, reflexionar en torno a cómo Diego de Siloé pudo concebir la forma de la Sacra Capilla a partir del Panteón y de otros modelos contemporáneos y analizar los pasos intermedios hasta su proyecto de 1536

Anteriormente, señalé la relación entre Sanmicheli y Siloé al analizar la tipología columnaria diversa de la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla

y su evidente precedente tanto en la Cappella Pellegrini como en el Palazzo Bevilacqua, también en Verona<sup>3</sup>. En estas obras se combinan soportos con estrías verticales y con estrías helicoidales, con el objetivo de crear braciones para acentuar los ritmos, como gesto que en mi opinión puede estar preludiando otra forma de práctica de manierismo, en donde poco a poco se irá abandonando el esquema uniforme bramantesco.

Me propongo hacer un viaje virtual cuyas etapas o hitos hacen referencia a cada obra siloesca de matriz circular, que trataría de explicitar en paralelo ese otro viaje real del maestro burgalés con Bartolomé Ordóñez, a la tierra de promisión y con periplo misterioso por desconocido, salvando el único testimonio reconocido por la crítica en la recoleta Cappella Caracciolo di Vico en San Giovanni a Carbonara en Nápoles, aunque en este caso referida a la intervención conjunta de ambos artífices en tareas escultóricas.

### Los eslabones perdidos. Parada y fonda en Nápoles; después Guadix; Roma en medio

La Cappella Caracciolo, terminada hacia 1516 por Giovan Tommaso Malvito<sup>4</sup>, es el inicio de este viaje, tal vez el punto de retorno a la Península Ibé-

5 / La atribución de esta capilla a Siloé así como la de la cabecera y sacristía de la catedral sigue siendo aún conjetural, pero no cuestionada; cfr. Gómez Moreno, Manuel, *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid (1941) 1983 pp. 78-80; tb. *Diego de Siloé. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Granada 1963, p. 44, al señalar que en la documentación consta el pago por las trazas de estas piezas en 1549.

rica. Es un ámbito circular de unos 8,75 mts. de diámetro, equivalentes a unos 30 pies de Andalucía, ordenado con semicolunas dóricas, alternando vanos mayores, donde se alojan los tres retablos pétreos y la entrada, y vanos pequeños con hornacinas y cartelas y esculturas de personajes; el entablamento, con friso ortodoxo de metopas y triglifos, se desdobra avanzando en las parrajas de órdenes y sirve de apoyo de una cúpula casetonada.

Formalmente, es muy evidente la derivación de la planta del Tempietto de San Pietro in Montorio (1508), siendo éste más pequeño y estructurado con pilastras. El nexo existente entre el Tempietto romano y la Cappella Caracciolo suministra argumento y dota de sustancia bramantesca a la obra arquitectónica de Siloé. Ahora, damos un salto hasta Guadix, a la cabecera de su catedral que aloja la capilla dedicada a San Torcuato, patrón de la ciudad, ésta se convierte en la presea siloesca de su viaje trasalpino. De nuevo estamos ante un espacio circular, de unos 23 pies y 1/5 de diámetro y con una morfología calcada de la napolitana 5.

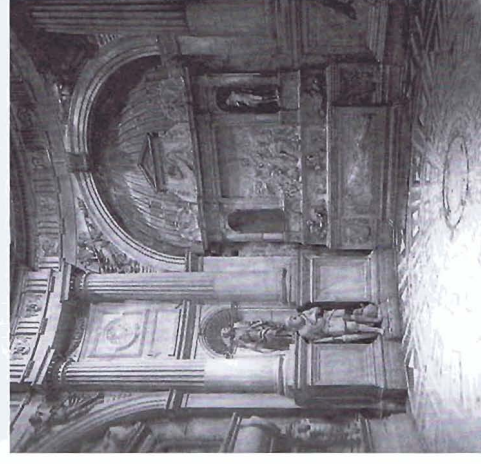
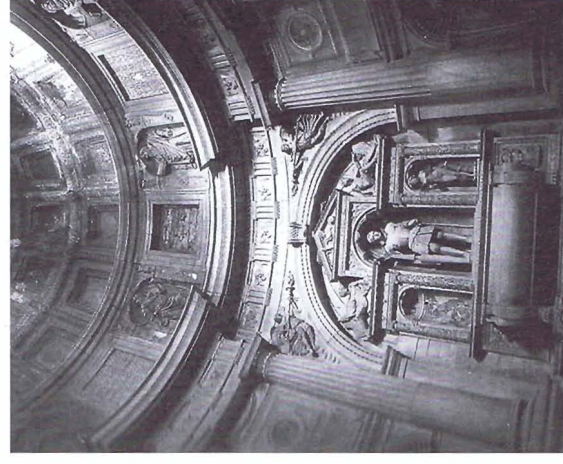
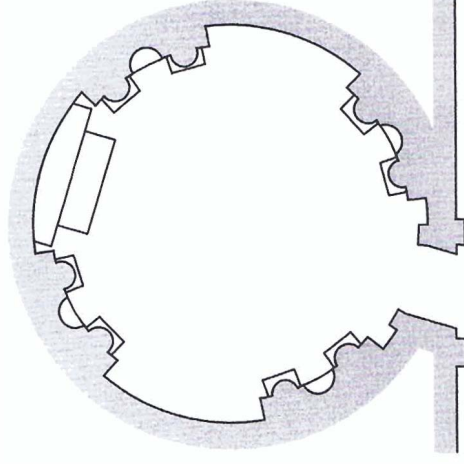
De esta planta —casi doméstica— ya sistematizada, se llegará pronto a su elaboración a una escala mayor y cumpliendo parecidos cometidos. Su planificación redonda y su elevación, se resuelve en clave recurrente y simbólica sobre la idea de superponer sin solución de continuidad a través de la secuencia rítmica tripartita el asunto del arco de triunfo, y se convertirá en la fórmula ideal para reflejar el ideario cristiano humanista de alcanzar el Triunfo sobre la Muerte mediante la Resurrección, cuyo ejemplo más preclaro sería adelantado, aunque esta vez aplicada a un organis-

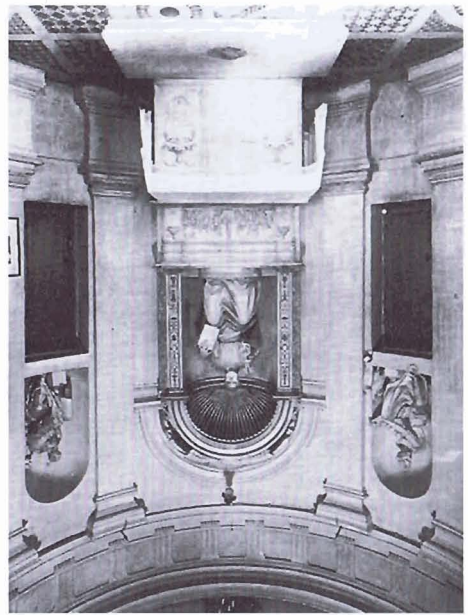
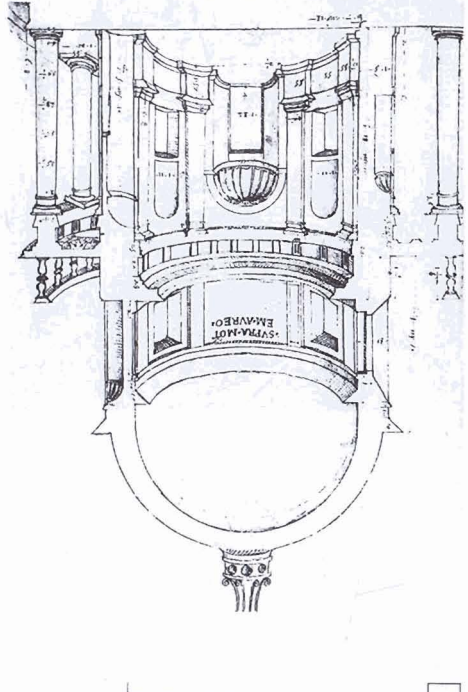
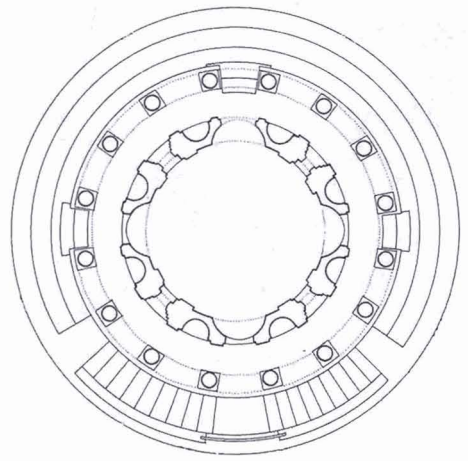
6 / Esta es una cuestión que rebasa el cometido de este trabajo, pero que parece tener su origen y conexión con el tipo de baptisterio románico cilíndrico o poligonal, como los de Biella, Asti, Cremona o Parma. Sobre la tradición en el uso de estas altas porciones ya consolidada en Lombardía desde finales del siglo xv y comienzos del xvi, cfr. Rosenthal, Earl E., *La Catedral de Granada. Un estudio del renacimiento español*, (Princeton 1961) Granada 1990, pp. 86-87 y notas 69 a 71.

mo basilical, por Leon Battista Alberti en Sant'Andrea de Mantua. El terreno ya quedaba abonado a nuevas experiencias como las de la Capella Pellegrini y la Sacra Capilla del Salvador. El paso a una escala algo mayor repercutirá morfológicamente en la separación del ritmo columnario nichos-altar-nichos, que deberá replantearse al existir un área de mayor perímetro. El tamaño de las capillas de los altares-oratorios, quedaba prefijado y ajustado, mientras que el espacio entre aquellas, con nichos hornacinas y otros aditamentos, aumentará y, por consiguiente, también el ritmo pequeño. Así se produce una aproximación entre el valor de los intervalos grandes, no modificados, y los pequeños agrandados, resultando una cadencia rítmica columnaria más regular, casi uniforme.

Esta organización parietal obviamente no se relaciona con el Panteón, que posee una mayor complejidad debido a su escala colosal. Tampoco toma de aquél las proporciones de su sección, tendente ahora a la verticalidad, proponiéndose la altura dupla, y es sabido que Bramante en casi todos sus vanos cupulados utiliza un cociente levemente superior; la regla será seguida por otros arquitectos entre ellos Sanmicheli 6. Pero en cambio del maestro adrianeo interesará, aparte de la referencia explícita a la cúpula casetonada y la explotación de la luz central como *sustancia* simbólica, el juego creado por los nichos practicados en los muros y hacia fuera del perímetro circular, con la intención de dilatar y ordenar el espacio según ejes diversos y a su vez ampliar la base de apoyo estructural aumentando la inercia al vuelco de las fábricas.

Capella Caracciolo di Vico en San Giovanni a Carbonara.  
1. Planta.  
2 y 3. Interior.





San Pietro in Montorio de Roma.

4. Planta.  
5. Dibujo de sección en perspectiva.  
6. Interior (de Bruschì, Arnaldo, Bramante, Londres 1977).

## Verona y Úbeda se miran. Granada queda cerca

Hemos llegado ya a Verona y a su hermosa y fría Cappella sanmicheleiana. Pero antes de nada queda el interrogante acerca del tipo de oratorio-funerario de alto linaje que Siloé dejó al menos descrito sobre el papel a su mentor Don Francisco de los Cobos, secretario del Emperador Carlos. Hasta ahora, la historiografía se ha basado en señalar esa relación *por semejanza formal* entre el mausoleo catedralicio granadino y el oratorio doméstico ubetense, entendiendo que en la génesis de ambos organismos la cuestión clave estriba en la idéntica: la articulación o, si se quiere, yuxtaposición de dos entidades espaciales a lo largo de un eje en la secuencia rotonda-nave, configurando un tipo sacro-indito en la España del momento.

Las diferencias entre los cuerpos de iglesia de la Catedral y el de la única nave con capillas hornacinas de Úbeda no merecen la pena ser señaladas por obvias. Pero las existentes entre ambas cabeceras sí que parecen notorias; no es aceptable admitir la gestación de la rotonda ubetense como una particular "versión o adaptación" a menor escala de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Por supuesto que existen algunas conexiones entre ellas: su común destino funerario, la geometría que rigió sus volúmenes cindro-estéricos, el bello ejercicio formal y estereométrico de los arcos-charro en cambio la extracción tipológica de ambas estructuras difiere palmaria-

La Capilla Mayor granadina fue concebida como un espacio en sí mismo, fuertemente formalizado, auto-suficiente, envolvente, en cierta medida independiente del resto. La secuencia de sus ocho (más dos) soportes según dos alturas queda accidental y bruscamente interrumpida por el gran arco toral, pero la cúpula hemisférica nervada recupera finalmente toda la entidad del espacio como espacio centralizado y espacio focalizador. En el caso del Salvador la cabecera mantiene una relación abierta y directa con la nave formando entre ambas una unidad inseparable, su espacio se adentra o invita al vacío encañonado de la gran sala. Tanto es parcial como ceremonialmente la percepción de este desigual fenómeno en cada ámbito es más que palpable.

Ya hemos llegado a Úbeda vía Granada (no del todo convencidos del posible provecho sacado de esta última). En este viaje imaginario de Siloé la propuesta de la Sacra Capilla del Salvador, de 1536, cuando las obras de la Catedral llevaban ya ocho años en marcha, no admite, como ya se ha advertido, una explicación desde la idea del recuerdo o evocación de lo que se estaba construyendo en esos precisos momentos en Granada. Entonces, ¿cómo podría explicarse la asombrosa simetría y sintonía formal que, al menos planimétricamente, ofrecen las versiones de Verona y de Úbeda? ¿se habría producido alguna conexión o contacto directo o diferido entre Siloé y Sanmichele con motivo de su viaje? Los datos y referencias conocidos no parecen jugar a favor de establecer una secuencia lógica en la puesta en escena de las dos fábricas, la veronesa y la ube-

7 / Para una revisión actualizada y completa de la cronología del encargo así como del proceso constructivo de la fábrica, cfr. Davies, Paul y Hemsoll, David. *Michelangelo Sanmicheli*, Milán 2004, pp.87-101 y notas 64-122.

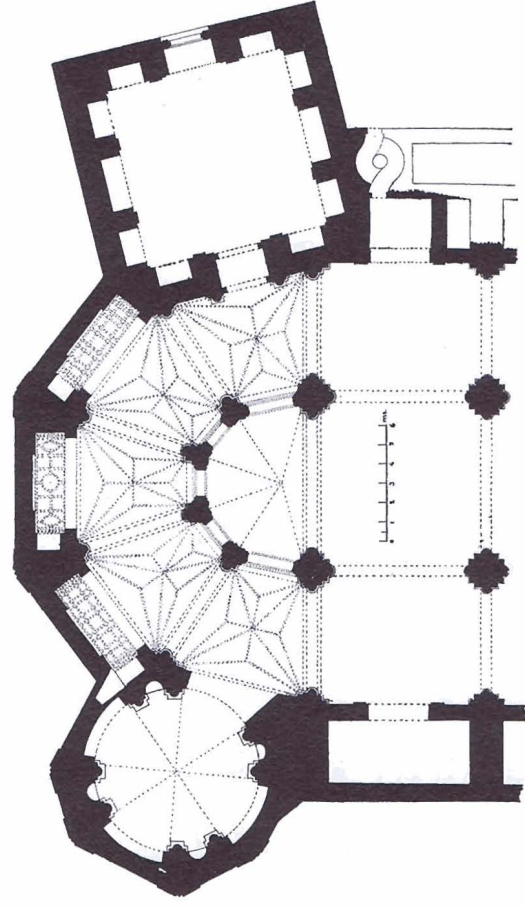
tense. Por una parte, el retorno de Siloé de Italia se fecha en 1519, cuando traza la Escalera Dorada de la catedral de Burgos como *opera prima*. Y por otra, las noticias acerca de los inicios de la Cappella —y con ello posiblemente la fecha del encargo— se sitúan en torno a 1526 y 1527, coincidiendo con el comienzo de la actividad de Sanmicheli en Verona, después de sus estancias en Roma, primero de 1500 a 1509 y luego en 1515 y 1526, supuestamente instruido en la disciplina arquitectónica por Antonio da Sangallo *il Giovane*, y de ocupar el cargo de Superintendente en la catedral de Orvieto.

La posibilidad de un contacto eventual en Roma de ambos arquitectos no se descarta y tendría que datarse antes de 1519, pero en esa fecha no parece verosímil que Sanmicheli hubiese realizado los dibujos de la Cappella porque aún no se habría producido el encargo. Una segunda opción, quizá más improbable, sería el que Siloé tuviese conocimiento hacia 1536 del proyecto u obra de aquella a través de una tercera persona, que suministraría los datos des- de Verona. Estas dos hipótesis que se apuntan parecen quedar lejos de la realidad de los hechos convirtiendo el asunto en un misterio más sin resolver. Sin embargo, cabría pensar en una tercera vía como más factible y realista que sería admitir una común aproximación por parte de Sanmicheli y Siloé a la solución de sus propuestas, pensando en que pudieron tomar como modelos comunes y conocidos por ambos tanto el Panteón como el Tempietto.

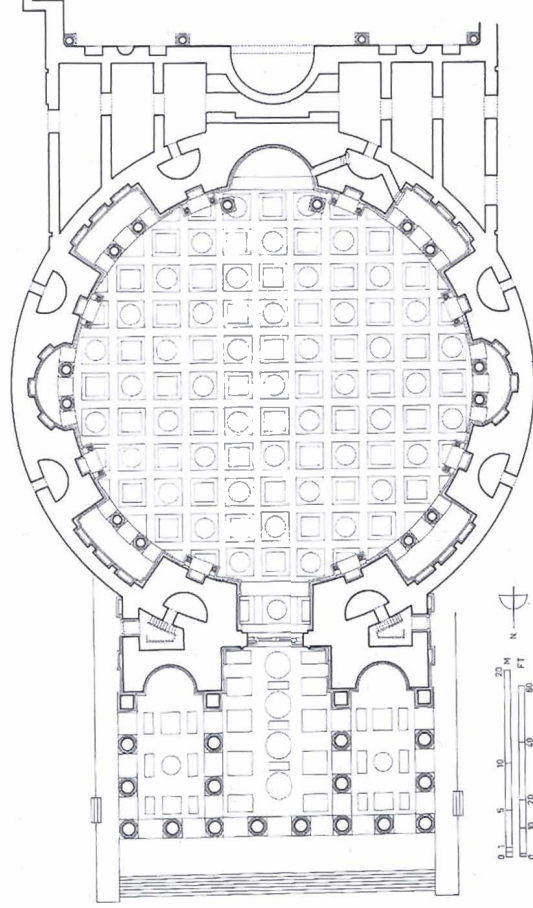
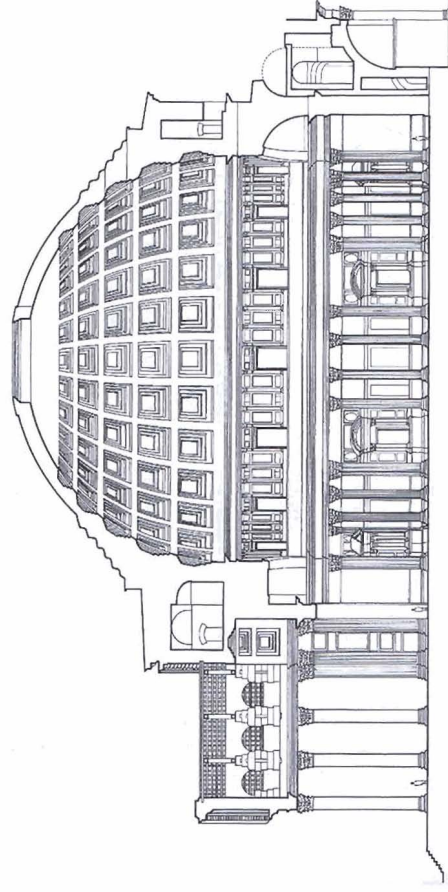
Queda así pues planteada la cuestión historiográfica de forma abierta para quienes se ocupan de investigar con metodología documental y algún día po-

7. Capilla de San Torcuato en la cabecera de la Catedral de Gaudix.

8. Panteón de Roma. Sección y planta.



7



8

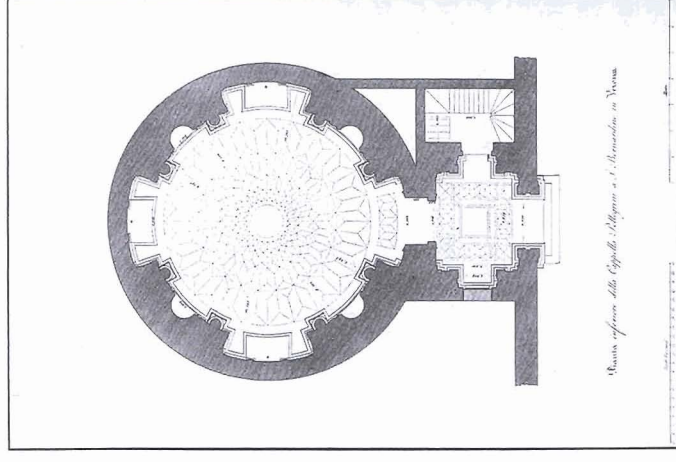


der encontrar una explicación adecuada. Ahora interesa presentar los resultados del trabajo de análisis arquitectónico comparado, reflexionando acerca de los elementos comunes y las diferencias entre estas dos magníficas e importantes obras del renacimiento.

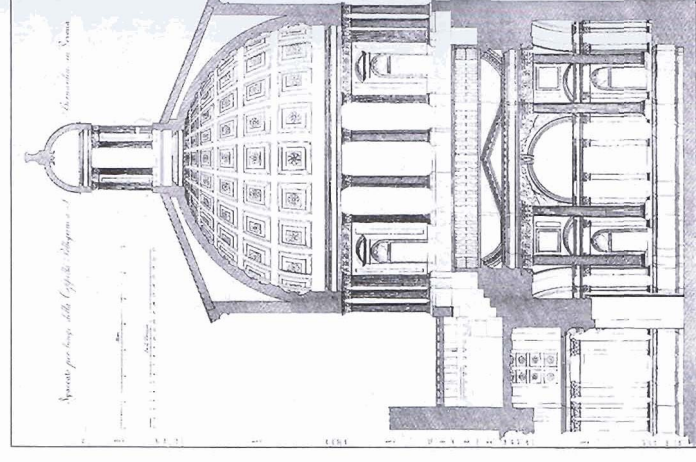
### Una mirada a lo mensurable. Analogías y diferencias

El material gráfico que he usado para las mediciones y el análisis de las proporciones se basa en cuanto a la Cappella Pellegrini en los levantamientos de Ronzani-Lucioli<sup>8</sup>, aceptados por la historiografía de Sanmicheli; y respecto a la Sacra Capilla del Salvador en mi reconstrucción virtual de las condiciones fijadas por Siloé en 1536. En el primer caso, se trata de la planta a nivel inferior y una sección vertical que incluye el espacio del vestíbulo o antecapilla; en ambas aparecen las escalas métrica y de pies veroneses. En el segundo, he seguido la pauta descrita en el documento dibujando cada elemento citado utilizando las medidas en pies asignadas por Siloé.

El tamaño absoluto de las dos capillas difiere. La Cappella es una capilla adosada a la nave de la iglesia de San Bernardino, aunque de todas ellas la más importante en dimensión y magnificencia; la ubetense es la cabecera del templo y a ello debe unas proporciones en sintonía a esa condición. En todo caso el tamaño no afecta a nuestro propósito de fijar afinidades y diferencias entre ellas y por ello se ha optado por la virtualidad de hacer coincidir el diámetro de sus plantas y a partir de ahí ver las analogías entre una y otra. Hemos mantenido fijo el



9

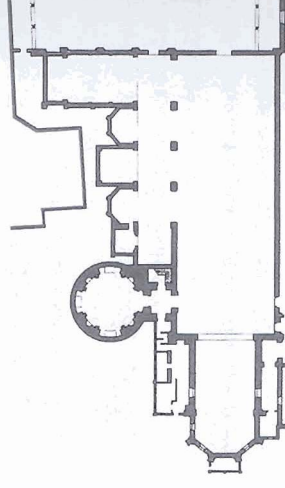


10

diámetro de 50 pies de la cabecera de la Sacra Capilla y aumentado a la misma cifra el de la Cappella. También se ha tenido en cuenta que cada espacio fue concebido en su contexto en cuanto al patrón “métrico” empleado: pies veroneses (1 pie equivale a unos 34 cms.), y pies del marco de Andalucía (equivalente a 28 cms.).

También conviene advertir la diversidad formal que presenta la elevación de cada fábrica. La cabecera de la Sacra Capilla es un espacio cilíndrico regular que se cubre por la media naranja casetonada. Sus curvas paredes tienen una continuidad vertical al modo panteónico, sin resaltos, salvo las cornisas del único entablamento del sistema columnario que recorre todo el templo, y la del arranque de la cúpula; el tramo del supuesto piso superior carece de tratamiento tectónico que articule el orden bajo y la cúpula. En resumen, el mismo esquema del volumen interno de la Capilla Mayor de la catedral de Granada.

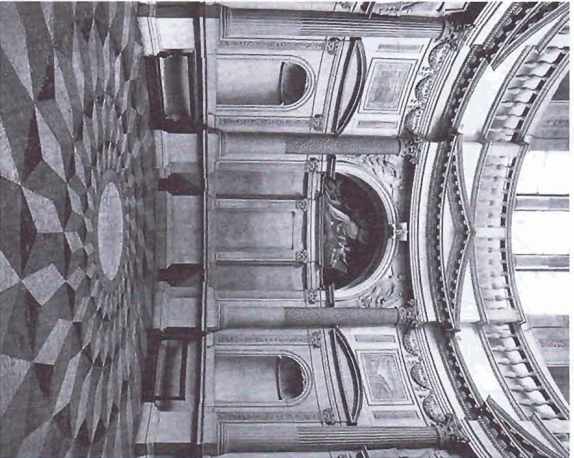
La Cappella Pellegrini es un espacio de una gran complejidad y plasticidad tectónica y perceptiva. Los dos niveles están claramente formalizados por sendas series columnarias sobre pedestales, aunque la principal novedad estriba en el desigual diámetro de cada uno de ellos, ampliándose el superior y con ello la cúpula. La crítica interpreta esta insólita solución como tentativa por parte de Sanmicheli de hacer el espacio más diáfano y luminoso en sentido ascendente. Aunque no haya esa continuidad real entre los muros bajo y alto, sí que existe una correspondencia vertical geométrica entre los soportes y los nichos de cada nivel, al ubicarse de manera concéntrica en planta,



11

Capella Pellegrini en San Bernardino, Verona.

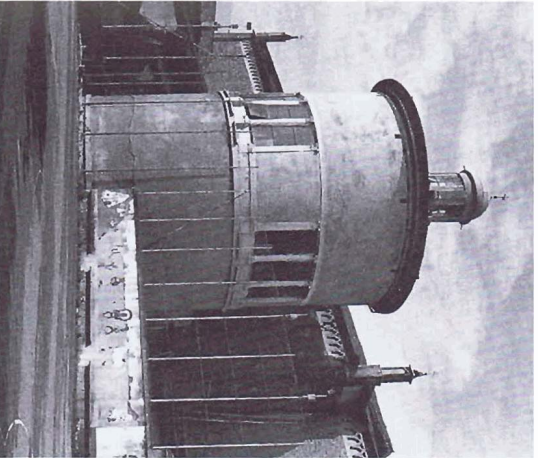
9. Planta.
10. Sección.
11. Planta del conjunto.
12. Vista del altar mayor.
13. Interior, vista del conjunto.
14. Exterior.



12



13



14

Geométricamente, la sección vertical de la Cappella, se compone de dos cilindros concéntricos de distinto diámetro yuxtapuestos y de una hemisfera tangente al superior. En los diferentes tantos gráficos llevados a cabo para encontrar relaciones de proporcionalidad, se ha podido constatar que en dicha sección quedarían superpuestas dos circunferencias de igual diámetro que los cilindros citados y tangentes justamente en la línea del plano superior de la balaustrada desde el que comienza el segundo nivel de columnas con sus pedestales. Por lo tanto, línea divisoria de cada nivel columnario, bajo, con una serie de 8 soportes, y alto, con el doble, 16, cuya

posición topológica es concéntrica con la baja, como se ha dicho ya, pero a su vez se relaciona directamente con los meridianos de los casetones de la cúpula, quedando así perfectamente articulado el desarrollo tectónico de la elevación del conjunto.

Silóe había fijado unas dimensiones para la cabecera de 50 pies de diámetro y 100 pies de altura, hasta el *oculus* de la cúpula, es decir proporción dupla, y daba un grosor al muro de cerramiento de 9 pies. En la planta de la Cappella obtenida ampliándola en su nivel bajo hasta los 50 pies se obtiene una altura de clave de cúpula de 107,91 p., es decir ligeramente por encima de la ubetense, y con un cociente de proporción 2,1582, superior a la dupla, y el grosor del muro ahora es de 8,91 p. También el diámetro de la cúpula es superior, de  $57^{1/2}$  p., coincidente con el del nivel superior. El despiece castonado es como sigue: arcos poseen 20 meridianos, y paralelos 5 la cabecera y 7 la Cappella. El diá-

10 / El cociente 30:18 de la capilla central, equivalente a la razón  $5:3 = 1,666\dots$ , se corresponde justamente con la proporción armónica *super bipartiens*, en el caso de las laterales la relación no es exacta aunque se aproxima, siendo de 1,625. En ambos casos se cumple la regla de que la altura es igual a dos veces la anchura menos 6 p.

metro del *oculus* oscila entre 10 p. y 12 1/4 p. respectivamente.

Puede verse que la separación de los soportes en Úbeda es la misma que en Verona y deriva del uso del mismo número de meridianos cupulares. Cada capilla baja es enmarcada por tres casetones (cuatro meridianos), y el intervalo de los nichos lo es por dos casetones (tres meridianos). Donde cada autor juega a los matices y variaciones es en la anchura dada a las capillas que se encajan en los ejes de la planta.

Tampoco pasa desapercibido el tema de la formalización de ambas cúpulas, la italiana decididamente pan-tónica, con sus casetones enmarcados por rehundidos escalonados bellamente ornamentados y con macollas en su centro, toda una elegante evolución revisada y actualizada del *exemplum* romano. En el caso andaluz la interpretación formal es obviamente más parca y limitada en recursos; Silóe no parece entrar en detalle al referirse a los casetones; emplea el término *brancha* cuando se refiere al enmarcado; este elemento no es sino la actualización o modernización de la antigua nervadura gótica, formada por muchas molduras que dejan unos vanos muy planos y se alejan de la idea del marco.

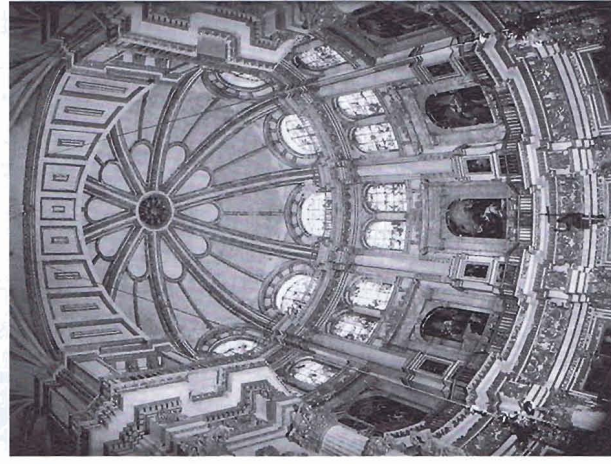
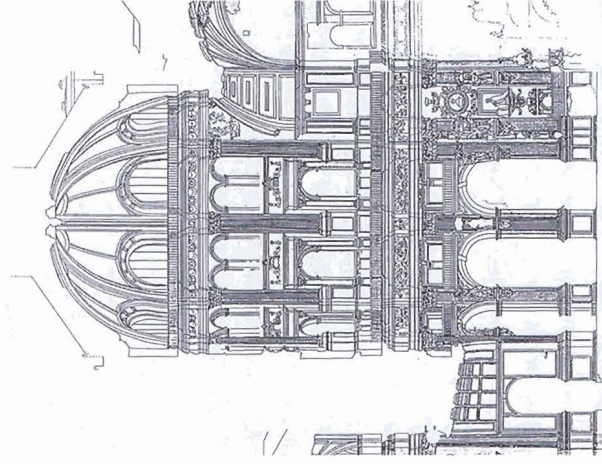
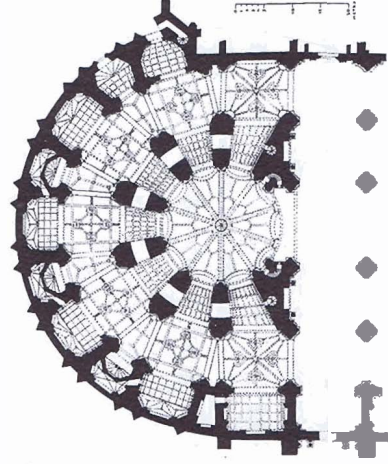
Si nos detenemos a comparar el nivel bajo observamos que la altura de las capillas de los retablos en Úbeda en sus claves es 30 p. y 26 p. respectivamente, la anchura es de 18 p. en la principal y 16 p. en las laterales y tienen una profundidad de 5 p. 10. En Verona esos valores se asemejan, quedando en 16,70 p. de ancho en las tres capillas, 32 2/3 p. de altura de claves y en 4 4/5 p. de fondo.

Catedral de Granada.

15. Planta de la cabecera.

16. Sección por la cabecera.

17. Vista hacia la cúpula de la Capilla Mayor.



11 / Debe advertirse un pequeño lapsus puesto que si se hacen los cálculos, esta altura se obtiene sumando la del capitel y el grueso del entablamiento, resultando 45,83 p. También señalar que en el caso del pedestal Siloé adapta la proporción dupla, al darle 9 p. de alto y 4 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> p. de ancho.

## La vestimenta del espacio: el orden columnario

En donde quizá existe menos acuerdo dimensional es en lo relativo a los diferentes miembros del orden columnario. Este hecho es comprensible dentro del contexto de la época, en la que se carecía de un consenso claro respecto al empleo de los diferentes órdenes, el llamado *modo*, y su proporcionamiento ortodoxo, que más adelante establecería Vignola con las *Regola*. Las referencias teóricas fundamentales quedarían entre el Vitruvio en su edición ilustrada de Cesare Cesariano y el *De Re Aedificatoria* de Alberti; a éstas, en el caso de España, se añadiría el tratado de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo. Y además una extensa iconografía de imágenes de dibujos, estampas, cuerdillos de campo, *taccuinos*... que en muchos casos personalizaban la obra con sus matices morfológicos.

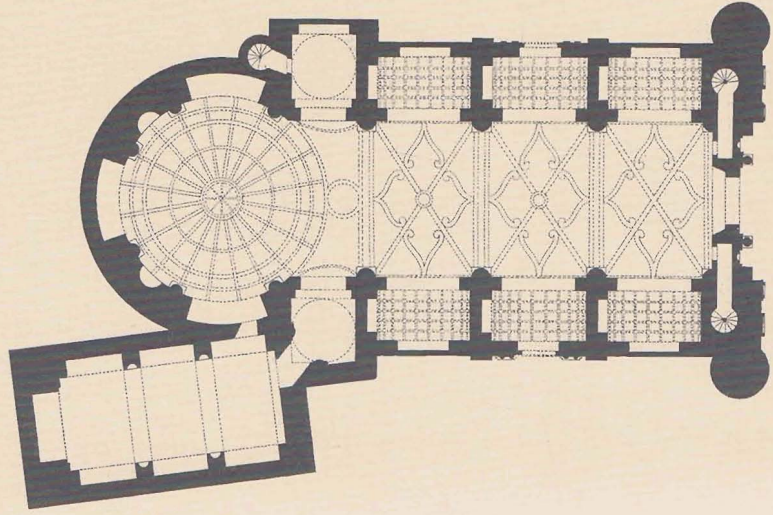
De la Sacra Capilla del Salvador conocemos algunas medidas del orden columnario dadas por Siloé, que afectaban por igual tanto a la cabecera como a la nave, pues el sistema de columnas se extiende entre ellas conservando el mismo tamaño y morfología. Así, el diámetro de los fustes por su himoscapo o base es de 3 p.; la altura desde el suelo hasta el capitel incluido, es decir, pedestal, basa, fuste y capitel, 37<sup>1</sup>/<sub>2</sub> p.; la del entablamiento, con el arquivtrabe, friso y cornisa, 8 1/3 p.; y la altura hasta la cornisa 46 p. 11. Las proporciones de las columnas son escrupulosamente las dadas por Alberti: la basa 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> p., es decir la mitad del diámetro del himoscapo; el fuste 24 p., esto es 8 diámetros; y el capitel —de orden corintio— 3 p., o sea 1 diámetro.

Como ya he indicado anteriormente, se han grafiado de forma provisional ambas plantas con idéntico diámetro en su nivel bajo. Las proporciones del orden columnario de cualquier edificio según la tratadística clásica dependen de su tamaño y vienen determinadas a partir de la altura y diámetro de los fustes. A partir de esta altura quedan fijadas las de los demás miembros, en función de unas precisas reglas tendentes a corregir los efectos perspectivos y perceptivos derivados de su agrandamiento o reducción. Como quiera que ahora la Cappella se ha agrandado en nuestro propósito analógico comparativo, debemos ser conscientes de tal situación y tener en cuenta que las proporciones que se dan a continuación se corresponden con las del edificio real, aumentado de tamaño uniformemente en todos sus miembros y no como correspondería según reza la tratadística.

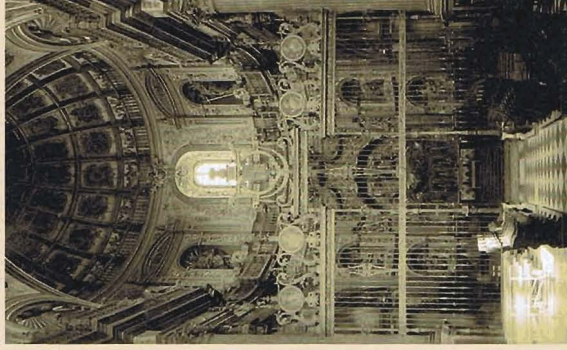
En la Cappella Pellegrini enseguida se aprecian ciertas diferencias respecto a la Sacra Capilla de Úbeda en las proporciones del sistema columnario. Por una parte, el pedestal y todo el entablamiento, que aquí carecen de ornamentación, poseen una altura relativa sensiblemente inferior a los valores de Úbeda; y por otra, la columna, elemento más cargado y trabajado, es bastante esbelta. La explicación a esto es posible que derive de la propia complejidad organizativa de sus dos niveles. Por lo que atañe al bajo, Sanmicheli formaliza la estructura tripartita de arco de triunfo coronando el vano central arqueado con un frontón, cuyo molduraje curva como todo el entablamiento, y consecuentemente dispone de la faja superior a modo de ático, superponiendo éste la balaustrada del pasadizo a partir de la cual empieza el nivel superior.

Sacra Capilla del Salvador de Úbeda.

- 18. Planta.
- 19. Vista hacia la cabecera desde la nave.
- 20. Vista hacia la cúpula de la cabecera.
- 21. Detalle de la cúpula.
- 22. Sección de la cabecera.
- 23. Exterior.



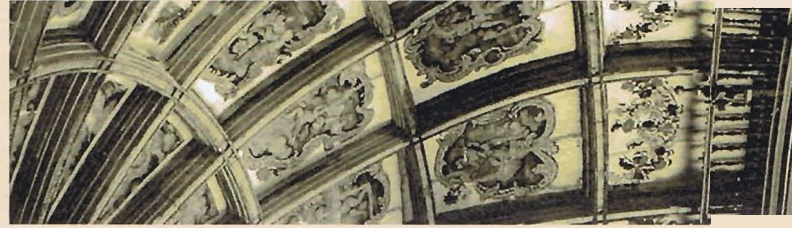
18



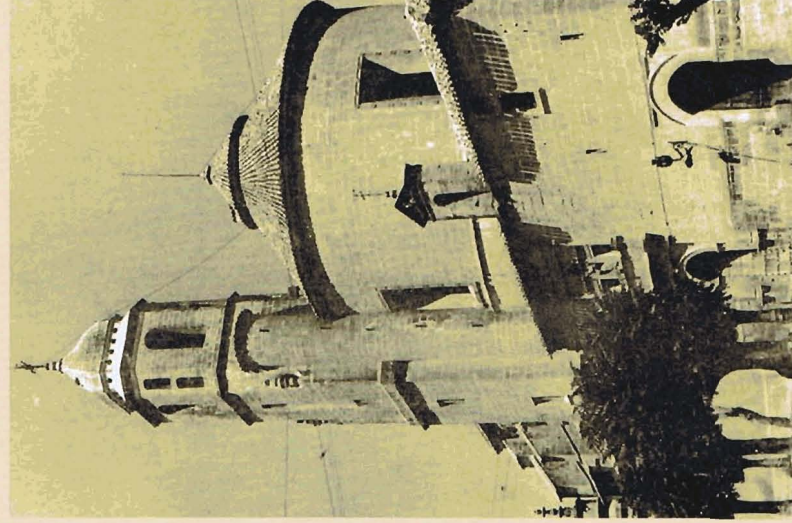
19



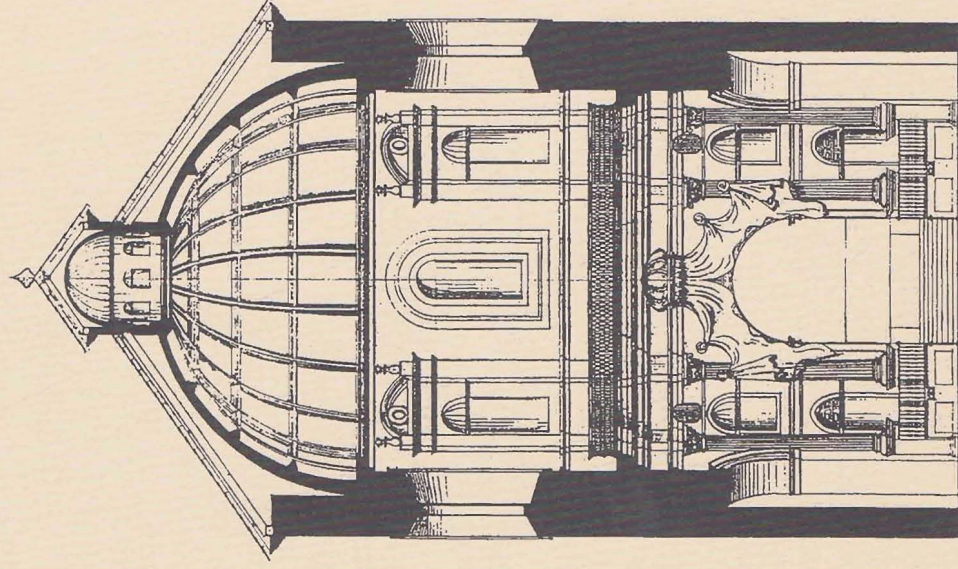
20



21



22



23







12 / Todos estos valores han sido deducidos a partir de los levantamientos de Ronzani-Luciolli. Hemos declinado la traducción de dichas medidas a pies veroneses, al considerar más clara la relación con el diámetro inferior del fuste.

El análisis métrico del orden veronés nos permite algunas conclusiones sobre posibles fuentes seguidas en su elaboración. El pedestal es sensiblemente inferior a la proporción 7 a 5 de Alberti; su anchura es de 2 diámetros, su cornisa superior tiene 1/2 diámetro de grosor, y el neto proporción cuadrada. La basa del fuste es muy original; apoya en un plinto de 1/2 diámetro de alto e igual ancho que el neto del pedestal; sobre éste queda la basa propiamente, de otro 1/2 diámetro de altura. El fuste alcanza los 10 diámetros de altura, sobrepasando los 8 recomendados por Alberti; sin embargo los contrabastones inferiores, determinantes de la cota de éntasis, miden justamente 1/3 de la altura total, idéntica a la usada por Siloé en otras obras y sensiblemente inferior a los 3/7 fijados por Alberti. El capitel es algo más de 1 diámetro de alto. Y finalmente el entablamento, con su arquitrabe, friso y cornisa, con grosores inferiores a Úbeda y Alberti 12. La articulación del sistema columnario respecto al de cerramiento es más acusada en Úbeda pues los fustes vuelan medio diámetro; en el caso de la Cappella el vuelo es de 3/4 del diámetro.

Pero las analogías de ambas fábricas no quedan restringidas exclusivamente al campo formal sino que trascienden a otra vertiente no menos importante de la arquitectura como es la constructiva. Tanto en Verona como en Úbeda el aparataje tectónico de la cúpula parece ser resuelto con la misma técnica: un cascarón relativamente delgado que sirve de soporte a los casetones, que se trasdosa con una cubierta troncocónica de vigas de madera que cumple la misión de capa pro-

tectora de las aguas, separada de la capota por una cámara de aire. Sanmicheli sigue una tradición asentada en la Italia Septentrinal por Bramante en los notabilísimos ejemplos de Santa Maria presso San Satiro y Santa Maria delle Grazie de Milán, con la premisa de reproducción de una cúpula de gran potencia formal dotada con un ligero equipaje.

Siloé adopta esta misma solución en las dos obras provistas de cúpula, la Cappella Mayor granadina y la Sacra Capilla ubetense; en ambos casos las nervaduras salientes actúan como especie de encofrado de sostén de la plementería de relleno organizando un sistema de elementos activos de transmisión de esfuerzos y de piel inerte adherida a aquellos. Esta peculiar técnica, con independencia de su paralelismo respecto a otras experiencias italianas, a mi juicio podría vincularse a otra tradición vernácula propia de los moriscos, ya que en la cúpula de la catedral de Granada se recurre a la labra de su plementería con tendidos de hojas de ladrillo, de menor peso y ligereza que cualquier fábrica.

Las cúpulas en ambos ejemplos son muy livianas y los pequeños empujes que transmiten y su peso propio se absorben en un recreído del muro perimetral de sección más reducida, muro que a su vez encierra la pequeña cámara de aire situada bajo la cubierta de tejas y rollizos. La expresión externa de esta solución se unifica al del muro de cierre de todo el interior mediante simples y discretos volúmenes cilíndricos, de recuerdo nuevamente panteónico aunque ahora más esbeltos y menudos de proporción, que tratan en efecto de cubrir y ocultar la incommensurable belleza serena y ponderada de sus espacios internos.

